



ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

Miguel
López Calzada

Tese de doutoramento

Cinema em transição.
Dialética entre narrativa e
produção no documentário
cooperativo "En todas as
mans".

Santiago de Compostela, 2022



TESE DE DOUTORAMENTO

**CINEMA EM TRANSIÇÃO.
DIALÉTICA ENTRE
NARRATIVA E PRODUÇÃO NO
DOCUMENTÁRIO
COOPERATIVO *EN TODAS AS
MANS.***

Miguel López Calzada

Directora: Marta Pérez Pereiro

Titor/a: Marta Pérez Pereiro

**ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA**

**PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN
CONTEMPORÁNEA**



SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANO 2022

D./
Dña. Miguel López Calzada

Título da tese: Cinema em transição. Dialéctica entre narrativa e produción no documentário cooperativo "En todas as mans".

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
- 4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En , .

Sinatura electrónica

D./Dna. **Marta Pérez Pereiro**

En condición de: **Titor/a e director/a**

Título da tese: **CINEMA EM TRANSIÇÃO. DIALÉTICA ENTRE NARRATIVA E PRODUÇÃO NO DOCUMENTÁRIO COOPERATIVO EN TODAS AS MANS.**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna *Inserir nome do alumno aquí*, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En **Santiago de Compostela, 15 de decembro de 2022**

Sinatura electrónica

Agradecimentos:

Dra. Comba Campoi García,

Dra. Helena Domínguez García,

Dr. Matthew Jacobson

e
Lucía Toba de Oca

Dedicado a Ana Calzada Santamaría e Juan López López.

Apontamento linguístico prévio.

A presente tese está escrita em língua galega, idioma mais conhecido internacionalmente como português se, co linguista e filólogo luso Lindley Cintra se consideram os “dialectos galego-portugueses” (1971) como o contínuo linguístico dum mesmo idioma. Já antes, Leite de Vasconcelos falara da “Galliza, essa sympathica provincia, que, se pela politica é hispanhola, pela lingua é portugueza” (1882, p. 38). A seguir, outros especialistas portugueses têm manifestado a mesma convicção na unidade linguística luso-galaica, como o filólogo Rodrigues Lapa, para quem o português “pode considerar-se como a forma literária do galego” (1983, p. 298) e o galego é “um português ingénuo, delicioso, sabendo a velho” (Rodrigues Lapa, 1979, p. 20). Para quem não compartilha esta visão, a presente dissertação está redigida, simplesmente, em português europeu na sua norma mais atual, a posteriori à Acordo Ortográfico de 1990.

Empregou-se como dicionário de referência o da Academia das Ciências de Lisboa, apoiado no Priberam para as contadas palavras não recolhidas no dicionário académico (como “alóctone”, por pôr apenas um exemplo). Seguindo a recomendação do portal Ciberdúvidas da Língua Portuguesa -auspiciado pelo Ministério de Educação da República Portuguesa e o Instituto Universitário de Lisboa, entroutras instituições-, no texto empregam-se contrações consideradas “de uso restrito” (Ciberdúvidas, 2009) por arcaicas ou populares, mas todas elas dicionarizadas nos léxicos portugueses de referência. Estas contrações “em casos especiais são admitidas” (2009), como, por exemplo, pela “necessidade de reproduzir a língua coloquial ou certos registos conservadores, populares ou não” (Ciberdúvidas, 2009). Este é aqui o caso, pois num dos anexos se reproduz uma entrevista oral que pretende plasmar o jeito de falar o mais precisamente possível, sempre dentro da norma atual da língua escrita. O uso destas formas estende-se à resto do texto da dissertação para manter a uniformidade e a coerência na mesma, ademais de por terem estas variantes longa tradição escrita e literária e, apesar do seu uso invulgar, ficarem plenamente dentro da norma atual do português europeu e os seus dicionários.

Além disso, estas contrações (“co”, “cuma”, “prò”, “cò”...) são ainda mui vivas nas falas que se recolhem no caso de estudo desta pesquisa, com cerne na Galiza e mais

norte e centro de Portugal, o que justifica mais ainda o seu reflexo na escrita. Por isso mesmo se opta também por algumas variantes (“mui”, “cousa”...), igualmente normativas e dicionarizadas, mas de uso não tão habitual na escrita. Ainda, o texto da tese inclui um pequeno número de vocábulos também plenamente vivos e habituais nas falas galegas, minhotas, transmontanas e/ou durienses, mas que não estão dicionarizados em Portugal. Para quem considerar estas palavras como barbarismos, ou para quem, simplesmente, não tiver familiaridade coas mesmas, facilita-se o seu significado em nota a rodapé. Este significado é provido por um dicionário estrangeiro, do ponto de vista português, o galego Estraviz (2008-2023). Do mesmo jeito que é habitual nas investigações em qualquer idioma recorrer a termos estrangeiros por razões técnicas, de âmbito de estudo, etc., este pequeno feixe lexical é tratado aqui de estrangeirismo do que a dissertação faz uso pontual, provindo significados.

Na presente investigação, focar deste jeito a escrita pretende chegar a tese o mais possível ò caso de estudo, também do ponto de vista linguístico, através de variantes plenamente atuais e vivas na Galiza e, ainda, em áreas do norte e centro de Portugal, por mor da continuidade dialetal que travessa o rio Minho. Estas variantes de uso internacional inusitado bem poderiam, logo, serem qualificadas de galeguismos ou, ainda, de *galaicismos*, em alusão ò seu uso e/ou sobrevivência no lar galaico onde nasceu a língua comum, hoje dividido administrativamente entre a Galiza e Portugal, principalmente. Mas, tendo em conta que o fundamental da língua tem esse origem galaico, a meirande¹ parte dos seus vocábulos poderiam ser qualificados de *galaicismos* pola sua origem. É por isto que, para estes misteres, for quiçá mais conveniente, a partir da terceira aceção que dá o Estraviz para a entrada *enxebri*¹, “locução ou expressão exclusiva da língua galega”, introduzir aqui uma quarta que indique “locução ou expressão tradicional da língua galega, hoje característica ou exclusiva do território historicamente galaico onde se originou o idioma”.

Nas citas das referências bibliográficas incluídas na tese, respeita-se a

¹ “*meirande* adj.Maior.” <https://estrviz.org/meirande>

¹ “*enxebri* s. m. (1) Característica do que é enxebre; enxebreza. (2) Amor forte que os galegos sentem por tudo o relacionado com a sua pátria. (3) Locução ou expressão exclusiva da língua galega.” <https://estrviz.org/enxebri>

ortografia empregada na fonte original. Ademais, e honrando o devandito carácter policêntrico e global da língua, nas citas extraídas de obras brasileiras é respeitada também a norma utilizada na publicação referenciada. Do mesmo jeito, respeita-se a ortografia empregada nas referências de obras publicadas na normativa do Instituto da Lingua Galega e da Real Academia Galega, que, nalguns casos, pode empregar soluções coincidentes coa norma castelã e diferenciadas da portuguesa ou, noutros casos, optar por soluções ortográficas originais e isoladas das mais comuns nas normas vizinhas e/ou de idiomas aparentados.

Por último, e à parte do galego, o texto inclui também outros idiomas, pois, de cotio, foi respeitada a língua das referências consultadas, que podem ser, por sua vez, traduções do original. Contudo, certos contextos pediram, a juízo do investigador, a tradução dalgumas citas, vertidas ò galego polo próprio autor da tese. Estas citações em outros idiomas, o mesmo que os devanditos enxebrismos não dicionarizados em Portugal, não alteram ò idioma da tese, que segue a ser o português, na sua atual norma posterior ò Acordo Ortográfico.

Agradecimentos linguísticos:

Dr. Luíz Fagundes Duarte.

Dr. Marco António Franco Neves.

Dr. Francisco José de Jesus Topa.

Dr. José Manuel Nunes Torrão.

Dr. Telmo Verdelho.

Resumo na norma ortográfica española do idioma galego (ILG-RAG).

A presente tese pretende analizar a relación dialéctica entre produción e narración no documental galego *En todas as mans*. Trátase dun filme cooperativo, estreado no ano 2015, que narra una xestión do territorio tamén cooperativa na Galiza e no norte e centro de Portugal, a do monte mancomunado. *En todas as mans* está dirixido por Diana Toucedo e producido por Trespés Sociedade Cooperativa Galega, con guión da propia directora e máis do produtor executivo, Alberte Román.

Esa relación entre as partes narrativa e produtiva do documental desenvólvese, como se explora na investigación, dentro do seu contexto socioeconómico e cultural. Analízase, por tanto, o filme como produto audiovisual do seu tempo á luz das tendencias actuais e mais dos seus antecedentes históricos, tanto estritamente fílmicos como doutros tipos. *En todas as mans* é, pois, como caso de estudo, o fenómeno contemporáneo que investiga este traballo, analizándoo no contexto no que naceu o documental. Un fenómeno de carácter cultural, máis concretamente cinematográfico, que parece ter unhas fronteiras ben definidas a respecto do seu contexto. Mais estas fronteiras viran mais difusas se, para alén de como peza única, se contemplar o fenómeno como elemento constitutivo dos diferentes contextos no que xurde: como uma outra pedra no valado que vai erguendo o “Novo Cinema Galego” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 200), como outro proxecto de raizame “colaborativa” (Valiati e Tietzmann, 2012) ou como cinema dirixido por uma mulher (Ledo Andión, 2016) entre outros aspectos.

En todas as mans foi producido mediante unhas relacións laborais que non son plenamente as características da estrutura económica dominante. Para alén deste aspecto referido concretamente ás relacións de produción, mais aínda a falar dos condicionantes materiais de base, *En todas as mans* preséntase, ademais, como un proxecto realizado con equipo e orzamento reducidos, na liña das producións que se poderían encadrar dentro do audiovisual global-popular ou Cinema Cru (López-Calzada, 2012), no referido ás posibilidades que ofrecen as novas tecnoloxías de gravación e posprodución.

En canto á narrativa, o filme ilustra o estado actual dun sistema ancestral e comunitario de xestión do territorio que tamén impugna as relacións económicas

dominantes. A subsistencia ata hoxe de restos precapitalistas dentro do sistema, como os montes comunais que retrata *En todas as mans*, formas de propiedade e xestión mancomunadas de raíz secular, pode supor un punto de referencia, senón de partida, para unha mudanza económica estrutural.

A irrupción dos formatos dixitais, a súa crecente dispoñibilidade para unha parte cada vez maior da poboación mundial e a súa potencial distribución global en Internet configuraron un audiovisual “global-popular” de produción e difusión ao alcance das grandes masas de todo o mundo. O panorama que segue a esta irrupción da revolución dixital no panorama cinematográfico está determinado, entre outras cuestións, polo carácter cada vez máis difuso das barreiras entre plataformas, formatos e xéneros.

A tese analiza a relación directa entre as vertentes narrativa e produtiva deste produto cinematográfico e o seu contexto socioeconómico e cultural para determinar se a síntese resultante da dialéctica entre as dúas partes fai unha achega a, e se se pode considerar integrante de, un conxunto mais amplo de iniciativas que procuraren unha transición para un outro modelo socioeconómico. O “objeto de estudio a construír” (Barriga e Henríquez, 2003, p. 81), no presente caso, sería a interrelación de aspectos produtivos e narrativos no documental *En todas as mans*, dentro do contexto audiovisual galego. Cada un destes aspectos, o produtivo e o narrativo, é o resultado dunha síntese interna de cada unha das súas dimensións, medida a través dos seus indicadores e, á súa vez, da síntese do conxunto de dimensións respectivas, que permiten esta dialéctica entre cada unha delas. A relación que se establece entre produción e narración en *En todas as mans* pode considerarse unha dialéctica de opostos, no sentido de ser dúas partes diferentes do proceso fílmico. Esta oposición podería parecer non dada, necesariamente, por seren procesos intrinsecamente contrarios, senón por se condicionaren mutuamente, aínda que Jacoste Quesada si aprecia unha certa inherencia nesta tensión (1996, p. 13) que se dá no proceso cinematográfico. Cómpre sinalar, non obstante, que a análise deste autor se centra principalmente nun sistema que tende a contemplar o cine como mercadoría (p. 70). Pódese inferir, pois, que a oposición dialéctica entre produción e narración, que na análise de Jacoste Quesada se sintetiza como “arte-industria” (1996, p. 13), é maior no cinema

hexemónico, dirixido ao “gran público” (p. 13) e ao lucro; nesa principal pretensión habería unha tendencia á desharmonía (Jacoste Quesada, 1996, p. 14).

En todas as mans é unha película ambientada na Galiza e sobre a Galiza (ou Galécia, o lar onde naceu a lingua galega, hoxe dividido entre España e Portugal), gravada en lingua galega, como ocorre coa “meirande parte do chamado 'Novo Cinema Galego’” (Gómez Viñas, 2018, p. 37). Esta circunstancia, xunto con outras características como o tipo de produción e financiamento, contribuirían tamén a achegar o filme a esta corrente cinematográfica de recente elaboración e etiquetaxe. O documental parece, pois, perfectamente enmarcado, no contexto actual do cinema galego. A realidade material do monte veciñal da Galiza e do norte e centro de Portugal, nesa faceta múltiple que vai dende o económico ata o identitario, os conflitos pasados e presentes aos que se enfronta, as persoas que poñen a dimensión humana nese ambiente, as súas vidas, actividades e sentimentos, configuran o escenario no que Trespés pon os medios para que Diana Toucedo teza as narracións que a explican.

O presente proceso de investigación, que ten como caso de estudo o documental *En todas as mans*, podería axudar a discernir unha visión máis xeral dun tipo de produtos audiovisuais con características alternativas, vinculados a unha tradición histórica anterior, pero con características propias. *En todas as mans* é un documental cooperativo que conta unha historia cooperativa. Por iso podería converterse nun caso paradigmático do papel do cine dentro dos procesos de cambio socioeconómico. A nivel produtivo, a película contempla relacións de produción parcialmente diferentes ás dominantes. A nivel narrativo, explica unha realidade que tamén se enfronta á orde socioeconómica imperante. A síntese destes dous aspectos, narrativo e produtivo, podería dar lugar a unha mensaxe cinematográfica diferente, en sintonía cunha transición a unha estrutura económica distinta. Describir e explicar ambos conceptos fundamentais, e mesmo a súa relación, é aquí o fenómeno de interese, o obxecto de estudo.

A historia global do cinema, sistémico ou subversivo, ten a súa réplica a escala tamén na Galiza. Pero a contribución galega á historia global do cinema estivo limitada dende o principio polas particularidades do país. A períodos pioneiros, case heroicos,

séguenlle etapas truncadas polo contexto político-económico. É por iso que “a discontinuidade serve para referirse ao proceso histórico de produción” (Pérez Pereiro, 2014, p. 77) do cinema galego. No século XXI, a historia, lonxe de pararse, segue o seu curso sen deixar de reflexionar sobre os sucesos do pasado. A realidade converteuse nun conxunto de imaxes coñecidas, pero deformadas, modificadas polo filtro da tecnoloxía postindustrial. Esta realidade, estas imaxes, son, ademais, percibidas incrementalmente a través das pantallas dixitais, de xeito que a percepción do mundo é, cada vez máis, a percepción das imaxes na pantalla, e a historia en xeral é, cada vez máis, unha historia. (audio) visual.

En *En todas as mans* conviven un tema presente de orixe secular e carácter alternativo, o monte en man común, e unha produción audiovisual alternativa, a través dunha cooperativa. Esta dobre alteridade vén dada polo insólito, ou descoñecido, do monte en man común como forma de xestionar a terra e polo tamén insólito dunha cooperativa como forma de producir unha película. Esta duplicidade excéntrica parece, en si mesma, atractiva para o ollo investigador, máis aínda polo resultado cinematográfico da síntese entre ambas as alteridades no seu contexto. A partir de aquí, parece interesante cuestionar o papel do cine como parte dun posible novo mundo emerxente. Existe unha alternativa ao control da produción e distribución por parte dos conglomerados multinacionais? Outro modelo de facer películas implica outro tipo de historia que contar? Nun contexto de crise enerxética, son sustentables as megaproducións cinematográficas? E o propio cine? Estas e outras son dúbidas sobre o papel do audiovisual como parte da cultura do novo milenio e a súa potencialidade como ferramenta do ser humano para explicar o seu contexto, orixes e posibilidades, integrándose nos procesos humanos de cara ao futuro.

A partir de aí, como parte integrante da evolución humana xeral, tentar descubrir o hipotético papel do audiovisual como parte activa dunha transición a unha transformación socioeconómica máis ampla aparece como un eido de investigación a priori atractivo. Obviamente, a análise dunha soa película non pode achegar datos exhaustivos sobre este tema. Pero unha descrición en profundidade de *En todas as mans* podería explorar as potencialidades transformadoras que contén o filme e contribuír así a un panorama máis

amplio, completado por outras investigacións complementarias. Dentro deste panorama máis amplo, os resultados obtidos nesta investigación poderían axudar a caracterizar se o documental de Toucedo e Trespés serve como paradigma, síntoma ou mesmo inandade no conxunto histórico dos intentos audiovisuais transformadores.

En todas as mans informa e sitúa nun contexto concreto, ten unha vocación estética definida en cada plano e non perde de vista a progresión dramática, alimentada pola estrutura do guión e da montaxe. Sintetiza así a transmisión dun legado comunitario cun modelo de produción alternativo para construír un instrumento comunicativo que, ademais de incitar á reflexión, combina características dun potencial vehículo de transformación. A dialéctica entre a narración da película e a súa produción, podería servir, xa que logo, para configurar unha síntese audiovisual, plasmada nese guión conxunto da directora e mais o produtor executivo. Esta síntese, dentro das súas limitacións, podería ser paradigmática dunha forma de facer cine nun momento histórico determinado, na liña do audiovisual global-popular.

Estas características, estas pretensións, a propia obra, están relacionadas de tal xeito co seu contexto, xeral e audiovisual, que a análise do filme, canda outros estudos complementarios, pode axudar a configurar un panorama máis amplo do que a película debuxa en si mesma. Varios anos despois da súa estrea, porén, a repercusión do filme no imaxinario galego dista, polo momento, de fenómenos como *O que arde* ou *Sempre Xonxa*. Este lugar na memoria colectiva e/ou na consideración crítico-académica parece necesario para acadar un lugar na simboloxía cinematográfica. Pero hai que lembrar que non é raro na historia do cine que o tempo acabe situando unha película nunha posición social subxectiva distinta á obtida na súa estrea. A partir diso, a presente investigación podería servir para contribuír, aínda que sexa minimamente, a buscar o espazo que lle corresponde ao filme na historia cinematográfica galega e mundial.

Para isto, cómpre describir as características dos conceptos narrativos e produtivos do documental *En todas as mans*, a forma en que se relacionan entre si e con outros elementos e o resultado ou síntese destas relacións. O resultado de ambas as estratexias configurará un plano textual, non gráfico, que non é nin definitivo nin excluín-te.

Sen constituír o obxectivo principal da tese, este mapa simbólico terá fronteiras difusas e transitables, froito do ir e vir, con referencias diseminadas polos diferentes capítulos, trazadas durante o propio percorrido, con posibles espellismos derivados dos xogos da percepción. Non será un mapa completo do audiovisual galego, nin o mapa definitivo do cinema alternativo, nin unha historia da mudanza de milenio, pero, con certeza, conterá os lugares emblemáticos de todos estes espazos e disciplinas e, se cadra, algún recuncho inexplorado. Un mapa debuxado sobre papel cebola para superpoñelo a outras cartografías derivadas doutras investigacións, na procura dun atlas do audiovisual e/ou tamén doutras materias, pola vocación multidisciplinar da investigación.

Este lugar no mundo de *En todas as mans* pretende ser mapeado aquí a través de varias capas. Do mesmo xeito que os mapas virtuais permiten alternar a visión do territorio coa perspectiva de satélite, relevo ou infraestrutura, as distintas conexións que o documental e os seus conceptos e dimensións fundamentais establecen con eidos e disciplinas diversos conformarán capas audiovisuais, políticas, sociais, estéticas, etc. Para levar a cabo a investigación será necesario poñer en marcha ferramentas metodolóxicas adecuadas, partindo, lóxicamente, de instrumentos, experiencias e teorías previas. A configuración coherente desta ferramenta é, en si mesma, un dos obxectivos da tese, na confianza de poder atopar elementos útiles para posteriores investigacións.

En todas as mans posúe unhas características que lle permiten situarse no espectro alternativo do cinema e da comunicación e, tamén, dentro do chamado Novo Cinema Galego, recollendo e conxugando as tradicións industrial/comercial e culturalista/militante do audiovisual galego. A alteridade, como alternativa hexemónica, leva en si un potencial transformador en relación directamente proporcional ao seu grao de diferenza co que é hexemónico. Este potencial materializarase na medida en que a opción alternativa substitúa, total ou parcialmente, á opción hexemónica. Polo tanto, en tanto que alternativa, *En todas as mans* contén potencial transformador. Este carácter alternativo e potencialmente transformador do filme é vocacional e, polo menos parcialmente, intencionado. Vén determinado pola síntese resultante da dialéctica entre produción e narración do filme, configurando un paradigma cinematográfico susceptible de ser aplicado

como modelo.

No exposto ata agora téñense alvocado termos como subxectividade, interpretación, etnografía ou descrición. Trátase de termos habitualmente asociados á investigación cualitativa. A partir diso, parecería lóxico deducir o carácter cualitativo desta tese. Porén, tamén se empregan parámetros cuantitativos, mesmo numéricos, cando se fala de orzamentos ou de audiencias, por exemplo. Claramente, polo tanto, a contribución cuantitativa non se desbota aquí, senón que se aprecia, cando resultar útil para a investigación. Por iso pódese dicir que esta tese emprega unha metodoloxía mixta. Con todo, parece inconveniente situala en paradigmas como o hermenéutico ou o interaccionista, por tentador que pareza, dada a súa ampla consideración no eido comunicativo, no primeiro caso, e pola afinidade para analizar as interconexións. entre elementos -tamén mencionados no que vai da tese-, no segundo. Evidentemente, isto non significa que se renuncie a interpretar o obxecto de estudo, característico do enfoque hermenéutico segundo Orozco, nin a establecer interconexións entre os elementos observados e a analizar os resultados desta interacción. Trátase, máis ben, de que a liberdade que se reclama para escoller métodos cualitativos ou cuantitativos, segundo a necesidade, tamén se quere para escapar das limitacións dun paradigma concreto. Isto débese entender, adaptando as palabras do psicanalista Gérard Wacjman, porque a investigación xira en torno a un traballo de interpretación extremadamente complexo, que reivindica todas as erudicións e todos os enfrontamentos entre disciplinas do mundo, sexa a histórica, a estética, a teolóxica, a filosófica, a psicanalítica, etc (2011, p. 56).

Porén, aínda con esta ampla perspectiva vocacional de carácter transdisciplinar, apoiada tamén en Saracevic, parece difícil non percibir o acaído do paradigma transformador para esta tese, coa súa flexibilidade para escoller entre o cualitativo e o cuantitativo. Aínda, Mertens prefire os métodos mixtos para investigar en prol da xustiza social, xa que “permiten o diálogo cualitativo necesario ao longo do ciclo de investigación, así como a recollida de datos cuantitativos segundo proceda” (2007, p. 224). Para conciliar os resultados obtidos mediante diferentes métodos, será útil a triangulación. Esta ferramenta, dende o seu primeiro sentido de localizar un obxecto no espazo apoiándose en

dous puntos coñecidos, tense adaptado ás metodoloxías mixtas. Neste uso metodolóxico, o significado da triangulación ten sido obxecto de múltiples interpretacións. O significado empregado aquí é o da súa utilidade como proceso dialéctico na investigación, como recollen Mertens e Hesse Biber (2012: 75). Xa afastada do sentido estrito orixinal mencionado, o de localizar un punto a partir doutros dous datos, a triangulación incorpórase á investigación cualitativa e, posteriormente, a métodos mixtos, referíndose fundamentalmente á combinación de diferentes métodos cualitativos (Denzin, 2012, p. 82). Desde entón, o termo foi abusado e malinterpretado, segundo Denzin (p. 85), quen prefire discutir menos sobre a propia metodoloxía e máis sobre o cambio do mundo, que sería o deber dos investigadores cualitativos (2012, pp. 85-86). Así, o investigador, como “bricoleur” (p. 84), debe realizar na súa investigación múltiples e variadas tarefas, unha bricolaxe investigadora que debe constituír un traballo ético para cambiar o mundo. Neste sentido, para a presente investigación pode parecer tamén útil a “cristalización” de Laura Ellingson (2009), concepto que non se opón á triangulación, senón que, mentres a triangulación busca unha verdade máis definitiva, a cristalización problematiza as múltiples verdades que presenta (2009, p.22). Ellingson non refuga o uso dos datos cuantitativos, recoñecendo o seu potencial (2009, p. 27) pero rexeita as restricións de lonxitude impostas ás investigacións, xa que están pensadas para investigacións cualitativas con datos duros (p. 116). A autora recoñece que os investigadores poden conceptualizar a cristalización como unha expansión da triangulación metodolóxica en cristalizacións multixénero dentro dun marco construcionista social ou posmoderno que non é explícitamente feminista, marxista ou queer (p. 23). Deste xeito, segundo Denzin, a cristalización multixénero de Ellingson (Denzin, 2012, p. 83) sería un engadido posmoderno á triangulación, no que a imaxe central da investigación de métodos mixtos sería un cristal polifacético con capas diversas, non estrictamente un triángulo. A “interpretación grosa e complexa” resultante (p. 84) suxire botar man da tradición da “descrición densa” de Geertz, pero a cristalización multixénero levaría a conversación a outro nivel, segundo Denzin (2012, p. 83), de tal xeito que Ellingson proporcionaría unha “versión de triangulación” (p. 84) apta para unha guerilla, ou crítica, académica (p. 84), coherente coa apertura metodolóxica e a inqueda

transformadora da presente investigación. Esta proclamada liberdade transdisciplinar é unha continuación lóxica da reivindicada respecto aos paradigmas.

Deste xeito, esta pesquisa configúrase como un estudo de caso dun modelo fílmico nos seus conceptos narrativos e produtivos fundamentais, contextualizado no seu momento histórico e en relación dialéctica tanto cos seus antecedentes cinematográficos como coas películas contemporáneas, pretendendo unha descrición densa que explorar, ou mesmo determinar, o potencial do modelo como alternativa no sector audiovisual. Para Geertz, o obxectivo, sería chegar a grandes conclusións partindo de pequenos fragmentos (1996, p. 38) provistos dun contexto denso e apoiando afirmacións xerais sobre o papel da cultura na vida social, relacionándoas con feitos concretos. e complexos. Isto permitiría propor enunciados xerais sobre o papel da cultura na vida colectiva, relacionándoos con elementos específicos e complexos (p. 38). Así, a presente investigación parte dun obxecto de estudo determinado, pero tentando manter a análise das formas simbólicas máis ligada aos elementos sociais concretos, ao mundo público da vida común (Geertz, 1996, p. 39).

Estas ferramentas permiten a disección de *En todas as mans*, unha película producida por unha cooperativa que introduciu as súas prácticas cooperativas na propia produción do documental, estando limitado este carácter cooperativo da produción por un contexto sistémico máis amplo de características diferentes, ou mesmo opostas. Esta dialéctica deu lugar a unha mestura de características na produción da película, nas súas dimensións orzamentarias, financiamento, relacións laborais, etc., tal e como se describe nos resultados analíticos. É unha película, ademais, que, na súa narrativa, tamén introduce e difunde elementos cooperativos, transmitindo o seu punto de vista sobre a xestión comunal do solo por parte dalgunhas comunidades da montaña da Galiza e Portugal, convertida nun poder alternativo ò que é hexemónico desde o punto de vista político-económico.

A síntese dialéctica entre estes conceptos produtivos e narrativos da película fai de *En todas as mans* un filme documental cun carácter alternativo polos seus trazos cooperativos. Esta definición da película hai que situala no contexto máis amplo no que nace o documental. Deste xeito, estes trazos poden parecer menores en relación ás

características non cooperativas que tamén ten a película e que comparte con outros filmes máis canónicos, dentro do que é maioritario na produción audiovisual. Porén, estes trazos, ao ser pouco habituais, serven para caracterizar a película na súa peculiaridade. *En todas as mans* foi creada por un grupo reducido de persoas, se comparado este tamaño con outras producións máis hexemónicas. Polo tanto, pódese falar de autoría múltiple ou colectiva, aínda que esta característica é inherente ao propio cine, segundo as diversas teorías e opinións citadas. Neste caso concreto, o concepto de produción da película estivo encabezado polo produtor executivo, Alberte Román, da cooperativa Trespés. O liderado narrativo foi personalizado aquí na directora Diana Toucedo. Pero, tal e como se describe na análise, a dialéctica entre ambos foi constante dende o principio, a directora aportando á produción e o produtor executivo contribuíndo á narración, comezando pola mesma idea chave do filme. Nesta dialéctica tamén participa o resto do equipo, e os múltiples diálogos entre as partes pódense comparar co exercicio de cristalización de Ellingson empregado na metodoloxía que deu lugar a unha película poliédrica, tal e como a define a propia directora.

O filme está incluído na onda emerxente do Novo Cinema Galego, que naquel 2015 tiña collido xa pulo. Pero tamén se insire nun contexto global de crise económica e de desafíos globais polas pretensións unipolares do capital estadounidense. A película foi creada na periferia de Europa, localizada en sete comunidades de montes de Galiza e unha de Portugal, filmada principalmente ao aire libre, mais tamén nalgunhas instalacións interiores. Trátase, por este carácter periférico, dun produto audiovisual á marxe do hexemónico, pero sen deixar de ser parte do centro con respecto a outras producións alleas ao chamado mundo occidental. No seu orzamento, como adoita acontecer neste tipo de pequenos cines, o financiamento estatal ten un peso fundamental, pero tamén é de grande importancia a achega colectiva de fondos recadados a través do crowdfunding, outra característica que fai singular ao filme e aumenta o seu espírito popular. Un espírito que, unido ao xeito cooperativo de facer da Trespés, podería lembrar ao carácter libertario asamblear no proceso de elaboración da *Autopista, unha navallada á nosa terra*, de Llorenç Soler; porén, o peso do diñeiro público no financiamento de *En todas as mans* achegaría tamén este filme á revolución estatalizada do ICAIC, ao jdanovismo soviético ou mesmo ao

populismo cinematográfico subvencionado da época de Fraga na Xunta.

O legado do cinema galego combativo está presente en *En todas as mans*, dende a obra de Llorenç Soler e Carlos Varela ata figuras mais contemporáneas como Margarita Ledo Andión ou Xosé Bocixa Rei. Coa citada Ledo, pero tamén canda Beli Martínez, Uqui Permui, Anxos Fazáns ou Ana Domínguez, *En todas as mans* tamén forma parte dun cinema galego contemporáneo de pegada feminina na súa elaboración. E, aínda, con Velo, Arís, Alonso, Soler ou Román e máis contemporáneas como Permui, Bocixa ou Chirro, o filme de Toucedo encaixa, tamén, nunha xenealoxía do traballo galego: traballo rural naquelas *Galicias* en branco e negro, traballo labrego ameazado pola *Autopista* ou nas *Encrobas*, traballo en folga en *Dol*, traballo emigrado en *Vikinglana*. Por último, pero non menos importante, *En todas as mans* forma parte do movemento de recuperación da lingua galega nas pantallas de cine, un dos símbolos característicos do Novo Cinema Galego, pero con raíces en grupos como Lupa ou Imaxe nos anos 70, videocreadores dos 80 como Antón Reixa ou cineastas como Villaverde e Piñeiro entre outros. Unha aposta lingüística que no caso de *En todas as mans* vai máis aló, abranguendo Galiza e Portugal nun mesmo espazo cinematográfico de xeito natural, sen subtítulos nin xustificacións, revelando un único ámbito lingüístico.

Segundo se describe, a película foi creada coa idea de difundir o funcionamento e a existencia destas comunidades de montes. Este motivo se materializou a partir dunha idea clave, transformada nun documental como síntese da dialéctica entre a súa produción e a súa narración. O resultado enche un baleiro no audiovisual galego sobre o tema en cuestión e achega esta realidade, subxectivada en imaxes, a un público máis amplo que o que xa coñece os montes veciñais por experiencia propia ou por fontes bibliográficas. Deste xeito, a película cumpre unha función, sobre todo, informativa. A esta función, pódese engadir outra estética, a través dos planos de Iván Castiñeiras, pintados co son de Ricardo Román, baixo a batuta de Diana Toucedo. Tamén se pode adicionar unha terceira función social, a da propaganda, no sentido de que a simple difusión dun modo de vivir e de producir alternativo ao establecido, engade un carácter político á información difundida.

Do mesmo xeito que, na película, a comunidade de Montes do Rosal contrata traballadores externos, a cooperativa Trespés contratou os servizos externos do equipo técnico que elaborou o filme. Así, na narración e na produción do filme, o cooperativismo está en contradición co sistema hexemónico. E do mesmo xeito que “a comunidade de montes é unha porción de poder que convive e se enfronta a outros poderes inseridos na sociedade”, como explica na película un comuneiro de Zobra, así *En todas as mans* está constituído, polas características descritas, en parcela de poder enfrontada a outros poderes da industria audiovisual. É a través das fendas destas contradicións que nace o novo, en transición cara ao futuro.

Ata o de agora, *En todas as mans* foi proxectada en cines, televisións, ordenadores e teléfonos móbiles; en festivais, teatros, emisións e VOD por Internet. Pero tamén en auditorios locais, cooperativas forestais e instalacións de asociacións veciñais. Desde festivais de cine ata centros cívicos, desde cinemas antigos ata pantallas de teléfonos intelixentes, *En todas as mans* demostra como unha pequena película dun pequeno cinema cun pequeno financiamento pode atopar o seu público espremendo todas as posibilidades, antigas e novas, que as plataformas, as tecnoloxías, pero tamén a acción colectiva e a implicación social poden ofrecer hoxe. Esta variedade de estratexias de distribución e exhibición é coherente coas formas combinadas de producir o documental. E estas múltiples combinacións, desde o financiamento ata a exhibición, xorden da necesidade de supervivencia dos cines periféricos. Pero tamén poden axudar a configurar unha esencia interior para acompañar a narrativa destes filmes alternativos. Unha esencia en contraste coa do cinema hexemónico e os seus éxitos de billeteira que inundan as salas de todo o mundo, obrigando aos cines alternativos a saír da industria de exhibición convencional.

Quedarán para futuras investigacións afondar nos temas aquí tratados, como o espazo lingüístico común na cinematografía galego-portuguesa ou o papel das economías sociais e cooperativas nos pequenos cinemas ou, mesmo, na cinematografía global. Unha panorámica máis ampla da directora Diana Toucedo ou do produtor Alberte Román poderían ser tamén outras posibles liñas de investigación. E, dentro duns anos, determinar

se *En todas as mans* se converteu nun paradigma doutro cinema posible. Porque, en palabras do comuneiro Samuel Crespo, “isto é importante. Moito máis do que pensamos”.

Índice

Apontamento linguístico prévio_____	6
Resumo na norma ortográfica espanhola do idioma galego (ILG-RAG)_____	9
1. Introdução_____	22
1.1. Objeto de estudo.	
1.2. Estado da arte.	
2. Metodologia_____	60
2.1. Justificação da investigação.	
2.2. Objetivos.	
2.3. Perguntas de investigação.	
2.4. Hipótese.	
2.5. Tipo de investigação.	
2.6. Desenho da investigação.	
3. Marco teórico_____	96
3.1. Produção.	
3.2. Narração.	
4. Resultados analíticos_____	145
5. Conclusões_____	206
6. Bibliografia_____	218
7. Filmografia_____	246
8. Discografia_____	253
Anexos_____	253

1. Introdução.⁴

Un vello, arrimado nun pau de sangueño,
o monte atravesa de cara ó piñar.
Vai canso; unha pedra topou no camiño
e nela sentouse pra folgos tomar. (Curros Enríquez, 1992, p. 152)

1.1. Objeto de estudo.

A presente tese pretende analisar a relação dialética entre produção e narração no documentário galego *En todas as mans*. Trata-se dum filme cooperativo, estreado no ano 2015, que narra una gestão do território também cooperativa na Galiza e norte e centro de Portugal, a do monte mancomunado. *En todas as mans* está dirigido por Diana Toucedo e produzido por Trespés Sociedade Cooperativa Galega, com guião da própria diretora e mais do produtor executivo, Alberte Román.

Essa relação entre as partes narrativa e produtiva do documentário desenvolve-se, como se explorará, dentro do seu contexto socioeconómico e cultural. Analisar-se-á, portanto, o filme como produto audiovisual do seu tempo à luz das tendências atuais e mais dos seus antecedentes históricos, tanto estritamente fílmicos como doutros tipos.

1.1.1. Aproximação ò objeto de estudo.

Segundo Barriga e Henríquez, “la mayoría de los textos [...] rara vez logran definir claramente lo que es un Objeto de Estudio” (2003, p. 77). Se, seguindo estes autores, objeto de estudo é “lo que queremos saber” (p. 78), não é possível qualificar de tal jeito o documentário *En todas as mans*, por si próprio, a respeito desta investigação, pois, como produto audiovisual em si mesmo, não responde a essa definição: *En todas as mans*, como tal, não é o que aqui se quer saber.

Mais especificamente, este documentário é o caso de estudo desta investigação. Para Robert K. Yin, um estudo de caso é “an empirical inquiry that investigates a contemporary phenomenon within its real-life context; especially when the boundaries between phenomenon and context are not clearly evident”. (2009, p. 18). *En*

⁴ Parte dos conteúdos deste apartado foram avançados em López-Calzada, M. (2021). Terra nos olhos. Introdução a um audiovisual transicional no caso do monte mancomunado galego e o documentário *En todas as mans*. *Mediaciones* 27(17). Pp. 355-369. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.17.27.2021.355-369>

todas as mans é, pois, o fenómeno contemporâneo que investiga este trabalho, analisando-o no contexto no que nasceu o documentário. Um fenómeno de carácter cultural, mais concretamente cinematográfico, que parece ter umas fronteiras bem definidas a respeito do seu contexto. Mas estas fronteiras viram mais difusas se, para além de como peça única, se contemplar o fenómeno como elemento constitutivo dos diferentes contextos no que surge: como uma outra pedra no valado que vai erguendo o “Novo Cinema Galego” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 200), como um outro projeto de raizame “colaborativa” (Valiati e Tietzmann, 2012) ou como cinema dirigido por uma mulher (Ledo Andión, 2016) entre outros aspetos.

Mas, para definir de jeito preciso qual é o objeto de estudo desta investigação, cumpre ter em conta, antes de mais, que, segundo Lazarsfeld,

ninguna ciencia aborda su objeto específico en su plenitud concreta. Todas las ciencias seleccionan propiedades de su objeto e intentan establecer relaciones recíprocas. El descubrimiento de tales relaciones constituye el fin último de toda investigación científica. Sin embargo, en las ciencias sociales, la elección de las propiedades estratégicas constituye, el fin último de toda investigación científica. (1975, p. 35)

Tendo isto em conta, o carácter “por natureza, interdisciplinar” (Saracevic, 1996, p. 42) da Ciência da Informação pode facilitar a aproximação a um terreno que está a experimentar mudanças ostensíveis ligadas à desenvolvimento tecnológico, como é o caso do cinema ou, ainda, do audiovisual em geral. Assim, a presente investigação “constituiria um domínio da Ciência da Informação” (González de Gomez, 1990, p. 121) sob a consideração desse domínio não ser tanto

a qualidade de um campo de fenômenos de informação (informação científica, informação tecnológica, informação para a cidadania), mas a instauração de um 'ponto de vista' que recorre a uma ampla zona transdisciplinar, com dimensões físicas, comunicacionais, cognitivas e sociais ou antropológicas (González de Gomez, 1990, p. 121).

A irrupção dos formatos digitais, a sua crescente disponibilidade para uma parte cada vez maior da população mundial e mais a sua potencial distribuição global na Internet têm configurado um “audiovisual global-popular” (López-Calzada, 2012) de doada⁵ produção e de difusão à alcance das grandes massas do mundo inteiro. O panorama que segue esta irrupção da revolução digital no panorama cinematográfico vem determinado, entre outras questões, pelo carácter cada vez mais difuso das barreiras entre plataformas, formatos e géneros.

Retomando González de Gomez, “esse 'objeto' da Ciência da Informação não seria logo uma 'coisa' ou uma 'essência' de uma região de fenómenos, mas um conjunto de regras e relações tecidas entre agentes, processos e produções simbólicas e materiais.” (1990, p. 121).

Para lograr o objetivo de definir o objeto de estudo, Lazarsfeld propõe fazer uma primeira “representación literaria del concepto” (1975, p. 36). Esta tarefa surge a partir de uma primeira “imagen” (p. 36) mental no pensamento de quem investiga, a partir da observação de feitos díspares. No caso presente, esta imagem nasce na mente dum investigador concreto, com características concretas e numas circunstâncias concretas: varão, racializado como branco, heterossexual, cidadão da União Europeia no século XXI, entre outras. Estas particularidades condicionam, necessariamente, a perspectiva de quem observa a realidade circundante e os feitos díspares que a conformam. No caso presente, se o investigador fizer uma esculca⁶ no panorama audiovisual, não poderá obviar que este está claramente imbricado no sistema económico dominante, que determina um sistema de produção e exibição concreto e maioritário no setor em geral, e que nesse sistema são minoritárias as produções galegas, em galego, produzidas por uma cooperativa e de temática documental, rural e também cooperativa, como é o caso do observado *En todas as mans*.

Barriga e Henríquez, desde uma perspectiva claramente focada na “pedagogia” (2003, p. 77), seguem Lazarsfeld em não poucos traços da sua proposta de definição do

objeto de estudo, mas com certa alteridade na terminologia empregada, o que, porém,

⁵ “doado adj. (1) Que não oferece dificuldade nem causa fadiga. Fácil.” <https://estraviz.org/doado>

⁶ “esculca s. f. (1) Ato ou efeito de esculcar.” <https://estraviz.org/esculca> “esculcar v. tr. [...] (3) fig. Averiguar com cuidado e diligência.” <https://estraviz.org/esculcar>

parece corroborar a afirmação do próprio Lazarsfeld, anos depois de publicada, que aponta que nas Ciências Sociais “no existe todavía una terminología rigurosa” (1975, p. 35). A recomendação de Barriga e Henríquez para continuar a aproximação é formular uma pergunta que permitir um achegamento para concretizar esse procurado objeto de estudo. Neste caso, apresenta-se a seguinte questão: qual é a inter-relação entre produção e narração no produto audiovisual galego *En todas as mans*?

Nesta pergunta introduzem-se já vários “componentes” (Lazarsfeld, 1975, p. 37) dessa imagem inicial do que se pretende investigar e que vem de ser representado literariamente em primeira instância através da pergunta formulada. Estes componentes ajudam a entrar numa segunda fase prà definição do objeto, que é a “especificación del concepto” (p. 37). É possível, pois, na pergunta formulada, identificar uma série de “nociones” (Barriga e Henríquez, 2003, p. 81): de caso (o documentário *En todas as mans*), de característica observável (a inter-relação entre produção e narração), da finalidade da observação (descrição dessa inter-relação) num contexto determinado (o audiovisual galego).

Esta atomização da pergunta em noções, na terminologia de Barriga e Hernández, permite identificar os indicadores elegidos, o que, para Lazarsfeld, supõe a terceira fase (1975, p. 38) na construção do objeto de estudo. Mas o próprio autor adverte das dificuldades neste ponto, começando por como definir “¿qué es exactamente un indicador?” (1975, p. 38). No caso presente, 'produção' poderia ter mais, em princípio, de “concepto fundamental” (Lazarsfeld, 1975, p. 38) ca de indicador e o mesmo se poderia dizer de 'narração'. Mas, se foi já sinalado que, por exemplo, Barriga e Henríquez, ainda seguindo em muito Lazarsfeld, oferecem certa variação na terminologia empregada, como no caso de noções vs. elementos, o próprio Lazarsfeld é flexível nos termos utilizados por ele mesmo. E neste caso, por exemplo, fala num mesmo parágrafo de “noción de gestión” e “concepto de gestión” (1975, p. 36). Ou, para ilustrar “la relación entre cada indicador y el concepto fundamental” (p. 36), propõe “inteligencia” como exemplo de conceito fundamental, mas denominando-o agora “noción” (p. 36), que estaria composta de “varias dimensiones” (1975, p. 36) que só podem ser medidas através de indicadores. Aliás, noção

seria, para Lazarsfeld, neste exemplo, sinónimo de conceito fundamental, e estaria formada de dimensões diversas e os indicadores, seriam, em suma, os “fenómenos observados” (Lazarsfeld, 1975, p. 39) que permitirem medir uma dessas dimensões. Daquela⁷, aqui, produção e narração serão os conceitos fundamentais, ou simplesmente conceitos, compostos de dimensões.

Gifreu-Castells, prà sua análise do “concepto de no-ficción” (2015), no que inclui o documentário, desenha um modelo no que distingue “dos procesos íntimamente vinculados” (2015, p. 27) na tarefa de “diseño e implementación de cualquier tipo de obra audiovisual” (p. 27): um primeiro que “trabaja sobre la idea general y la narrativa” (p. 27) e um segundo “sobre la idea de negocio, es decir, como hacer rentable el proyecto” (Gifreu-Castells, 2015, p. 27). Uma proposta de divisão binomial dos eidos constitutivos da elaboração do audiovisual coa que, como resulta notório, coincide grandemente a apresentada aqui, mália⁸ optar por uma terminologia diversa: produção e narração.

1.1.1.1. Produção.

Continuando o procedimento iniciado, e adiantando aqui a matéria do marco teórico da investigação que for precisa, cumpre definir o conceito de produção no eido audiovisual. Por produção entende-se nesta pesquisa o conjunto de dimensões de carácter material que podem ser objetivadas e medidas através de fenómenos observados (número de pessoas implicadas no projeto, orçamento total expressado em uma ou várias moedas concretas, percentagem desse total que tem origem público estatal...). É, logo, a parte do filme gerida pola pessoa (ou equipa) encarregada da produção, que habitualmente ostenta o título de produtora ou alguma variante do mesmo.

Cumpre salientar que, neste trabalho, todas as dimensões que tenham significação material no caso presente são incluídas dentro do conceito produção. Assim, um dia, como unidade de tempo inapreensível que é, pode não ser considerado uma dimensão material; mas conceptualizado, por exemplo, na forma de 'dia de rodagem', deixa de ser uma mera unidade de tempo para se constituir em indicador que pode ser medido em dinheiro (custo por dia de rodagem) que pode ser agrupado no número total de dias de

⁷ “daquela₂: [...] (2) Então, nesse caso”: <https://estraviz.org/daquela>

⁸ “mália conj. Apesar de: mália que não ando bem, irei.” <https://estraviz.org/m%C3%A1lia>

rodagem para calcular um custo económico global, que se pode dividir na quantidade de orçamento movimentado em cada um desses dias, etc. Outro exemplo, *cecais*⁹ mais ilustrativo ainda, pela sua potencial bivalência, seria o roteiro ou guião, que pode ser considerado como dimensão produtiva, medido através de indicadores como o número de guionistas envolvidos, preço ou salário dos mesmos, dias adicados¹⁰ à escrita e reescrita do guião...; mas que faria parte da dimensão narrativa na sua parte criativa: diálogos, ideias expostas, trama e outros aspetos.

Voltando ainda a Lazarsfeld (1975, p. 40), é preciso descompor os conceitos fundamentais em dimensões e determinar uma série de indicadores para cada dimensão. No caso do conceito produção, e combinando elementos de autoras diversas (Bordwell, Staiger e Thompson, 1995; Mollà, 2012; Agel et al., 1996, Jacoste Quesada, 1996, etc.) é possível descompo-lo nas seguintes dimensões básicas, que, por sua vez, se podem debulhar mais, se cumprir.

1.1.1.1.1. Económica.

É a dimensão que abrange a parte dos recursos materiais com que conta o filme. Expressa-se normalmente em dinheiro. Uma produção pode fazer uso de material próprio, doado ou prestado; de colaborações desinteressadas; ou doutro tipo de recursos que não requeiram desembolso monetário. Em tal caso, essa parte dos recursos pode não ser computada aqui, mas também faz parte da dimensão económica, pois são elementos que, noutras circunstâncias de produção diferentes, teriam suposto um gasto, e portanto, poderiam contabilizar-se como uma despesa.

1.1.1.1.1.1. Orçamento.

Expressa o total de dinheiro (e outros recursos, se for exaustivo) conseguido para completar as três fases da produção da película. No uso habitual do termo, soem-se excluir elementos materiais não computáveis monetariamente como os descritos acima (cessões, colaborações...).

1.1.1.1.1.2. Financiamento.

⁹ “*cecais* adv. Quiçá.” <https://estraviz.org/cecais>

¹⁰ Participio de adicar=dedicar <https://estraviz.org/adicado>

Debulha o total orçamentado e classifica as partes segundo a sua procedência (subvenções, crowdfunding, doações...). O orçamento determinará o tipo, qualidade e número de elementos de produção que são agrupados nas outras dimensões.

1.1.1.1.2. Humana.

Faz reconto da equipa de pessoas implicadas no desenvolvimento da película nas três fases da produção. Os indicadores empregados, ademais do número total, podem ser também a adscrição das pessoas a determinadas categorias laborais e/ou salariais.

1.1.1.1.2.1. Equipa artística.

Baixo este epígrafe acostuma-se agrupar a parte da equipa humana que realiza tarefas de atuação. No caso dum documentário é habitual não haver intérpretes, pois as pessoas que aparecem no ecrã não são atrizes nem interpretam um papel. Isto é importante do ponto de vista económico, pois estas pessoas não costumam cobrar por participarem no filme.

1.1.1.1.2.2. Equipa técnica.

O resto de pessoal, o que não tem tarefas interpretativas, conforma a equipa técnica do filme. Por sua vez, a equipa técnica estrutura-se por áreas, cada uma delas encarregada dum aspeto específico do filme: direção, arte, som, cinematografia, maquilhagem... Estas sub-equipas dentro da equipa técnica soem estar estruturadas verticalmente seguindo uma ordem hierárquica. Na cima da equipa técnica acostuma estar a diretora, mas a sua autoridade final pode ser discutida pola produção executiva, dependendo do tipo de produção.

1.1.1.1.3. Técnica.

São os recursos materiais de tipo diferente do humano. Poderia incluir também os animais envolvidos na produção, usualmente catalogados sob a categoria geral de 'semoventes', ainda que também poderiam conformar uma dimensão específica, dependendo do tipo de filme (natureza, circo...) e a sua importância específica nele. Do resto, incluem todo tipo de material de gravação, edição, maquilhagem, construção...

1.1.1.1.3.1. Meios de pré-produção.

São os recursos materiais requeridos para primeira fase da produção. Podem variar ostensivelmente dependendo da magnitude da produção: desde caneta e papel onde escrever o roteiro até os serviços de telefonia para contactar com produtoras, contratar equipas humanas, equipamentos informáticos para desenvolver apresentações promocionais...

1.1.1.1.3.2. Meios de gravação.

São os recursos materiais requeridos para segunda fase da produção. Aqui incluem-se não só os equipamentos para gravar em senso estrito, como as câmaras. Também todo o resto de elementos necessários para a gravação sair como prevista, dos decorados às claquetes ou do vestiário aos adereços.

1.1.1.1.3.3. Meios de pós-produção.

São os recursos materiais requeridos para terceira fase da produção, na sua parte de edição. Atualmente abrange basicamente equipamentos e programas informáticos de montagem, animação, efeitos especiais... Não é inusual serem subcontratadas a empresas especializadas externas à produção principal.

1.1.1.1.3.4. Meios de difusão.

São os recursos materiais requeridos para terceira fase da produção, na sua parte final. Implicam a realização de cópias, os serviços de empresas distribuidoras (próprias ou externas), salas de exibição (normalmente alheias), promoção através de cartazes e meios de comunicação...

1.1.1.1.4. Local.

É a parte da produção que se ocupa dos lugares onde vai ser desenvolvido o projeto audiovisual.

1.1.1.1.4.1. Locais de pré-produção.

Abrange os lugares onde a primeira fase da produção é desenvolvida. Pode implicar, por exemplo, locais onde uma pessoa ou equipa desenvolve as tramas e/ou o roteiro, oficinas onde se desenvolvem as hipotéticas reuniões desta equipa entre si e mais a direção e/ou a produção para tratar avanços e dificuldades no processo, locais de ensaio, escritórios onde arranjar encontros com possíveis investidoras no projeto, locais de

logística para gerir estes e outros momentos iniciais através de chamadas telefónicas, correios eletrónicos, etc. e mais para planificar e contratar o resto de equipas, oficinas para cada uma das sub-equipas de área começar a fazer a sua planificação...

1.1.1.1.4.2. Locais de gravação.

São os lugares onde o projeto é desenvolvido na sua segunda fase. Podem ser platôs ou estudos, mas também localizações naturais à ar livre, prédios particulares de uso habitual diverso (vivendas, palácios, escritórios...). Mas também são os locais onde a equipa, se for preciso, comer e dormir, escritórios onde continuar a gerir a produção, etc.

1.1.1.1.4.3. Locais de pós-produção.

A primeira parte da derradeira fase de produção tem lugar em locais como oficinas e escritórios dotados do equipamento preciso para as profissionais dedicadas à edição, créditos, efeitos especiais, podam desenvolver o seu labor. Para além, a equipa de produção continuará a trabalhar em locais, a negociar investimentos sobrevindos, as iminentes promoções e exposições...

1.1.1.1.4.4. Locais de difusão.

A derradeira parte do processo, que remata a terceira fase de produção, implicará locais para a exibição do filme, mais outros onde gerir os processos envolvidos pela dita exibição e também os derivados da promoção, publicidade, entrevistas...

1.1.1.1.5. Temporal.

Mede o tempo total requerido para completar as três fases da produção e deverá coincidir co calendário planificado para cada uma. Se o tempo total for maior do previsto, o habitual é que se incrementem os custos económicos, podendo ficar em perigo a finalização da obra.

1.1.1.1.5.1. Tempo de pré-produção.

Mede o tempo total requerido para completar a primeira fase da produção e deverá coincidir co calendário planificado para ela. Se o tempo total for maior do previsto, o habitual é se incrementarem os custos económicos, podendo ficar em perigo a finalização da obra segundo a planificação orçamental, se o desajuste não for compensado nas seguintes duas fases.

1.1.1.1.5.2. Tempo de gravação.

Mede o tempo total requerido para completar a segunda fase da produção e deverá coincidir co calendário planificado para ela. Se o tempo total for maior do previsto, o habitual é se incrementarem os custos económicos, podendo ficar em perigo a finalização da obra segundo a planificação orçamental, se o desajuste não for compensado na derradeira fase.

1.1.1.1.5.3. Tempo de pós-produção.

Mede o tempo total requerido para completar a terceira fase da produção e deverá coincidir co calendário planificado para ela. Se o tempo total for maior do previsto, o habitual é se incrementarem os custos económicos, podendo ficar em perigo a finalização da obra segundo a planificação orçamental inicial.

1.1.1.1.5.4. Tempo de difusão.

Mede o tempo total requerido para completar a quarta fase da produção. Este é o período mais flexível e, na teoria, pode-se ampliar indefinidamente no entanto se possuam os direitos de exploração do filme, indo desde a estreia a um relançamento (co galho do¹¹ seu aniversário, por exemplo), à venda do produto num formato físico ou à sua emissão por televisão ou plataforma de Internet. Para além das atividades estritamente relacionadas coa difusão do filme em si, pode abranger outras como as de publicidade, entrevistas de promoção...

1.1.1.2. Narração.

Pola sua banda, o conceito de narração, neste trabalho, está referido à parte imaterial do processo audiovisual, que aqui se prefere denominar como parte criativa, por resultar mais específica e, portanto, ilustrativa. Cumpre sinalar, contudo, que este uso do termo fica longe da já mencionada ideologia carismática da criação de Bourdieu, no seu senso quase demiúrgico; apenas se refere àqueles aspetos conceituais do processo audiovisual e ò seu desenvolvimento. Fica mais na linha, pois, da ideia-chave (Moreira, 2005, p. 219). De jeito semelhante ò feito coa produção, o conceito narrativo pode ser descomposto também nas seguintes dimensões:

¹¹ “com o galho de: com motivo de, com o pretexto de”. <https://estraviz.org/galho>

1.1.1.2.1. Ideia.

É o conceito original do que parte o resto dos elementos narrativos, que deveriam girar arredor dela e ter significado em função da mesma, sem excluir outros significados acessórios e complementares que puderem surgir. Os indicadores que se podem empregar para caracterizar a ideia podem ser a sua adscrição a determinado género (documentário, por exemplo), se é original ou se adapta uma obra prévia.

1.1.1.2.2. Trama.

É o primeiro desenvolvimento da ideia original. Nele aparecem os elementos chave, na forma de personagens, situações, motivações... Pode estar, e adoita¹² estar, dividida em subtramas. De novo, os indicadores serão qualitativos: tipo de trama segundo o seu género, personagens, cenários, situações, temas... Mas também se podem estabelecer indicadores qualitativos, relativos à extensão, número de subtramas, personagens, cenários e temas...

1.1.1.2.3. Guião.

É o desenvolvimento pormenorizado da ideia original, detalhado de princípio a fim. Segundo o tipo de filme e os critérios das pessoas responsáveis do mesmo pode ser considerado inamovível ou, na prática, ser modificado durante todo o processo produtivo. Os indicadores desta dimensão conceptual são os mesmos còs da trama, mas respondendo conseqüentemente ò maior grau de detalhe.

Um roteiro técnico pode debulhar o guião, traduzindo-o em planos (ainda que o roteiro original pode estar já bem avançado nesse aspeto). Posteriormente a este momento, ou canda¹³ ele, é possível fazer um desenho visual do roteiro denominado esboço sequencial, mais conhecido polo anglicismo 'storyboard', no que as descrições textuais dos planos são acompanhadas (ou substituídas) por desenhos que antecipam ângulos de câmara, tipo de plano, iluminação, estética visual... De novo, podem-se empregar indicadores numéricos (número de planos e/ou sequências) ou tipológicos (tipo de plano e/ou sequência).

1.1.1.2.4. Gravação.

¹² “*adoitar* v. tr. (1) Estar habituado a. Ter por costume. Acostumar.” <https://estraviz.org/adoitar>

¹³ “*canda* prep. pop. (1) Junto a, com, em companhia de. Com verbos de movimento, aplica-se indistintamente a pessoas e animais”. <https://estraviz.org/canda>

Durante o momento da captura de imagem e som, direção e cinematografia coordenam-se para dotar a película duma linguagem visual coerente, valendo-se da planificação prévia e dos seus conhecimentos da arte narrativa audiovisual, plasmando esse código nos planos do filme. Aqui o roteiro e/ou o storyboard podem exercer de guia férrea ou de simples orientação, dependendo de cada projeto concreto. Novamente se pode caracterizar a dimensão através de indicadores quantitativos (um filme rodado em um só plano sequência frente a outro que empregue multiplicidade de planos, por exemplo) ou qualitativos (caracterizar o estilo em determinada corrente ou escola segundo a forma empregada).

1.1.1.2.5. Edição.

O ordenamento do material gravado e o jeito de fazê-lo (com cortes, fundidos, sequências mais ou menos longas, planos únicos...) implica também a aplicação dos códigos estabelecidos da linguagem audiovisual para dar como resultado um discurso novo e único. De novo, o guia volve ser o roteiro e mais o storyboard, mas, também, há possibilidade de inovar e improvisar, se for preciso. Nesta dimensão, (denominada co termo edição, que se adoita empregar estritamente para se referir a montagem), inclui-se aqui também a aplicação de efeitos visuais e sonoros, que se realiza seguindo uns códigos que, de novo, podem ser moldados ou quebrantados, se o projeto o demandar. De jeito similar às dimensões narrativas definidas anteriormente, os indicadores podem ser quantitativos (número de planos, número de efeitos de pós-produção...) ou qualitativos (estilo empregado e consequente adscrição a correntes estilísticas, se se der o caso).

1.1.1.2.6. Difusão.¹⁴

As diferentes opções de difusão, voluntárias ou limitadas polo orçamento, podem proporcionar também uma mensagem adicional subjacente, para além da que envia o produto audiovisual em sentido estrito. Assim, a percepção dum filme estreado num festival prestigioso não é a mesma cà dum outro que vai direito à televisão, ou a dum que é

¹⁴ O processo de difusão dum filme tem também uma componente ligada ò processo de produção. De facto, a parte material que implica este processo pode ser a mais comumente associada ò termo. É por isso que essa vertente da difusão fílmica, ligada aos elementos materiais precisos prà mesma, foi já incluída aqui dentro do conceito de produção também, por exemplo, ò fazer referência aos “locais de difusão”. Por contra, dentro do conceito narração, esta dimensão refere-se a como as diferentes vias de difusão podem afetar ò conteúdo da mensagem transmitida e/ou a como é percebida.

distribuído em múltiplas salas comerciais cá doutro que é projetado em cineclubes ou associações culturais. Cumpre ter em conta, ademais, a realidade pós-revolução digital, na que os mais dos conteúdos são acessíveis na Internet. Esta mensagem adicional subjacente, se incluída no conceito da narração, da história contada, pode, aliás, variar durante o processo de difusão. Um exemplo disto é o que se poderia denominar a prova do tempo, no que um filme de grande sucesso no momento da sua estreia perde a sua relevância, sepultado polos anos. Ou, ò contrário, uma película de êxito limitado pode virar filme de culto por ser reavaliada criticamente tempo depois e/ou difundida através de novos suportes que a achegarem a novas audiências. É o caso de fracassos cinematográficos que depois tiveram boa acolhida no mercado do videocassete ou do DVD ou na Internet, por exemplo. Portanto, esta dimensão poderá ser caracterizada através de indicadores quantitativos, como o tempo transcorrido desde a estreia, número total de espetadoras e se estas pagaram ou não por ver o filme, ou também polo tipo de plataformas onde foi disponibilizado o produto, etc.; mas também por indicadores qualitativos como a receção crítica do produto e a hipotética variação do mesma através do tempo ou local.

1.1.2. Definição do objeto de estudo.

Debulhados assim os conceitos em dimensões e indicadores, segundo o indicado por Lazarsfeld, agora é possível “establecer un índice general que tenga en cuenta la totalidad de los datos” (1975, p. 40) para obter “una apreciación de *conjunto*” (p. 40), ou bem estudar “las relaciones entre cada una de estas dimensiones y una serie de variables externas” (1975, p. 40) Em ambos os casos “será necesario realizar una síntesis de los diversos indicadores” (Lazarsfeld, 1975, p. 40). Deste jeito, ò realizar essa síntese de todos os indicadores referidos, por exemplo, à produção, esta deixa de ser o conceito fundamental de início e pode ser considerado também um indicador de seu, na medida que fenómeno observado através dos subindicadores que conformam o total ou conjunto. É dizer, deixa de ser uma produção qualquer, em abstrato, para virar uma produção concreta, neste caso a do documentário *En todas as mans*, cum orçamento precisado, uma equipa humana determinada... O mesmo acontece co conceito narração, que passa a estar conformado por diálogos, tramas, ideias concretizadas..., e vira a narração do filme *En*

todas as mans, um segundo indicador.

Após este processo, e ò reformular a pergunta inicial como afirmação, obtém-se “el objeto de estudio a construir” (Barriga e Henríquez, 2003, p. 81), que, no caso presente, seria: inter-relação dos aspetos produtivos e narrativos no documentário *En todas as mans* no contexto audiovisual galego. Cada um desses aspetos, o produtivo e o narrativo, é o resultado duma síntese interna de cada uma das suas dimensões, medidas através dos seus indicadores e, por sua vez, da síntese do conjunto de dimensões respetivas, que permitem essa dialética entre cada um dos indicadores de cada uma das dimensões com variáveis externas, que podem ser os indicadores doutra dimensão. Mas, para além, na medida em que cada um dos conceitos fundamentais iniciais, produção e narração, virou uma síntese particular e concreta -a partir da síntese interna de cada uma das suas dimensões, medida a partir de cadanseus¹⁵ indicadores-, podem interagir com variáveis externas a si, que podem ser o conceito oposto na sua totalidade ou alguma das suas dimensões internas em particular.

Agora é possível, logo, fazer dialogar os dous conjuntos, formados a partir da síntese dos elementos que os conformam, ou relacionar isoladamente alguma ou algumas das dimensões que conformam cada conjunto co conjunto oposto, na sua totalidade, ou também fragmentado dimensionalmente, funcionando, em qualquer caso, como variáveis externas à primeira. Por exemplo, será possível confrontar a dimensão tecnológica da produção coa dimensão trama da narração ou coa narração no seu conjunto, para comprovar se, ou como, uma determinada característica técnica condicionou a trama ou o conjunto da narração.

Doutro jeito, o objeto de estudo será a descrição da síntese dos dous conceitos citados, produção e narração, que serão analisados como tese e antítese na estrutura do documentário de Diana Toucedo, em relação dialética. Deixando para mais adiante os detalhes do processo dialético, abonda¹⁶ esculcar aqui o conceito de síntese no seu uso marxiano mais amplo, para terminar de conformar o objeto de estudo. Na entrada “materialismo dialético” do *Dicionário do pensamento Marxista* (Bottomore, 1988, p. 409 e

¹⁵ “*cadanseu* adj. Senhos: iam com cadansua vara.” <https://estraviz.org/cadanseu>

¹⁶ =“*abundar* v. i. [...] (4) Bastar.” <https://estraviz.org/abundar>

ss.) expõe-se que este conceito teria sido “de um modo geral, considerado como a filosofia do marxismo, distinguindo-se assim da ciência marxista, o materialismo” (p. 409). A terceira lei do materialismo dialético seria

a lei da negação da negação, que pretende que, no conflito de contrários, um contrário nega o outro e é, por sua vez, negado por um nível superior de desenvolvimento histórico que preserva alguma coisa de ambos os termos negados (processo por vezes representado no esquema triádico de tese, antítese e síntese) (Bottomore, 1988, p. 410).

No que concerne à presente investigação, a relação que se estabelece entre produção e narração em *En todas as mans* pode ser considerada de dialética de opostos, no senso de serem duas partes diferenciadas do processo fílmico. Essa oposição poderia parecer, portanto, não vir dada, necessariamente, por serem processos inerentemente contrários, mas por se condicionarem mutuamente. Jacoste Quesada sim aprecia uma certa inerência nessa “tensión, a causa de la amalgama arte-industria” (1996, p. 13) que se dá no cinema. Note-se, contudo, que a análise deste autor centra-se principalmente num sistema que tende a “contemplar la película como mercancía” (p. 70). Pode-se inferir, logo, que a oposição dialética entre produção e narração, que na análise de Jacoste Quesada é sintetizada como “arte-industria” (1996, p. 13), é maior no cinema hegemónico, consubstancialmente dirigido ao “gran público” (p. 13) e ao lucro como pretensão principal, no que “existe una tendencia a la desarmonía” (Jacoste Quesada, 1996, p. 14).

Assim, parte da narração pode ver-se negada pela produção, como pode ser o caso dum plano e/ou sequência inicialmente considerados fundamentais para narração que têm de ser desbotados por razões orçamentais, obrigando a uma solução narrativa diferente, ajustada ao orçamento, solução alternativa que seria a síntese dessa oposição. O inverso, uma fonte de financiamento, em princípio fulcral para o filme, pode ser refugada se condicionar negativamente a história que se pretende narrar, como pode ser no caso de investimentos, privados ou estatais, que tencionam obter um produto favorável para os seus próprios interesses, caso no qual deverá ser topada, se for possível, uma fonte de

financiamento alternativa.

Retomando Barriga e Henríquez mais uma vez, a síntese dessa série de oposições entre produção e narração, entendidas de jeito amplo como o aspeto material e mais o criativo, é, daquela, o que este trabalho quer saber, esse fenómeno de interesse que pretende representar a investigação. Sem pretender entrar já agora nos procedimentos metodológicos, que serão explicitados convenientemente mais adiante, cumpre adiantar que, para continuar o achegamento ò fenómeno de interesse, será necessário delimitá-lo através dum “marco referencial” (2003, p. 82), o jeito destes autores qualificar o que nesta investigação é denominado marco teórico, por tencionarem incorporar nessa sua definição “debates y opciones metodológicos, empíricos y, a menudo, epistemológicos” (p. 82) para além dos estritamente teóricos. Sem deixar de ter em conta essa perspectiva ampla, aqui manter-se-á o nome tradicional de marco teórico, por ser a terminologia mais esclarecedora, por mais convencional.

Ainda seguindo Barriga e Henríquez, é mister agora antepor um verbo em infinitivo à frase afirmativa derivada da pergunta inicial para definir um “objetivo general” (2003, p. 82) como caminho cara a¹⁷ construção final do objeto de estudo; no caso presente seria: descrever a inter-relação dos aspetos produtivos e narrativos no documentário *En todas as mans* no contexto audiovisual galego.

En todas as mans é um filme ambientado na Galiza e sobre a Galiza que está gravado em língua galega, como acontece coa “meirande parte do chamado 'Novo Cinema Galego’” (Gómez Viñas, 2018, p. 37). Esta circunstância, junto com outras características como o tipo de produção e de financiamento, contribuiria também a achegar o filme a esta corrente cinematográfica de recente fatura e etiquetado. O documentário parece revelar-se, pois, perfeitamente enquadrado, como se reafirmará a seguir e mais devagar, no contexto atual do cinema galego.

Portanto, o objeto de estudo, o fenómeno de interesse, nesta tese, é o resultado da interação que se estabelece no documentário *En todas as mans* entre o aspeto produtivo e o narrativo do filme. Trata-se dum “objeto artesanal” (Barriga e Henríquez, 2003,

¹⁷ “cara PREP. (3) Aproximação local” <https://estraviz.org/cara>

p. 78), já que responde a um interesse nado da própria pessoa investigadora, por oposição ò “objeto prefabricado” (p. 78) que nasce do interesse de terceiros (empresas, instituições, governos...) que demandam o seu estudo. Resulta interessante como esta oposição proposta entre objeto artesanal e prefabricado resulta bem acaída¹⁸ prà presente investigação, na medida em que, no eido audiovisual, o produto (filme, programa, reportagem, etc.) pode ter também origem no próprio interesse criador da pessoa autora do material ou bem uma outra origem por encargo alheio (produtora de cinema, cliente publicitário, departamento de relações públicas duma corporação...). Isto abre um abano de possibilidades diversas (distintas fontes de financiamento, diferentes temáticas, etc.) que têm muito a ver coa presente investigação, por “cómo la diferencia en el origen influye sobre la forma de abordar el Objeto” (Barriga e Henríquez, 2003, p. 78). Curiosamente, certa tradição de crítica e análise cinematográfico adoita denominar de “artesanos” (Galindo Pérez, 2019), sobretudo no contexto do Hollywood clássico, os diretores desses produtos audiovisuais de encarga¹⁹, que segundo o critério devandito²⁰ seriam prefabricados. No caso estudado aqui, *En todas as mans* foi um encargo da produtora Trespés à diretora Diana Toucedo.

A realidade material do monte vizinhal na Galiza e norte e centro de Portugal, nessa faceta múltipla que vai do económico ò identitário, os conflitos passados e presentes que enfrenta, as pessoas que põem a dimensão humana nesse entorno, as suas vidas, atividades e sentimentos, conformam o cenário no que Trespés dispõe os meios para Diana Toucedo tecer as narrativas que o explicarem.

1.1.3. Caracterização do objeto de estudo.

Debulhando mais ainda na dialética dos dous conceitos de partida, narração e produção, *En todas as mans*, no seu aspeto narrativo, ilustra o estado atual dum sistema ancestral e comunitário de gestão do território que também impugna as relações económicas dominantes, o que se poderia considerar como uma certa persistência temporal, ainda hoje, da perceção social que na década dos anos 70 tinha o economista

¹⁸ Participio de acair: “acair v. i. (1) Ser próprio, ajeitado, ajustado: acai-lhe bem a alcunha.” <https://estraviz.org/acair>

¹⁹ “encarga s. f. Encargo.” <https://estraviz.org/encarga>

²⁰ “devandito adj. Que já fica dito. Mencionado anteriormente.” <https://estraviz.org/devandito>

Xosé Manuel Beiras, ò afirmar que na Galiza “somos medularmente aínda medieváis en dúas dimensións tan distantes como o modo de produción e o idioma da maior parte do pobo galego” (1972, p. 35). Mas, obviamente, a realidade do século XXI mudou e a pessoa que for espetadora deste documentário contemplará como diante seu se desenvolve um conflito entre duas alternativas económicas, onde as relações de tipo capitalista vão ganhando cada vez mais espaço diante dum modelo comunal que luta por subsistir, ò tempo que se produzem hibridações entre ambos os sistemas.

Portanto, e retomando de novo Barriga e Henríquez para concluir, se uma investigação é “una forma de construir una representación de un fenómeno de interés” (2003, p. 78), daquela, “el fenómeno de interés es el objeto de estudio, es lo que queremos saber” (p. 78), no entanto que “la forma de construir su representación es el proceso investigativo, con toda su complejidad empírica, metodológica, teórica y epistemológica” (2003, p. 78). O objeto de estudo é esse “recorte de 'realidad' que [...] aprehender de forma científica [...], es el resultado final del proceso investigativo” (Barriga e Henríquez, 2003, p. 80).

O presente processo investigador que tem como caso de estudo o documentário *Entre todas as mans* poderia ajudar a discernir, daquela, uma panorâmica mais geral dum tipo de produtos audiovisuais com características alternativas, conectados cuma tradição histórica precedente, mas com características inovadoras. *En todas as mans* é um documentário cooperativo que narra uma história cooperativa. É por isso que poderia virar caso paradigmático do papel do cinema dentro dos processos de mudança socioeconómica. A nível produtivo, a película contempla unas relações de produção parcialmente diferentes das dominantes. A nível narrativo, explica uma realidade que também enfrenta a ordem socioeconómica imperante. A síntese destes dous aspetos, narrativo e produtivo, poderia originar uma mensagem cinematográfica diferente e em sintonia cuma transição para uma outra estrutura económica. Descrever e explicar ambos os conceitos fundamentais e, ainda, a sua relação, é aqui o fenómeno de interesse, o objeto de estudo.

1.2. Estado da arte.

Em 1989 estreavam-se “as tres primeiras longametraxes do cine galego” (González, 1992, p. 143): *Sempre Xonxa*, de Chano Piñeiro; *Urxas*, de Carlos Piñeiro e Alfredo García Pinal, e mais *Continental*, de Xavier Villaverde. A chegada às pantalhas destes três primeiros filmes galegos em 35 mm (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 180) teria significado para a indústria fílmica da Galiza “a súa maioría de idade, unha aspiración conquerida tras vinte anos de longa andaina” (González, 1992, p. 143). De acordo com esta perspectiva de Manuel González, o devandito período 1989-2019 teria sido a continuación duma outra etapa anterior do cinema galego, também de duas décadas, pois nos primeiros anos da década dos 70 “artéllanse os principais eixes sobre os que se estrutura o que será chamado “cine galego”” (1992, p. 21). Esta andaina²¹ de arredor de vinte anos culminaria nas três sonadas²² estreias de 1989, que dotariam o audiovisual galego, por vez primeira, de “ficción propia en formatos profesionais” (González, 1992, p. 15). Uma circunstância que, para além, parecia fechar o debate que tinha dividido em dous bandos, também desde os anos 70, os principais vultos do cinema na Galiza: “os defensores da profesionalización como único camiño de normalización e os que defenden o cine alternativo ó servizo das loitas populares e a axitación política” (González, 1992, p. 15).

1.2.1. Geopolítica contextual.

As mudanças que supus 1989 no seio do cinema galego coincidiram no tempo cum a outra transformação histórica de alcance mundial: em Novembro daquele mesmo ano, milheiros de pessoas franqueavam livremente, por primeira vez, o muro de Berlim. A queda desta simbólica fronteira marcava o princípio do fim da Guerra Fria e mais do bloco soviético, trocando a ordem geopolítica vigente desde a vitória aliada de 1945. Um acontecimento que tem sido interpretado como o trunfo do comércio sobre a utopia (Morris, 1994), um novo paradigma no que parece encaixar bem esse domínio do profissionalismo sobre o ativismo que, segundo Manuel González, ocorria simultaneamente no audiovisual da Galiza.

²¹ “*andaina* s. f. (1) Caminhada. Caminho muito longo. Muito que andar. (2) Época, período, ciclo. Tempo ou espaço que ocupa a duração de uma cousa.” <https://estraviz.org/andaina>

²² De sonda “*sona* s. f. (1) Fama, creto, renome: colhe sonda e bota-te a dormir.” <https://estraviz.org/sonado>

Era o “fim da história”, em palavras de Francis Fukuyama (1992), e o princípio da “globalização” (Robertson, 1992, p. 51), na que as nações do mundo poderiam “prosperar e viver em harmonia” (Bush e Scowcroft, 2011, p. 370) baixo a égide da única potência supervivente, os Estados Unidos de América. A primeira Guerra do Golfo, em 1991, na que os EUA botaram o Iraque do Kuwait que as forças de Saddam Hussein tinham invadido, foi a primeira representação desta “nova ordem mundial” (Bush e Scowcroft, 2011, p. 370). O fluxo ininterrompido de ouro negro desde o Médio Oriente, garantido pola nova ordem mundial, semelhava anunciar um “novo século americano” (Ryan, 2010).

1.2.2. Cinema no fim da história.

Este novo cenário internacional foi um bom marco prò negócio da grande indústria cinematográfica. Se na Galiza de 1989 o profissionalismo parecia vencer o ativismo, esse mesmo ano, da outra beira do Atlântico, Prince cantava “Hollywood conjures images of the past”. O já finado músico de Minneapolis, dava assim, na canção *The Future*, a sua visão do cinema distribuído polas grandes produtoras estado-unidenses no final do século XX. Ironicamente, esta canção estava incluída na banda sonora do filme *Batman* (Burton²³, 1989), a película que serviu de modelo prà invasão de super-heróis que povoam hoje o ecrã. O *Superman* que Christopher Reeve encarnara em três filmes (Donner, 1978; Donner e Lester, 1980; Lester, 1983), tinha sinalado já anteriormente o caminho. Mas foi o *Batman* do Burton, co seu tom escuro, adulto e, sobretudo, coa sua estratégia comercial, quem primeiro antecipou o panorama atual. A Warner Bros, proprietária dos direitos de exploração cinematográfica do personagem da DC Comics, conseguiu “reforçar a sua propriedade” (Freeman, 2014, p. 41) com este filme, que foi o ponto de partida no que

distinct versions of a fictional character – each constructed under different creative contexts with differing artistic sensibilities, aimed at varying groups of audiences across media – became the combined products of brand convergence across each media iteration, a concept



²³ Opta-se aqui por referenciar apenas o nome do diretor e não também o do produtor, como prescreve a 7ª edição das normas APA, em aras de adaptar o formato, de origem estado-unidense, òs usos europeus. Isto não implica, desde este ponto de vista, desrespeito nem incumprimento das normas APA, mas, ò contrário, simples adaptação das mesmas a um contexto concreto, reconhecendo-lhes, se não outorgando, flexibilidade e maior universalidade e validez.

that was crucial to the transmediality of Batman as both commercial brand and fictional storyworld (Freeman, 2014, p. 41).

Portanto, foi a procura do sucesso internacional que motivou Hollywood a conjurar as imagens do passado, segundo cantava Prince. E conseguiu-o. O homem-morcego criado por Bob Kane nos anos 40 (Kane e Andrae, 1989), que já protagonizara um serial filmico em 1943 -para além da série televisiva dos anos 60-, rebentou as bilheteiras do mundo todo e abriu o caminho para uma nova geração de filmes baseados em bandas desenhadas estado-unidenses e, também, o caminho da “estratégia transmedia” (Jenkins e Deuze, 2008, p. 10). *Batman* antecipou, logo, a tendência atual que tem inundado as salas de cinema de pessoas ansiosas de verem super-heróis.

Este processo de recuperação de imagens do passado implicou também o renascimento da Disney, que, em 1989, voltou conquistar as bilheteiras arredor do mundo com *The Little Mermaid* (Clements e Musker, 1989). Um sucesso que continuaria com *The Beauty and the Beast* (Trousdale e Wise, 1991), *Aladdin* (Clements e Musker, 1992), *The Lion King* (Allers e Minkoff, 1994) e outros, até culminar a década dos 90 com *Tarzan* (Lima e Buck, 1999), a mais rendível de todas elas (*Tarzan*, 1999). Esta “Disney renaissance” (Pallant, 2011, p. 89 e ss.) reciclou multitude de imagens pretéritas, à revisar narrações clássicas, contribuindo assim para a conformação do imaginário da geração pós-Guerra Fria. Esta contribuição seria a atualização do que se poderia denominar a “Disney Doctrine” (Watts, 2013, p. 326), segundo a qual “the nuclear family, with its rituals of marriage, parenthood, emotional and spiritual instruction and consumption, was the centerpiece of the American Way of Life” (Watts, 2013, p. 326). Esta doutrina é controvertida, já que, no entanto trunfa em todos os cinemas, há quem a qualificar de ser uma “conservative view of the world” (Giroux e Pollock, 1999, p. 38). Uma visão, contudo, mui proveitosa economicamente e que se estende no tempo desde aquele ressurgir em 1989: em 2019, o último ano de funcionamento normal das salas de cinema antes da pandemia do Covid-19, sete dos dez filmes mais rendíveis no mundo também foram da Disney (Worldwide Box Office). Deles, apenas três eram de animação. E todos imagens conjuradas do passado.

Este apogeu dos 'remakes' e dos super-heróis é a culminação da tendência dos

anos 90, mas iniciada a década anterior, quando os grandes estudos retomaram a iniciativa, depois da experiência do denominado, segundo alguns críticos (Weinrichter, 1979, p. 66), “New Hollywood” dos anos 70, quando diretores como Woody Allen, Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Sam Peckinpah ou Martin Scorsese, reclamaram, como autores, controle sobre os seus filmes. Mas esta orientação autoral foi reorientada depois para bilheteira, mais do que para arte. O “blockbuster” (Neale, 2003, p. 47) foi perdendo o seu original e restritivo significado de película de grande arrecadação, para passar a definir qualquer filme de grande orçamento pensado para consumo massivo (Neale, 2003, p. 48) e constituiu-se, praticamente, num género em si mesmo, cada vez mais longe da pegada de autor que lhe imprimiram os seus iniciadores, como Steven Spielberg com o seu *Jaws*. (1975) ou George Lucas e a sua saga galáctica, que tinha começado com *Star Wars* (1977). Esta reorientação comercialista do sector também é denominada como “New Hollywood” (King, 2002, p. 3) por outros autores, que, em troca, preferem chamar de “Hollywood Renaissance” o anterior período dos anos 70, mais focado na autoria.

A tendência à serialização em forma de franquias com olhos virados para o passado, e mais para bilheteira, vai-se unir nos anos 90 a uma nova, de aspeto técnico: a digitalização. Os chamados “efeitos especiais” (McLean, 2007, p. 6), que tinham sido elevados quase à categoria de co-protagonistas da saga *Star Wars*, foram subsequentemente desenvolvidos durante os anos 80 até culminar no filme *Terminator 2* (Cameron, 1991), uma sequência que acabaria por se converter em franquia também. O pulo definitivo à tecnologia TGI (siglas de 'computer generated images', em inglês) chegaria com *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1993), uma outra franquia posterior. O sucesso mundial de *The Matrix*, das irmãs Wachowski (1999), acabou de pavimentar o caminho para o cinema de mais êxito comercial no século XXI.

Graças a este suporte das novas tecnologias, os ecrãs do mundo foram, logo, tomados por um tipo de cinema orientado, cada vez mais, para um consumo rápido e massivo, no que os ingressos do primeiro fim de semana são um fator fundamental, já que “supõem tipicamente um 25% da arrecadação doméstica total” (Simonoff e Sparrow, 2000, p. 15) nos EUA. Uma filosofia do benefício imediato que casava muito bem com a mencionada

vitória do capitalismo na Guerra Fria, o fim da história de Fukuyama e a aquisição dos grandes estudos de Hollywood por parte de grandes conglomerados capitalistas, que, nalguns casos, não tinham relação nenhuma com o mundo audiovisual (Riambau, 2008).

1.2.3. Legado de alteridades cinematográficas.

Este fenómeno coincide no tempo com o denominado “socialismo real” (Milios, 1995, p. 61) a entrar no momento histórico da sua queda. Pero antes disso, o cinema tinha sido uma das ferramentas com as que os estados enquadrados nesse denominado bloco socialista tinham tentado promover a construção duma nova sociedade que superasse o capitalismo. O primeiro cinema da URSS, com o “estilo de montagem soviético” (Bordwell e Thompson, 1995, p. 468) de Kuleshov, Pudovkin ou Eisenstein iniciou este esforço. *Bronenosets Potyomkin* (Eisenstein, 1925), sobre os feitos acontecidos em 1905 no couraçado russo Potemkin, é o mundialmente aclamado estandarte do cinema soviético na sua “época dourada” (Kenez, 2001, p. 47). A chegada à poder de Josef Stalin fez que “a principal tarefa do cinema” (Mitter e Major, 2012, p. 56) passasse a ser “a propaganda, antes do entretenimento” (Mitter e Major, 2012, p. 56), em palavras do presidente do Soviet da União em 1946, Andrei Jdanov. O papel central deste dirigente na orientação ideológica da cultura soviética faz que se fale de jdanovismo, doutrina que, no âmbito fílmico, derivaria do denominado “stalinist cinema” (Dobrenko, 2008). O objetivo deste não seria já “a legitimação da revolução [...] senão, ao contrário, a legitimação do Estado” (Dobrenko, 2008), o que há de conduzir ao “realismo socialista” (Bordwell e Thompson, 1995, p. 468). Após a morte de Stalin, em 1953, o cinema soviético abriu-se a umas outras sensibilidades artísticas, com o trabalho de figuras como Tarkovsky (*Andrei Rublev*, 1966; *Solaris*, 1972), entre outros muitos.

Mais países acompanharam a URSS neste esforço artístico e ideológico, principalmente aqueles estados da Europa do Leste que integravam com os soviéticos a aliança militar do Pacto de Varsóvia e a associação económica COMECON, mas também outros, como a China. Na República Democrática Alemã, os seus estudos DEFA foram responsáveis de obras como *Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse* (Maetzig, 1954), uma biografia fílmica do que fora líder do Partido Comunista Alemão durante a república de

Weimar. Polónia com Film Polsky, Cuba através do ICAIC, China co estudo Changchun ou Jugoslávia co seu “cinema partisanso” (Horton, 1987), entre outras cinematografias dos países daquele denominado “socialismo realmente existente” (Milios, 1995), contribuíram ò mesmo esforço. Apenas o cinema cubano continuaria esta missão após a queda do muro de Berlim, já que o chinês virou mais prà economia de mercado, o mesmo que a própria potência oriental no seu conjunto, após Deng Xiaoping.

Para além do cinema destes estados autoproclamados socialistas, a história do século XX recolhe outras tentativas de cinema com clara vocação de transformação social. Um dos casos mais evidentes é a produção fílmica em mãos anarquistas durante a guerra civil espanhola através do Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films (Pizarroso Quintero, 2005). E também na órbita capitalista tem havido produções fílmicas que têm favorecido ideias transformadoras. Já na época muda, a *Metropolis* (1927) de Fritz Lang incluía conteúdo catalogado de “comunista” (McAuley, 2015, p. 109). E o primeiro filme sonoro dum outro génio do cinema mudo, *O grande ditador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charles Chaplin, foi uma “sátira antifascista” (Maland, 1985, p. 199), que, juntamente co anterior *Modern Times* (1936), “presentaram o cineasta como um artista 'progressista' e ganharam-lhe o aplauso generalizado da imprensa de esquerdas” (Maland, 1985, p. 199). O neorealismo italiano levou aos ecrãs não apenas os problemas da gente corrente, senão que, para além da narrativa, a produção incorporava também esta mesma gente comum: atores e atrizes amadoras interpretando a sua própria classe social diante das câmaras em filmes como *Roma città aperta* (Rossellini, 1945) ou *Ladri de biciclette* (De Sica, 1948).

Posteriormente, a aparição da televisão nos lares estado-unidenses nos anos 50 faz que Hollywood comece a imitar, de jeito crescente, o novo aparelho “para poder sobreviver” (Weinrichter, 1979, p. 66), o que provoca que, já na década dos 60, entre em “uma das suas piores épocas” (p. 66), enquanto chega “a hora de Europa” (Weinrichter, 1979, p. 66). Em França, “a qualidade mais obviamente revolucionária das películas da *Nouvelle Vague* era o seu aspeto despreocupado” (Bordwell e Thompson, 1995, p. 480), graças ò trabalho de cineastas como Chris Marker, em evidente contraste coas megaproduções de Hollywood. Pero, para além da revolução tecnológica que supunham

novos equipamentos técnicos mais ligeiros e manipuláveis, a revolução estava presente também como temática. A filmografia de Jean-Luc Godard, influenciada polo marxismo desde o princípio, vira ainda mais militante a partir de Maio do 68. Pero já antes, em 1965, por exemplo, o seu *Alphaville*, coa sua cenografía “minimalista, neutra, inhóspita” (Hanson, 2004, p. 13), serviu de precedente da distópica *Fahrenheit 451*, a versão cinematográfica que o seu colega de geração, François Truffaut, faz em 1966 da novela homónima de Ray Bradbury. Em Itália, Visconti também trata a revolução, burguesa neste caso, em // *Gattopardo* (1963), enquanto Bernardo Bertolucci, já nos 70, lida mais nitidamente co comunismo em *Novecento* (1976). O despertar da consciéncia do “terceiro mundo” (Sauvy, 1986), relacionado cos procesos de descolonização dos 60 e 70, facilitou experiéncias coletivas como o “Tercer Cine” (Mestman, 2009, p. 126) na América Latina.

No entanto, diversas guerras anti-imperialistas desenvolviam-se arredor do mundo, como no Vietname ou a Argélia. Estas lutas foram alimento argumental para películas aclamadas, como *La battaglia di Algeri* (Pontecorvo, 1996). Mas foi a do Vietname a que se converteu no conflito mais cinematográfico da época (Hardt e Negri, 2000, p. 243), inspirando ou influenciando filmes. Muitos dos autores destas películas provinham do devandito New Hollywood, a contrapartida estado-unidense às ruturas cinematográficas europeias, que, previamente, com produções como *Easy Rider* (Hopper, 1969), tinha roto já a estética, conteúdo e modelo de produção do “cinema clássico à jeito hollywoodense” (De Felipe, 2001, p. 41).

1.2.4. Dialética descontínua do audiovisual galego.

A história global de cinema, sistémico ou subversivo, tem a sua réplica a escala também na Galiza. Mas o contributo galego à história global do cinema tem estado limitado desde o começo polas particularidades do país. Períodos pioneiros, quase heroicos por solitários, são seguidos por etapas nas que se tenta uma normalização do meio na Galiza, por truncamentos provocados polo contexto político-económico e com tentativas de rexurdimento²⁴. Deste jeito, “a descontinuidade serve para referírmonos ao proceso histórico de produción” (Pérez Pereiro, 2014, p. 77) do cinema galego.

²⁴ “*rexurdimento* s. m. Ato de xurdir de novo. Ressurgimento.” <https://estraziv.org/rexurdimento>

O meio que nascera no “mundo industrial e burguês dos Lumière” (Nogueira, 1997, p. 68) encontrou uma Galiza a entrar no século XIX cuja “principal actividade económica era unha agricultura minifundista orientada cara ao consumo interno” (p. 21), na que tampouco ajudava o “acostumado comportamento acomodaticio da (escasa) burguesía adiñeirada galega” (p. 12). Contudo, seguindo ainda Nogueira, foi na Galiza onde se registrou²⁵ o primeiro filme da história no Estado espanhol, para além dos comissionados por enviados da Lumière francesa. Como noutras atividades fabris e industriais, como a conserva ou os curtidos (Beiras, 1972, p. 28), foi um forasteiro assentado na Galiza quem veio ocupar a lugar histórico que a dita escassa e acomodada burguesia autóctone não enchia. Neste caso, foi um corunhês de origem francesa, José Sellier, instalado na Corunha desde o seu Givors natal, quem filmou, em Junho de 1897, o *Entierro del General Sánchez Bregua*, anterior, portanto, à *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Gimeno, datado em Outubro desse mesmo ano (Nogueira, 1997, p. 58).

O carácter científico e tecnológico do novo meio de expressão vencelhava-o²⁶ à burguesia, ou pequena-burguesia, que tinha o conhecimento e o dinheiro para se converter em pioneira da cinematografia. Mas, do outro lado do ecrã, a classe burguesa resistir-se-á a ser espetadora do novo invento, visto nos seus começos como pouco mais ca um espetáculo e não como um arte. Estas circunstâncias de produção, incluindo nela a exibição, estarão complementadas na narração cinematográfica por temáticas que refletem a ideologia burguesa dominante. Os gostos acastelanados²⁷ e os interesses espanholistas desta classe social na altura aparecem inextricavelmente unidos e, um século depois, não resultam estranhos nas preferências da burguesia galega atual.

Uma das escassas exceções a estas temáticas foi a *Manifestación anticlerical* do realizador galego José Gil que, em colaboração co empresário Isidro Pinacho exibiu no verão de 1912 em Vigo (Nogueira, 1997, p. 132). *Colocación de la primera piedra del monumento a Curros Enríquez*, também de Gil, pode ser qualificada como outro desvio da linha temática principal da época. Gil foi também o “primeiro pioneiro cinematográfico galego que tivo moi en conta a possibilidade dun mercado cinematográfico coas colonias de

²⁵ “registar v. Tr. O mesmo que registrar”. <https://estraviz.org/registrar>

²⁶ “vencelhar v. Tr. 1. Unir, atar, ligar” <https://estraviz.org/vencelhar>

²⁷ À moda de Castela; mais habitualmente expressado co decalque *acastelhanado*. (N. do A.).

emigrantes galegos en América” (Nogueira, 1997, p. 134). Estas fitas destinadas à emigração, coas “consabidas vistas de paisaxes, romarías e costumes” (p. 135), serán un dos eidos temáticos mais característicos na historia cinematográfica galega.

Além dos filmes paisagísticos ou com esse “espírito do repórter gráfico” (Nogueira, 1997, p. 133) que partilhou com outros pioneiros, começando polo mesmo Sellier, Gil dirigiu também, em 1916, o primeiro filme de ficção galego que se conserva hoje, *Miss Ledyja*²⁸, “a iniciativa dun grupo de xóvenes damas da alta burguesía pontevedresa” (Nogueira, 1997, p. 137). As próprias promotoras do filme interpretavam os papeis principais, com participación de Afonso Daniel Rodríguez Castelao como pastor protestante (Gómez Viñas, 2014, p. 137). A temática, segundo refere Nogueira, é uma “trama alucinante que pretendía arremedar os argumentos folletinescos” (1997, p. 137) na que um milionário estado-unidense e a sua sobrinha, de visita na Galiza constituem o objetivo duma “organização terrorista” (p. 137). Esta propaganda polo feito, característica do anarquismo da época, fracassa e o final é feliz prà burguesia protagonista.

A participación de Castelao neste filme contrasta co desleixo co que, segundo Nogueira, “a *intelligentsia* galeguista dos anos 10 e 20 -agás as consabidas excepcións- desprezou e abandonou ao Cinema como arma cultural e política” (1997, p. 11). Não será até a Segunda República Espanhola que no cinema galego grumem outro tipo de filmes. É o caso de *Hacia una Galicia mejor/Por unha nova Galicia* (1933), dos irmãos Enrique e Ramón Barreiro e a sua produtora Folk, a instâncias do republicanismo galego pró estatuto de autonomia prà Galiza (Nogueira, 1997, p. 210). As reticências galeguistas a respeito do cinema ficaram de banda em 1934, noutra produção da Folk dos Barreiro, *El Seminario de Estudios Gallegos en Deza*, na que Ramón Otero Pedrayo, Vicente Risco, Florentino Cuevillas e outra trintena de membros do Seminario passaram por diante da câmara (Nogueira, 1997, p. 211).

No ano 1934, *Canto de emigración. Romance en imágenes sobre motivos gallegos*²⁹ do ourensão Antonio Román recebeu “gabanzas de comentaristas e críticos, que situaron a cinta na esteira dos mestres soviéticos Einsenstein e Dovjenko” (Nogueira, 1997,

²⁸ *Miss Ledyja* em Nogueira e outras fontes.

²⁹ *Canto a la emigración* no arquivo do ICAA, com data de 1935.

p. 214). Se este refinamento estilístico de Román representava uma achega alternativa desde o panorama nacional, e seguindo ainda Nogueira (1997), “Carlos Velo Cobelas foi quizais o primeiro dos nosos cineastas cunha clara conciencia de concibir un cine galego” (p. 216). O seu filme *Finis Terrae -Galicia*³⁰ (1936) marcou um fito na cinematografía galega, virando punto de referêncía para xeracións posteriores, especialmente a finais da ditadura franquista. Segundo Nogueira (1997), isto foi debido a que, para alé dos seus valores estéticos, o filme “atendía a uns postulados ideolóxicos que avogaban polo traballo coletivo como única vía de supervivencia para os campesiños fronte a unha clase minoritaria e privilexiada de propietarios e caciques que vivía do traballo alleo” (p. 219). José Suárez Fernández, co seu filme de 1935 *Mariñeiros*, hoje perdido, completa uma tríada de directores ourensãos que,

queren prescindir desa temática galega rexional e pintoresca, costumista, edulcorada, imobilista e chea de tópicos presente non só nas aproximacións cinematográficas anteriores, senón tamén na abobada arte burguesa do momento, e realizarán unha nova aproximación dialéctica á realidade de Galicia, valéndose de solucións técnicas e lingüísticas inéditas ata entón e dotando ás súas imaxes de encadeamentos visuais e musicais plenos de ritmo, forza e poesía” (Nogueira, 1997, p. 221).

Por sua banda, mentres³¹ o seu irmão Enrique era preso e confinado na ilha de São Simão por ter realizado *Por unha nova Galiza/Hacia una Galicia mejor*, Ramón Barreiro dirigia em Madrid, prò Sindicato Único de la Industria Cinematográfica da Confederación Nacional del Trabajo a curta-metragem documental, hoje perdida, *Madrid heroico* (1937).

Mas, como explica Nogueira (1997), estas vozes galegas conformavam “unha produción autóctone marxinal asumida por pequenas produtoras locais” (p. 203), em contraste cum “contexto de efervescencia cinematográfica republicana” (1997, p. 203) no conjunto do estado. Esta já escassa atividade ver-se-á de tudo truncada co golpe de estado

de 18 de Julho de 1936 e a ditadura fascista subsequente. Galiza como sujeito

³⁰ Título que aparece nos créditos. Como *Galicia/Finisterre* e *Galicia* em Nogueira (2018, pp. 219 e seguintes) e noutras autoras, entre outras variantes.

³¹ “*mentres* adv. t. Enquanto, entretanto. ≈ bentes, mentras” <https://estraz.org/mentres>

cinematográfico de seu entrará em letargio: Velo e Suárez marcham prò exílio e Ramón Barreiro consegue o perdão do regime e põe-se ò seu serviço em Madrid. Também a capital castelã será o centro de operações da empresa Suevia Films, que, para além do nome, pouco mais vencelho terá coa terra de origem do seu proprietário, o galego Cesáreo González, que virará uma das mais importantes figuras do panorama cinematográfico espanhol. Por sua vez, Antonio Román também porá o seu talento ò serviço da ficção fílmica nacional-católica, com películas como *Escuadrilla* (1941) ou *Los últimos de Filipinas* (1945). Mas, lembra Nogueira (1997), o ourensão teve também a possibilidade de dirigir *O carro e o home* (1945), ideia de Xaquín Lorenzo 'Xocas', quem também co-escreve o guião e, já em 1980, põe voz em galego à fita muda estreada em 1945. Este documentário etnográfico rodado em Lobeira aparta-se da produção documental franquista sobre a Galiza, caracterizados por “visións turísticas e folclóricas” (p. 290). Esta visão franquista sobre o país era patente também na ficção, onde Suevia Films tinha muito peso e produzia “subprodutos fílmicos destinados a un público popular e pouco esixente (isto é, a *gallegada*)” (Nogueira, 1997, p. 12).

Não seria até os anos 70 que apareceria, seguindo ainda Nogueira (1997), “unha serie de coletivos que por primeira vez apostan polas posibilidades da imaxe cinematográfica como instrumento de conexión coa cultura galega e de afirmación nacionalista” (p. 12), alguns deles acovilhados nos cineclubes, que se tinham constituído na “gran alternativa ao cinema comercial e e viveiro de futuros cineastas e críticos” (p. 277). Coletivos como Lupa, Enroba ou Imaxe retomaram a produção audiovisual na Galiza em diversos formatos, desde o Super 8 ò 16 mm., chegando ò 35 mm. de *Retorno a Tagen Ata* (1974) de Eloy Lozano, primeiro filme galego nesse formato.

O amadorismo destes coletivos estava unido à sua vontade de experimentar, tanto no aspeto formal como no de conteúdo. A introdução do galego como língua principal nestas produções é um dos signos mais visíveis da vontade de rachar co sistema estabelecido. Deste jeito, o cinema é visto por determinados sectores como um instrumento co que combater a opressão e mudar a sociedade. As Xornadas de Cine de Ourense vão ser o epicentro deste debate ideológico arredor do papel social do cinema entre os anos

1973 e 1978. Pérez Pereiro explica como este “debate xira arredor de dous eixes sobre os que pivota a definición do que sexa ‘cinema galego’: a culturalista, fronte á que privilexia o condicionante industrial do cinema, que entende que o cinema galego é o producido con capital galego, público ou privado” (2014, p. 82).

Carlos Varela Veiga, militante da Unión do Povo Galego e membro do cineclubes luguês Valle Inclán, foi, segundo Manuel González (1994), o “principal valedor do cine militante” (p. 73), filmando protestas populares como a revolta contra a expropriação nas Encrobas ou contra a central nuclear em Jove. Morreu prematuramente deixando inédito ativismo filmado, uma escolma³² do qual foi editada prò filme *CCCV (CineClube Carlos Varela)* (2005), do “tamén lugués Ramiro Ledo” (Gómez Viñas, 2018, p. 30).

Paradoxalmente, ou não, Carlos Varela foi também um dos principais impulsores, em 1975, de NOS, Cinematográfica Galega SA. A iniciativa, fundamente vencelhada à terra e impulsada polo cineasta ativista por excelência da Galiza, e velaqui³³ o paradoxo, ou não, pretendia, pois, alicerçar uma estrutura profissional prò cinema galego. Fracassado este projeto, os alicerces do profissionalismo cinematográfico na Galiza viriam pola mais convencional via do empresário individual que exerce de produtor. Segundo Manuel González o “único mecenas” (1992, p. 37) que cumpriu esse papel no país foi o arquiteto Víctor Ruppén, moi vencelhado, como produtor, à filmografia do coletivo Imaxe.

Os sectores partidários dum cinema mais militante irão ficando, logo, em minoria frente a quem aspira por uma indústria do cinema homologável a doutros territórios. Mas o carácter descontínuo do cinema galego manifesta-se na “parálise” (p. 32) que segundo Gómez Viñas (2018) afetará à produção galega nos anos 80, onde o estatismo imperante crebará³⁴ apenas graças à videocriação, Antón Reixa será uma das figuras principais deste audiovisual rompente, não isento de rebeldia.

Outra figura importante, desde as instituições, será a de Luís Álvarez Pousa, como Director Xeral de Cultura da nascente Xunta de Galicia. Quem também fora “impulsor das semanas de cine en Ourense” (González, 1992, p. 95), durante pouco mais dum ano,

até a sua demissão em 1985, apoiou essa incipiente arte videográfica, ademais de impulsar

³² “*escolma* s. f. (1) Seleção, eleição entre vários”. <https://estraviz.org/escolma>

³³ “*velaqui* adv. (1) Apresenta algo ou alguém que está à vista”. <https://estraviz.org/velaqui>

³⁴ “*crebar* v. tr. i. e pron. Quebrar.” <https://estraviz.org/crebar>

a criação o Arquivo da Imaxe ou a Filmoteca de Galicia (p. 101) e acompanhar o nascimento, em 1984, da corporação audiovisual pública autonómica, a CRTVG. Estes serão os alicerces da rede institucional sobre a que o sector cinematográfico galego que aposta polo profesionalismo, mais do que polo ativismo audiovisual, tentará criar uma indústria autóctone. O momento culminante chegará coa estreia das citadas três primeiras longa-metragens galegas, o ano 1989, coincidindo co goberno autonómico PsdG-CG-PNG.

Contudo, quiçá, a vitória do industrialismo, ou comercialismo, sobre o ativismo não foi total. Cecais, a partir de Castro de Paz e Nogueira (2018), é possível perceber como, tanto em *Urxa* como *Sempre Xonxa*, uma aposta “polo recurso temático e estético á tradición -iso si, e isto é importante, sometida a unha relectura- e ó popular como potencias xeradoras dunha produción diferenciada e, polo tanto, dun proceso de identificación entre o público ò que prioritariamente vai destinada” (p. 180). E mesmo se *Continental*, por sua vez, “desmarcábase dese deseño e respondía a uns intereses estéticos moi diferentes” (p. 180), a sua aposta de se deslocar do tradicional rural, mais ou menos mitificado, para uma inédita cidade noturna “nun ambiente urbano -bastante indeterminado, pero indiscutiblemente galaico-” (p. 181) pode ser vista como uma tentativa de transformar e recolocar o imaginário herdado, adaptando-o à essa realidade capitalista que, como referira Beiras, tardou em chegar à Galiza mas era já iniludível na reta final do século XX.

Deste jeito, o resultado do processo dialético entre ativismo e comercialismo pode-se ver, mais ca como uma vitória do último, como uma síntese de ambos na que o carácter industrial do cinema reteve um aquele³⁵, entre o combativo e o essencial, que converteu *Sempre Xonxa* “na primeira marca verdadeiramente fonda na paisaxe nacional-popular” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 181), paradigma gramsciano daquele triunvirato fílmico nacional de 1989.

1.2.5. O audiovisual global-popular.

Durante os anos 90, na Galiza,

os discursos cinematográfico e político foron mudando/evolucionando dende o debate central que marcara os anos 70, durante o progresivo



³⁵ “aquele s. m. (1) O ar ou a maneira de ser de cada pessoa: cada un tem o seu aquele.”
<https://estraviz.org/aquele>

rexurdimento do cine galego, ò que xa temos feito referencia (definido pola confrontación de cine militante *vs.* cine normalizado), cara unha 'resolución' moito máis influída por unha visión industrial e comercial centrada prioritariamente en acadar a continuidade na produción, na procura dunha estabilidade empresarial que posibilitase a consolidación dun sector (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 186).

Assim, e sob a presidência de Manuel Fraga no goberno autonómico galego, inauguran-se a Escola de Imaxe e Son (EIS) da Corunha e o Centro Galego das Artes da Imaxe (CGAI), mentres a TVG converte-se em importante motor de coprodução fílmica (p. 186). Em 1994 cria-se a Asociación Galega de Productoras Independentes (Agapi), que conta com algumas “produtoras inicialmente sólidas, como Continental ou Filmanova” e a sinergia público-privada acabará por se concretar na Lei Galega do Audiovisual de 1999 (p. 187).

Neste contexto, “pouco a pouco se foi abandonando a expresión 'cine galego' - da que moitos sospeitaban, aínda absurdamente, claras resonancias militantes- pola moito máis neutra a todos os niveis de 'cine en Galicia', que pode significar quizais demasiadas cousas” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p.187). A mudanza conceptual tem conseqüências prácticas como o abandono da língua galega nos filmes, tanto naquelas “olladas foráneas” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 188) que usan a Galiza como “*plató*³⁶ natural” (Fernández, 2014, 18), como é o caso de Sancho Gracia com *Huídos* (1992) ou Gracia Querejeta com *Cando volvas ao meu lado*³⁷ (1999), mas também em “en boa parte das olladas autóctonas” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 188), como *Arde, amor* (Veiga, 1999) ou *Nena* (Bermúdez, 1997) e mesmo num produto que se poderia qualificar como misto autóctone e foráneo, mas de forte simbolismo galego, como *La lengua de las mariposas* (Cuerda, 1999), baseado na obra de Manuel Rivas, também guionista. Este filme será “o máis representativo e exitoso (1.181.526 espectadores e 4.632.493 de recadación) dese certo concepto de produción que se impón no período” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 191).

³⁶ Itálico no original.

³⁷ *Cuando vuelvas a mi lado* no ICAA.

Neste novo panorama, as temáticas tradicionais e rurais deixam sítio para novos ambientes e géneros. Uma das escassas exceções seria a primeira longa-metragem de Raúl Veiga *A metade da vida* (1994), “a primeira verdadeiramente galega desde Cinegalicia” (p. 189) que, para Castro de Paz e Nogueira “constituía unha proposta claramente vinculada co nacional/identitario” (p. 189). Mas, neste contexto “de deriva industrial, a declinación nacional-popular ía atopar serias dificultades de cara a súa articulación, empezando pola da lingua” (p. 187). Segundo Castro de Paz e Nogueira, coa Lei do Audiovisual Galego de 1999 “o apoio institucional atopará a súa máxima expresión” (2018, p. 187) pois o sector passa a ser considerado como prioritário e estratégico não apenas do ponto de vista cultural, mas também económico (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 187).

Este panorama galego discorre em paralelo ò mundial. Derrotada a cinematografia soviética e as suas aliadas, caídas juntamente co muro de Berlim, a tendência cinematográfica dissidente, sobretudo no aspeto narrativo, mas dentro das margens do sistema capitalista, tem continuação com exponentes tão diversos, como Ken Loach (*Riff-Raff*, 1991; *Land and Freedom*, 1995), Aki Kaurismaki (*Ariel*, 1988) ou Robert Guédiguian (*Marius et Jeannette*, 1997), entre muitos outros. Estas vozes alternativas no panorama fílmico pós-Guerra Fria poderiam semelhar destinadas a ser a única nota discordante num contexto cinematográfico global cada vez mais liberalizado, nos sentidos económico e ideológico do termo.

Mas a revolução tecnológica que, coincidindo coa desfeita do socialismo real, deu novo pulo ò cinema ‘blockbuster’ não ia servir apenas aos interesses dos grandes capitalistas proprietárias dos grandes estudos de Hollywood, nem para vestir apenas o discurso audiovisual da nova ordem mundial. Em 1991, Rodney King, um negro estado-unidense, foi espancado pola policia de Los Angeles. Este feito não teria sido de grande repercussão num país onde a brutalidade policial está recorrentemente no debate (García e Sharif, 2015). Pero aconteceu algo, daquela, excepcional: a malheira foi gravada cuma câmara de vídeo doméstica por um vizinho branco da zona, George Holliday. O ano seguinte, estas imagens apareceriam no filme de Spike Lee *Malcolm X* (1992). Algo

semelhante aconteceu o ano anterior, quando o *JFK* de Oliver Stone (1991) incluiu a metragem do assassinato de John F. Kennedy que rodara em 8mm. um outro amador, Abraham Zapruder, quase 30 anos antes. Hoje, ambas as gravações estão à alcance do público na Internet (Multishowtvweb, 2015; Ecolvin, c. 2019). O salto da fita de Holliday às televisões e dali à mundo inteiro, fez que o caso colhesse uma relevância inusitada, quase à altura dum magnicídio como o de Kennedy em 1963. O cru da violência mostrada nas imagens de Holliday provocou que a absolvição dos policia implicados derivasse em sete dias de protestos raciais na cidade de Los Angeles, que só puderam ser sufocados com intervenção militar. É um ponto de inflexão na história do audiovisual: “contemporary history in the era of global media capitalism is increasingly being ‘written’ on film and videotape” (Tomasulo, 1996, p. 71). Poder-se-ia afirmar, logo, que a gravação de Holliday é o momento simbólico que marca o nascimento do “audiovisual global-popular” (López-Calzada, 2012), o “Cinema Cru” (López-Calzada, 2012).

1.2.6. A história não para.

O audiovisual com intenções sociais transformadoras, desaparecido o referente soviético, tem de se reinventar a partir da década dos 90 do século XX, para além de exceções discordantes que subsistem dentro do sistema de cinema comercial maioritário, algumas delas já mencionadas acima. E faz-o, precisamente através da mencionada revolução digital, que se desenvolve em paralelo à reordenamento ideológico na esquerda logo da queda da URSS. Após o desconcerto da primeira metade dos 90 pela perda do referente bolchevique, a resposta contra a globalização da nova ordem mundial foi colhendo forma de novo em movimentos como o Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), ergueito em Chiapas o ano novo de 1994 (Mégevand, 1995), o dia no que entrava em vigor o Tratado de Livre Comércio de América do Norte (NAFTA). Ou a “Batalha de Seattle” (Kahn e Kellner, 2004) contra a Organização Mundial do Comércio em 1999. São novos referentes de ativismo para pessoas que procuram uma alternativa à sistema. Estas lutas situam-se longe das que, anteriormente, tinham posto a conquista do estado como elemento fundamental a partir do que transformar a sociedade.

As pretensões de “unipolaridade” mundial baixo o o ditado da «pax americana» (Layne, 2012, p. 203) ficarão definitivamente desestabilizadas o 11 de Setembro de 2001, co ataque de Al-Qaeda às Torres Gémeas de Nova Iorque, um evento que inaugurou o século XXI, da perspectiva do professor Wacjman (2011, p. 176). Esta instabilidade global foi agravada pola crise financeira que seguiu a bancarrota de Lehman Brothers em 2008 (Taylor, 2009), que encaminhou o mundo pra situação atual. Mas a resposta à nova ordem mundial não provém tão só do terrorismo jihadista, no que o autodenominado Estado Islámico substituiu Al-Qaeda no imaginário ocidental (Zelin, 2014). Rudig e Karyotis afirmavam em 2015 que “uma nova onda de protesto está a se expandir polo globo, podendo ser comparada às de 1848 ou 1968”, desde o movimento estado-unidense “Occupy” (Pickerill e Krinsky, 2012) à “Primavera Árabe” (Stepanova, 2011), a oposição grega à mencionada austeridade (Rudig e Karyotis, 2015), a “geração à rasca” portuguesa (Manje, 2011, p. 229) ou o “15M” (Manje, 2011, p. 229) no Estado espanhol. Muitas mudanças e acontecimentos para uma história supostamente finalizada, a não ser que, como afirma Fontana, a teoria de Fukuyama não ter sido mais ca um “‘breviário hegeliano’ para o conservadorismo norte-americano” (2010, p. 7) e que a história, contudo, tenha seguido o seu curso.

Nesta situação surdem respostas ò estabelecido também desde o campo audiovisual, com manifestações como o “cinema low cost”, o “auto-financiamento” ou o “crowdfunding” (Altabás, 2014). No Estado espanhol, um exemplo poderia ser *Diamond Flash* (Vermut, 2012), uma longa-metragem que custou 20.000 euros e foi premiada no Festival Rizoma. Um festival que também é mostra de como este cinema de baixo orçamento cria e encontra os seus próprios espaços para se fazer ver e chegar ò público (Altabás, 2014, p. 392), algo no que a Galiza pode dar um contundente exemplo desde 2004 co Festival de Cans, no Porrinho. São novas formas de fazer e distribuir cinema que convivem coa grande indústria dos super-heróis, mas também co cinema crítico que se continua a fazer por vias mais convencionais. Assim, *The Yes men* (Ollman et al., 2003) documenta a divertida luta antiglobal do grupo do mesmo nome; Lars Von Trier faz escárnio do capitalismo amigo em *Direktøren for det hele* (2006); Michael Winterbottom põe em filme

The Shock Doctrine (2009) de Naomi Klein; e Joshua Oppenheimer e Christine Cynn tocam o genocídio indonésio em *The Act of Killing* (2012), por citar apenas alguns exemplos. Quiçá o caso mais rechamante seja o de *Gisaengchung* (Bong, 2019) ou *Parasitas*, um filme sul-coreano -da periferia do centro ou, cecais, do novo centro emergente- que ganhou a Palma de Ouro em Cannes e arrasou nos prémios Oscar cum a mensagem crítica co capitalismo do seu país de origem, mália ser um produto comercial de grande orçamento.

Nas filmografias consagradas e no cinema industrial a revolução digital entra com força, para além dos efeitos digitais pós-*Matrix*. Como já foi analisado em *El cinema Cru: influència del fenomen audiovisual global-popular en el cinema del canvi de mil·lenni* (López-Calzada, 2012), o cinema comercial adotou a estética ligada aos novos dispositivos, o “Cru”, para tratar de dotar de veracidade os filmes. Na Galiza de começos do milénio, Juan Pinzás aproveitou também as inovações tecnológicas em matéria audiovisual para gravar a sua trilogia 'Spanish Dogma', conformada polos filmes *Era outra vez* (2000), *Días de voda* (2002) e *O desenlace* (2005). O resultado está impregnado dessa estética do Cru, consequência em grande parte de gravar coa câmara no ombro à Von Trier, dotando ò conjunto dum ar amador, não de tudo claro se propositado. Durante esta primeira metade da década de 2000, seguindo de novo Castro de Paz e Nogueira (2008), consolida-se na Galiza o modelo iniciado nos 90, que dará produtos destacáveis como *Lena* (Tapia, 2001) ou *León y Olvido* (Bermúdez, 2004), para além de filmes alóctones com participação galega como os bem sucedidos *Los lunes al so* (Fernando León de Aranoa, 2002), e *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004). Mas também há lugar para propostas mais inclinadas para as margens, como a que visita a memória antifascista do assalto marítimo ò *Santa Liberdade* (Ledo, 2008)

Será a partir de 2005, coincidindo coa chegada do bipartido PSdeG-BNG à Xunta, que comecem a “agromar o que, arestora, algúns críticos denominan como 'Novo Cinema Galego’”, segundo Xan Viñas (2018, 37). Trata-se dum cinema mais em sintonia coa revolução digital e coas potencialidades do audiovisual-global popular que não apenas facilita e abarata a gravação, senão também a edição, a digitalização, a pós-produção... Se Carlos Varela volta da mão de Ramiro Ledo através de *CCCV*, também volta Carlos Velo

em *Galicia 1936-2011* (2011), revisitado por Margarita Ledo, Pablo Cayuela e, de novo, Ramiro Ledo. O passado tumultuoso volta em época de cibercapitalismo e colapso.

E é que Pérez Pereiro data o ponto de partida do cinema galego actual em 2008, ano de inicio da crise que, paradoxalmente, se “constitúe como un momento significativamente positivo, cun aumento substancial da produción” (2014, p. 79). Ledo Andión, canda López Gómez e, de novo, Pérez Pereiro, observam como é precisamente nesse ano 2008 quando se integram os órganos específicos para a gestão, financiamento e promoção do audiovisual na Axencia Galega das Industrias Culturais, AGADIC (2016, 322). Aparece assim um cinema que procura mais os festivais cás multi-salas dos centros comerciais e que recupera, sem tanto tatejar³⁸, o uso do galego em filmes como “*Os Crebinsky* (Enrique Otero, 2011), *18 comidas* (Jorge Coira, 2010) ou os três filmes mais recentes de Ignacio Vilar, *Pradolongo* (2008), *Vilamor* (2012) e *A esmorga* (2014)” (Pérez Pereiro, 2014: 85). O mais sonado sucesso foi o de Oliver Laxe com *O que arde* (2019), que superou a arrecadação lograda por *Sempre Xonxa*.

Tudo num contexto no que a história, longe de estar finalizada, continua, se não é que se repete: em 2020 o cidadão afro-americano George Floyd morreu a mãos da polícia de Minneapolis (Hill et al, 2020). Como em 1991 com Rodney King, o sucesso foi gravado por uma cidadã, Darnella Frazier (McDonnell Nieto del Río, 2021). Mas, quase três décadas após a fita Holliday -e quase seis após a de Zapruder-, já não foi precisa a televisão para acadar³⁹ uma difusão global: as redes sociais e o ativismo digital levaram a mensagem por todo o mundo. E, desta vez, não ardeu apenas o lugar do crime, mas todas as maiores cidades dos EUA e, ainda, muitos outros pontos do globo viram manifestações contra o racismo e o abuso policial. Três décadas depois do seu nascimento, o poder do audiovisual global-popular aumentara exponencialmente, simbolizado na forma de que Frazier, a diferença de Zapruder e George Holliday, é uma mulher negra. Se em 1991 a Guerra do Golfo viu a “primeira transmissão de guerra ao vivo” (Warren, 1991), três decénios depois, a invasão russa da Ucrânia em 2022 mostrou a guerra nos vídeos das redes sociais dos seus protagonistas (Chayka, 2022). E passadas três décadas também

³⁸ “tatejar v. i. Tartamudear, gaguejar”. <https://estraviz.org/tatejar>

³⁹ “acadar v. tr. (1) Recolher, colher. (2) Receber, apanhar: acadou uma boa malheira. (3) Dar no alvo.” <https://estraviz.org/acadar>

após a estreia do *Batman* de Burton, *The Batman* (Reeves, 2022), sinalava o eterno retorno duma história sem fim, dominada nas salas de cinema polos super-heróis. Trinta anos depois de *Aladdin*, Disney continua a dominar as arrecadações cinematográficas, através de produtos que seguem a ter a vista no passado, como o próprio *remake* de *Aladdin* (2019), e dos super-heróis do Universo Cinemático Marvel, autêntica insígnia do cinema hegemónico, com enormes benefícios a engrossarem as arcas da Marvel Studios, desde 2009 propriedade, também, da Disney.

Este trânsito de *Batman* a *The Batman*, passando por *O que arde*, de Rodney King a George Floyd, da guerra do Golfo à da Ucrânia, condensa-se num momento do audiovisual captado por Ruy, Pérez Pereiro e Roca Baamonde no que

o modelo de cinema representado por Hollywood, pelos estúdios e pelas distribuidoras majors consolidou-se como o principal sistema da indústria cinematográfica em função da visibilidade e do sucesso comercial dos seus filmes. Entretanto, existem outras formas de fazer cinema que não envolvem essas mesmas condicionantes de produção-distribuição-exibição (2016, p. 127).

2. Metodologia.

“You haven't a real appreciation of Newspeak, Winston,' he said almost sadly. 'Even when you write it you're still thinking in Oldspeak. I've read” (Orwell, 2020, p. 54).

2.1. Justificação da investigação.

Como se tem exposto até aqui, o breve século XX (Hobsbawn, 1994) parece ter dado passo a um século XXI de complexidade maior da alviscada⁴⁰ por certas vozes nos seus inícios. A história, longe de ter ficado imóvel, continua o seu decurso sem deixar de se refletir nos sucessos do passado. A realidade tem virado, assim, um conjunto de imagens familiares, mas deformadas, distorcidas, modificadas polo filtro da tecnologia pós-industrial. Esta realidade, estas imagens, são, ademais, incrementalmente percebidas através de pantalhas digitais, de jeito que a perceção do mundo é, cada vez mais, a perceção das

⁴⁰ “*alviscar* v. tr. e pron. Começar a divisar ao longe. ≈ avistar, entrever, lobrigar”.
<https://estraviz.org/alviscar>

imagens na tela, e a história em geral é, cada vez mais, uma história (áudio) visual.

Tentar representar este período, este momento histórico, através dum único emblema parece uma tarefa, para além de complicada, potencialmente subjetiva. Uma aproximação semiótica, segundo tanto Peirce como Saussure (Yakin e Totu, 2014), semelha apoiar essa dificuldade. Por estabelecer um exemplo seguindo a binaridade de Saussure, para a palavra fogo ser o significante do significado "resultado ou manifestação da combustão"⁴¹ parece pré-requisito um conhecimento prévio de galego-português, ou, no mínimo, de línguas romances. Em caso contrário, a palavra fogo, como signo, terá aparência de arbitrariedade para quem desconhecer o idioma. Esta arbitrariedade latente que se pode extrair do binómio significante-significado de Saussure parece revelar um potencial cariz de subjetividade na conceção triádica da semiótica de Peirce. Assim, a palavra fogo pode ser um signo que representa um objeto conceptual, que é o "resultado ou manifestação da combustão". Mas há um terceiro elemento, o interpretante, que o signo forma na mente de quem o interpreta. É dizer, aqui a significação não é mais simples relação binomial entre signo e objeto, mas está mediada pela interpretação, um terceiro elemento sem o que não há significado. O interpretante pode ser muito similar entre as pessoas recetoras, tanto mais quanto mais universal é o signo. Mas, continuando co exemplo, no caso da palavra fogo, esse signo pode ser interpretado, na mente de alguém que tenha sofrido um incêndio, como algo muito diferente, e horrível, do resto das pessoas. Esta subjetividade fica mais doadamente visível nos signos políticos: a fouce e o martelo configuram um signo que representa a ideologia bolchevique, o objeto, que, mesmo inequivocamente identificada, pode resultar em interpretantes muito distintos segundo a audiência: liberdade para certas pessoas, ruína para outras, etc., dotando de ambiguidade subjetiva a interpretação dum signo, ò tempo, universal. Ainda, um mesmo signo pode representar objetos dissímeis em contextos diferentes: a cruz gamada representa principalmente o nazismo para as mais das audiências europeias mas tem carácter religioso para amplas capas populacionais de origem sul-asiático.

A aproximação semiótica ò campo da comunicação, audiovisual no presente

⁴¹ "fo-go |ô| (latim focus, -i, lar, lareira, braseiro, casa, chama, pira) nome masculino 1. Resultado ou manifestação da combustão. = LUME" <https://dicionario.priberam.org/fogo>

caso, é ajeitada se se assumir que “any cultural manifestations can be seen as a process of communication, i.e any cultural phenomenon is also a sign phenomenon”, segundo concluem Yakin e Totu (2014, p. 8), a partir de Umberto Eco e outras fontes. Aplicando, daquela, a interpretação sgnica da semiótica, parece evidente que seria bem difícil, mesmo inadequado, pretender converter um filme no signo dos seus tempos. Não é a pretensão aqui, portanto, fazer o caso de estudo, *En todas as mans*, significar toda uma época, sequer cinematográfica, para justificar a presente investigao. O que se considera, porém, é o documentário de Diana Toucedo reunir uma série de características objetivas que legitimam plenamente o presente achegamento a esta obra cinematográfica.

2.1.1. A autoria.

Em primeiro lugar, e sem nimo de redundar nos dados biográficos e curriculares tratados noutros apartados da tese, é mister sinalar o interesse que atrai a própria diretora. Ainda nova no momento de redigir este texto, Diana Toucedo tem já uma dilatada trajetória no mundo audiovisual. Como mulher galega, o seu trabalho coneta co legado cinematográfico de gerações anteriores à sua, como a de Margarita Ledo, mas também co fio mais novo tecido por figuras como Anxos Fazáns ou Beli Martínez, entre outras várias. Esta característica parece merecedora de ateno, de por si, enquanto tem a ver co equilíbrio de gnero no sector cinematográfico e as suas consequências (laborais, narrativas, etc.) num contexto complexo com variáveis etnoculturais (Galiza ou, ainda, Galcia), político-administrativas (autonmica, estatal espanhola e portuguesa, UE), continentais (Europa), etc., que se misturam e superpõem. Para além, Toucedo combina na sua pessoa facetas cinematográficas além da direo, como a edio, o guião, a fotografia e a produo. Estas tarefas, sobre todo a de montagem, não as desenvolve apenas em projetos de seu, mas também doutrem. Isto acredita a sua versatilidade e adaptabilidade, para além de enriquecer o seu conhecimento sobre o cinema e o audiovisual em geral, questões todas dignas de ateno.



Para além, não se deve descuidar nem esquecer  falar de autoria a figura da cooperativa Trespés. Na tradio europeia a autoria é atribuída, principal ou exclusivamente à direo do filme. Por contra, nos Estados Unidos e na tradio hollywoodiense a autoria

dos filmes é atribuída à produção executiva. Nesta investigação segue-se, mormente, o critério europeu, mas, contudo, é mister lembrar mais uma vez que *En todas as mans* nasce como encargo da Trespés a Toucedo e que o roteiro do filme está co-escrito pelo produtor executivo, Alberte Román. Esta circunstância é rechamante⁴² em si mesma e na sua importância afunda-se nos seguintes apartados.

2.1.2. A cooperativa.

Em segundo lugar, *En todas as mans* foi produzido, efetivamente, por uma empresa cooperativa, como apontado anteriormente. Isto engade⁴³ um aquele distintivo ao filme, digno de estudo em si próprio, por inusual. Este carácter cooperativo da produção parece indicar uma vontade transformadora do filme que pretenderia ir além da história contada e abranger também o jeito de levar a cabo o próprio documentário, o que, jungido à anterior, aquela⁴⁴ a peculiaridade da obra, que devém merecedora duma análise pelo miúdo.

Aproveitando as vantagens da revolução tecnológica digital, *En todas as mans* é realizado por uma equipa pequena, se comparado coas grandes produções cinematográficas. Isto combina-se cuma produção cooperativa e um financiamento parcialmente coletivo, antecipo de tendências mais recentes, como apadroar projetos através de plataformas tipo Patreon ou Ko-fi. Integrado plenamente, logo, nas tendências da sua época, o filme narra, à tempo, uma história de alicerces seculares com vocação de permanência no presente e, ainda, de transformar o futuro.

A cooperativa Trespés não foi fundada especificamente para produzir *En todas as mans*, diferentemente doutras sociedades audiovisuais criadas ad hoc, senão que a sua atividade multi-sectorial precede o filme e continua depois. Devém assim produtora audiovisual nesta ocasião concreta, gerindo fundos procedentes de financiamento popular ou coletivo e doutras fontes mais convencionais, como as subvenções públicas. Parece, por invulgar, um modelo digno de interesse, a priori, sirva ou não de exemplo para outros

⁴² “*rechamante* adj. [...] (2) Que chama a atenção polo raro e extravagante ou polo sobrecarregado de enfeites e cores.” <https://estraviz.org/rechamante>

⁴³ “*engadir* v. tr. (1) Agregar, incorporar uma cousa a outra. (2) Aumentar, acrescentar. ≈ adir, adicionar, juntar” <https://estraviz.org/engadir>

⁴⁴ “*aqueelar* v. tr. (1) Excitar, estimular, avivar, namorar, cativar. (2) Assear, compor, ataviar.” <https://estraviz.org/aqueelar>

projetos, questão esta que também estimula a análise.

2.1.3. O assunto.

Em terceiro lugar, o assunto do filme aglutina também numerosos pontos de interesse. Por uma banda, fala da terra, do entorno físico da Galiza, e aí o filme entronca com boa parte da tradição cinematográfica galega, que tem sido já sucintamente percorrida aqui, cos filmes nos que o meio é paisagem, mas também, sobretudo, lugar de trabalho e mais de vida das pessoas. Na sua feitura, o documentário mais canónico deixa espaço, ò tempo, a faíscas estéticas, mesmo oníricas, subjetivas, que recolhem a trajetória das curtas-metragens da diretora e que antecipam o seu posterior trabalho em, por exemplo, *Trinta lumes*. Recolhe também *En todas as mans* a tradição etnográfica da *Galicia* de Carlos Velo, mas, através das testemunhas e dos planos das comuneiras em comunhão coa terra, entronca igualmente coas vidas rurais ficcionadas em *Sempre Xonxa* ou *O que arde*. O legado combativo de Carlos Varela ou, sobretudo, de *O monte é noso* de Llorenç Soler (1978), lógico apoiante do filme, subjaz similarmente no assunto, mas, por estilo e por data, a conexão é também evidente co atual Novo Cinema Galego, onde se pode enquadrar o documentário. Esta conexão co legado e co presente do cinema galego está presente também no uso da língua galega no filme, o que proporciona, do ponto de vista do investigador, uma proximidade sentimental, mas também cognitiva, por formação e experiência, que pode resultar útil à hora de abordar a investigação, mesmo reconhecendo a subjetividade que isso implica.

Este compêndio de originalidade e de tradição, de estética e de sintaxe, de língua e de linguagem, de passado e de presente, de luta e de construção, conforma o veículo no que chega até o público o assunto, o protagonista, de *En todas as mans*: o monte em mão-comum. A consciência da importância desta história para Alberte Román, produtor executivo, e mais a ânsia por difundi-la foi o motor que pus em marcha este projeto fílmico, como se sinala mais polo miúdo ao tratar a questão da autoria.

A ancestralidade comuneira que liga coa modernidade tecnológica do cinema digital é um dos legados, canda o linguístico, o temático, o estético..., que são recolhidos, e transmitidos, no assunto de *En todas as mans*. Revela-se, assim, uma clara interconexão

cum contexto e cum herdança, sem questionar um também indubitável carácter presente e singular, mas reforçando-o ainda. Estas características, mesmo valores, da narração parecem de tudo merecentes⁴⁵ de atenção detalhada, tanto na sua singularidade como pelo jeito de se relacionarem co seu entorno (histórico, audiovisual, social...).

2.1.4. A síntese.

Em quarto lugar, e para fechar, fica o compêndio do anteriormente exposto. Segundo se explicou, no documentário convivem um assunto presente de raiz secular e carácter alternativo, o monte em mão comum, e uma produção audiovisual também alternativa, através duma cooperativa. Esta dupla alteridade vem dada pelo inusual, ou desconhecido, de o monte em mão comum como jeito de gerir a terra e pelo invulgar de uma cooperativa como maneira de produzir um filme. Esta duplicidade excêntrica semelha, em si mesma, atraente abondo⁴⁶ para o olho investigador, mais ainda pelo resultado cinematográfico da síntese entre ambas alteridades no seu contexto.

A partir de aqui, parece interessante interrogar-se sobre o papel do cinema como parte dum possível novo mundo emergente. Existe alternativa ò controle da produção e da distribuição por parte dos conglomerados multinacionais? Um outro modelo de fazer filmes implica um outro tipo de histórias que contar? Num contexto de crise energética, são sustentáveis as megaproduções cinematográficas? E o cinema em si mesmo?

Estas e outras são dúvidas sobre o papel do audiovisual como parte da cultura do novo milénio e o seu potencial como ferramenta do ser humano para explicar o seu contexto, origens e possibilidades futuras, integrando-se nos processos humanos prò porvir, for este de progresso, de destruição ou um outro. Daquela, como parte integral do evoluir humano geral, tentar descobrir o hipotético papel do audiovisual de fazer parte ativa duma transição para uma transformação socioeconómica mais ampla é um eido de investigação, a priori, atraente.

Obviamente, a análise dum único filme não pode chegar dados taxativos sobre este tema. Mas uma descrição profunda de *En todas as mans* poderia explorar as

⁴⁵ “*merecente* adj. Que merece, que é merecedor.” <https://estraviz.org/merecente>

⁴⁶ “*abondo* adv. m. Com abundância, bastante, suficiente, de sobra. s. m. Abundância, quantidade grande. de abondo: diz-se expressivamente do que abunda muito. há abondo ou há com abondo: equivale também a muito, em grandes quantidades.” <https://estraviz.org/abondo>

potencialidades transformadoras contidas no filme e contribuir assim para um panorama mais amplo, configurado por outras investigações complementares. Dentro desta panorâmica maior, os resultados obtidos nesta investigação poderiam ajudar a caracterizar se o documentário de Toucedo e Trespés servir como paradigma, sintoma ou, mesmo, inanidade, no conjunto histórico das tentativas audiovisuais transformadoras.

En todas as mans informa e situa num contexto determinado, tem uma vocação estética definida em cada plano e não perde de vista a progressão dramática, alimentada pola estrutura do guião e mais a montagem. Sintetiza assim a transmissão dum legado comunal cum modelo de produção alternativo para construir um instrumento comunicativo que, além de incitar à reflexão, reúne características de potencial veículo de transformação. A dialética entre a narração da película e a sua produção, como foi já adiantado na caracterização do objeto de estudo, poderia servir, logo, para configurar uma síntese audiovisual, encarnada nesse guião conjunto entre a diretora e o produtor executivo. Esta síntese, dentro das suas limitações, poderia ser paradigmática dum jeito de fazer cinema num determinado momento histórico, na linha do audiovisual global-popular.

Estas características, estas pretensões, a obra em si mesma, estão relacionadas de tal jeito co seu contexto, geral e audiovisual, que a análise do filme, canda outros estudos complementares, pode ajudar a configurar um panorama mais amplo do que desenha a película em si própria. Passados vários anos da sua estreia, porém, a repercussão do filme no imaginário galego fica, de momento, distante de fenómenos como *O que arde* ou *Sempre Xonxa*. Este lugar na memória coletiva e/ou na consideração crítico-académica parece precisa para conseguir um posto na simbologia cinematográfica. Mas cumpre lembrar que não é infrequente na história do cinema que o tempo acabe situando um filme em posição social subjetiva diferente da obtida na sua estreia. Daquela, para além da justificação sustentada nos elementos já mencionados até aqui, a presente investigação poder-se-ia justificar ulterior e complementarmente na medida em que contribuir a pôr em valor as características de *En todas as mans*, não para erigir o documentário em símbolo nenhum, para além de ter sido escolhido como estudo de caso, o que, de por si, presume-lhe certo carácter paradigmático. Serviria para contribuir, sequer minimamente, a lhe

procurar o espaço que lhe corresponder na história cinematográfica galega e mundial.

É por isso que se considera plenamente relevante a presente investigação, na medida em que aspira a clarificar, mesmo parcialmente, parte das incógnitas aludidas. Segundo isto, a análise de *En todas as mans* parece mais que justificada, enquanto isso permitir comprovar o que de novidade e de continuidade tem esta proposta fílmica e como isso encaixa no seu contexto, para além do valor da descrição em si mesma.

2.2. Perguntas de investigação.

No seu livro *Research Questions*, Richard Andrews sinala o carácter mesmo “inquisitorial” (2003, p. 2) das perguntas de investigação. Isto é devido a que são perguntas que exigem uma resposta. É por isso que é preciso guiar a curiosidade investigadora, a que motiva a investigação, para formulá-la de jeito preciso e concreto.

2.2.1. Perguntas específicas.

A base jornalística, por formação e mais experiência, que caracteriza parcialmente a autoria desta investigação aconselha usar a metodologia das chamadas 5 W, ou 5W1H (Hamborg et al., 2018), para melhor perfilar estas questões. Trata-se de formular perguntas começadas por Que, Quem, Quando, Onde, Por Que e Como, para indagar de forma precisa no mais relevante dum assunto determinado, for este um evento de atualidade ou, como no presente caso, um problema de investigação. Isto servirá para pôr no centro o objeto de estudo, o que “queremos saber” (Barriga e Henríquez, 2003, p. 78).

2.2.1.1. Que é *En todas as mans*?

Obviamente, é um filme. Mas, que tipo de filme? Que características o definem? Já se explicou na caracterização do objeto de estudo que *En todas as mans*, em si mesmo, não é o que aqui se quer saber. Daquela, responder esta pergunta aponta já a necessidade duma “descrição densa” na linha de Clifford Geertz (1996, p. 21) para apreender o retalho de realidade que é o objeto de estudo: que é o que caracteriza *En todas as mans*, que elementos compõem o documentário. Categorizar estes elementos característicos em conceitos fundamentais, para depois descompor cada um deles em dimensões, como já se avançou no apartado dedicado à objeto de estudo, ajudará à concreção e sistematização e,

portanto, a uma resposta mais certa.

2.2.1.2. Quem criou *En todas as mans*?

Procura esta pergunta conhecer as pessoas e entidades responsáveis da existência do documentário. Evitam-se conscientemente as palavras ‘produzir’ ou ‘realizar’ no enunciado da questão por estar estas conotadas com funções concretas do processo audiovisual e a pergunta quer ir além, pelo que se escolhe um mais abrangente ‘criar’.

Ademais de quem produziu e realizou o filme, em senso estrito, procura-se uma enumeração descritiva de quem esteve envolvido no projeto, desde os sujeitos retratados, até as doadoras anónimas, passando por entidades públicas que achegaram fundos, etc., tentando definir o grau e área de implicação de cada quem.

2.2.1.3. Quando foi criado *En todas as mans*.

A resposta literal a esta pergunta poderia parecer bastante óbvia, abondaria com consultar a data de estreia em qualquer base de dados. Mas o inquirido se pretende mais amplo e também a resposta à mesma. Quer-se saber em que época, o momento histórico no que nasceu o documentário, o que ajudará a interagir, e mesmo completar, as respostas a perguntas anteriores, pois o contexto temporal será útil para definir características, protagonistas, etc.

Fechando mais o âmbito da pergunta, é interessante saber a data de lançamento do filme, sim, mas também os tempos do processo de rodagem, de pré-produção, etc. Mesmo, se se considerar a difusão como parte da criação do filme, no senso de que continua a criar significados através dos interpretantes na audiência, retomando Peirce, seria interessante averiguar como continua de vivo, ou morto, tal processo.

Interessam aqui, pois, todos os aspetos que têm a ver com a temporalidade relativa ao filme.

2.2.1.4. Onde foi criado *En todas as mans*?

De novo, uma resposta literal e singela parece fácil: na Galiza. Ou, ainda mais concretamente, nas diversas localizações do filme, nos montes comunais. Mas também nos lugares onde Diana Toucedo realizou a edição posterior à rodagem. E se, de novo, incluirmos a difusão como parte do processo de criação, também nos locais de exibição. Ou

nos escritórios onde se aprovaram subvenções. A resposta, pois, resulta mais complexa do que parece em primeira instância, outra vez.

Se a época, o tempo, o momento histórico é um condicionante evidente, também o lugar resulta determinante. Um lugar, que, pelo exposto no parágrafo anterior, intui-se plural: é a Galiza, é a Europa, é o mundo. É o norte do mundo, mas o sul da Europa. É centro, mas é periferia do centro (Iordanova et al, 2010). Determinar esta multiplicidade locativa na sua complexidade será responder esta pergunta.

2.2.1.5. Como foi criado *En todas as mans*?

Se as questões anteriores querem definir características do filme e entes implicados no mesmo, agora inquire-se pelo jeito em que os diferentes elementos interatuam entre si para dar um resultado concreto.

Dadas umas características, resposta à Que, agrupadas em conceitos fundamentais, como é que dialogam entre si? Como interatuam com o lugar, o Onde, e com o tempo, o Quando? O Como é a dialética entre as partes que explica a síntese final, o resultado, o documentário.

2.2.1.6. Porque foi criado *En todas as mans*?

Já foi mencionado que o germen do documentário que constitui o caso de estudo foi encarga da cooperativa Trespés à diretora Diana Toucedo. Mas este é só o ponto de giro na explicação da existência deste filme. Cumpre conhecer o conjunto de variáveis que confluíram na sua génese: as vontades das promotoras, a disposição das protagonistas, as achegas das financiadoras...

Esta pergunta incide, ademais, sobre as necessidades, se as houver, que cobre o documentário, tanto para as retratadas como para as retratistas, para o país filmado e a sua natureza, para a cultura galega ou para a indústria audiovisual. Isto, inevitavelmente, acaba por se inserir no marco mais amplo do papel da comunicação alternativa em geral e do cinema alternativo em particular.

2.2.2. Perguntas panorâmicas.

É por isto último que, formuladas estas seis perguntas iniciais, as 5W1H, podem surgir ainda mais questões para completarem uma panorâmica mais ampla. Como foi já

mencionado, para Robert K. Yin, um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenómeno contemporâneo dentro do seu contexto de vida real. Neste contexto investigador, para Yin, “o estudo de caso é mais ajeitado para as perguntas 'como' e 'porquê’” (2009, p. 27), por serem “mais explicativas” (2003, p. 6). Este autor escolhe duas das 5W1H para conseguir mais incisividade neste tipo de investigações. É por isso que serão empregadas a seguir para ampliar e completar o espectro das questões iniciais, centradas na descrição estrita de *En todas as mans*, abrindo o foco para o contexto mais geral no que se situa o filme.

2.2.2.1. Como é o cinema alternativo?

Dado um tipo de cinema considerado hegemónico, qualquer outro cinema que ficar excluído dele será, necessariamente, alternativo. Mas, que características conformam essa alteridade? Trata-se dum bloco homogéneo? Tem subcategorias?

A presente investigação tem já avançado, até aqui, elementos da resposta a esta pergunta, caracterizando o sistema corporativo hollywoodiense como o hegemónico ou percorrendo sucintamente uma história da alteridade audiovisual. Cumpre, porém, afundar na resposta definindo como -ou, antes, se- o carácter alternativo se refere a conteúdos, a idiomas, a economias...

2.2.2.2. Como se relaciona *En todas as mans* coa alteridade cinematográfica?

A medida que se completar, sucinta mas suficientemente, a resposta sobre as características do que se entende por cinema alternativo, cumpre observar e descrever como se relaciona *En todas as mans*, segundo as suas características próprias e contextuais definidas através das 5W1H, com tal alteridade.

Deste jeito, ver-se-á como o documentário se situa dentro ou fora, e com que intensidade, das diferentes categorias do cinema alternativo: por idioma, nacionalidade, conteúdo, mensagem, financiamento...

2.2.2.3. Como incide a dialética entre produção e narração de *En todas as mans* no seu carácter alternativo?

Definindo o objeto de estudo, o documentário *En todas as mans* foi dividido em

dous conceitos fundamentais, narração e produção. Será interessante descrever como a inter-relação entre ambas incide no carácter alternativo do documentário, se o tiver, ou se não for uma variável relevante.

2.2.2.4. Como pode transformar a realidade o cinema alternativo?

Certamente, poderia ampliar-se a pergunta ò conjunto do cinema: como pode o cinema mudar a sociedade, o mundo? Responder a pergunta relativa ò cinema alternativo terá que passar, necessariamente, polo papel transformador do cinema e da cultura em geral. A questão deixa entrever uma certa predisposição a acreditar em tal potencial transformador, mas não se pode descartar tampouco uma negativa a esse hipotético potencial.

2.2.2.5. Como incide na realidade *En todas as mans*?

Se o cinema tiver esse potencial transformador e o documentário também, como é que se concreta essa incidência social no entorno? Esta incidência poderia ser quantitativa e também qualitativa, sendo esta mais da suscetível de subjetividade.

2.2.3. Gerência das respostas.

Estas são, logo, algumas das perguntas que despertaram ou alimentaram o interesse investigador sobre o presente caso de estudo. Dar-lhes resposta é a razão desta investigação. Como se pode deduzir do exposto, as respostas a cada pergunta complementam-se e completam-se as umas as outras. As características do filme que serão resposta ò Que estarão condicionadas, e definidas, polo lugar e o momento, polo Onde e mais o Quando. Daquela, ir respondendo a um Que poderá completar a resposta a um Como, o que poderia desvelar um Porquê. É por isto que as respostas não irão aparecendo de jeito linear, mas, com frequência, em grumos conjuntos.

Mas as respostas podem ser amplas de mais para apenas uma tese e, como vem de ser exposto, aparecer de jeito tumultuoso. Aliás, por essa ligação que entrelaça as respostas, todas elas se presentam como necessárias, pois uma resposta breve poderá ser imprescindível para completar uma outra mais ampla. Por isso é preciso, a partir da curiosidade instigada por estas perguntas, definir uns objetivos concretos, a partir deste

interesse inicial.

2.3. Objetivos.

O interesse manifestado pelas perguntas de investigação deve ser orientado e hierarquizado, de jeito que a tese poda canalizar essa curiosidade inicial de maneira manejável. É por isso que é necessário definir uns objetivos que delimitem a amplitude das respostas em eidos mais concretos e assumíveis.

2.3.1. Geral.

Descrever as características dos conceitos narrativo e produtivo no documentário *En todas as mans*, o jeito em que se relacionam entre si e com outros elementos e o resultado ou síntese dessas relações.

2.3.2. Específicos.

2.3.2.1. Transformador.

Canda as características do documentário, descrever paralelamente as características do cinema alternativo, dentro da mais ampla comunicação alternativa. O contraste entre ambas caracterizações, poderá definir o carácter transformador, em tanto que alternativo, de *En todas as mans*, se o tiver, e, em tal caso, como manifesta o filme essa alteridade e se incide, e como, de jeito transformador no seu âmbito de repercussão.

2.3.2.2. Panorâmico.

O processo de descrição de *En todas as mans* requererá e implicará, a revisão do contexto no que está inserido o documentário, construindo deste jeito uma panorâmica de elementos aparentados co filme. Este parentesco, contudo, será eclético ou, se se quiser, multifatorial. Poderá recolher, sim, autoras e peças do cinema alternativo, mas também do hegemónico, segundo exigir cada momento investigador. Também poderá contemplar momentos e circunstâncias de carácter não estritamente audiovisual, mas que se relacionam com ele e mesmo o condicionam desde o ponto de vista material, político, ideológico, etc.

Co galho disto, o texto recorrerá ò percurso metódico e linear, forçosamente abreviado, pola história do cinema, como o já exposto na introdução. Esta brevidade forçada polo carácter finito da tese, implica em si uma escolma, uma delimitação inicial de

personagens, momentos, imagens que se consideram relevantes e relacionados co objeto de estudo. Isto não implica que o que ficar fora da delimitação inicial não tiver relevância nem relação, mas a inevitável escolha bosqueja um mapa nos que os limites são apenas marcos, não valado, e podem-se, logo, franquear.

Este plano geral ir-se-á completando, ou enchendo, de pontos a modo de cruces no mapa, lugares concretos indicados por determinadas referências, comparações e oposições entre aspetos de *En todas as mans* e outros momentos e locais, audiovisuais ou nom. Terão, seguindo a metáfora, dimensão de lugares, aldeias, paróquias, vilas ou mesmo megalópoles, dependendo se a relação estabelecida for mais pontual ou mais recorrente, se estiver mais ou menos povoada de conexões e referências.

O resultado de ambas as estratégias configurará um plano textual, não gráfico, que não se quer definitivo nem excludente. Sem constituir o objetivo principal da tese, o mapa será de fronteiras difusas e franqueáveis, fruto de idas e vindas, com referências dispersas nos diferentes capítulos, desenhado durante a própria rota, coas possíveis miragens derivadas dos jogos da percepção. Não será um mapa completo da Galiza audiovisual, nem a carta definitiva do cinema alternativo, nem uma história do câmbio de milénio, mas conterà, seguramente, os lugares emblemáticos de todos esses espaços e disciplinas e, quiçá, algum recanto inexplorado. Um mapa desenhado em papel cebola para o superpor a outras cartografias surdidas doutras investigações, na procura dum atlas do audiovisual e/ou também doutras matérias, por mor da vocação multidisciplinar da investigação.

2.3.2.3. Localizador.

No centro desse mapa simbólico desenhado pola investigação estará, logicamente, *En todas as mans*. A presente investigação, como se expus na justificação, acredita na importância do filme dentro do seu contexto, não apenas galego, mas internacional. Esta confiança vem dada polas características objetivas, ou mesmo valores, indicados no devandito apartado. Ali se justificava a investigação como uma possível contribuição para situar o documentário no lugar que lhe corresponde, o que for, a nível académico, mas, também e desde a sua modesta capacidade, social e popular. Esta

justificação retoma-se aqui como objetivo.

Esse lugar no mundo de *En todas as mans* pretende ser cartografado aqui através de múltiplas capas. Do mesmo jeito que os mapas virtuais permitem alternar a vista do território coa perspectiva de satélite, de relevo ou de infraestruturas, as diferentes conexões que o documentário e os seus conceitos fundamentais e dimensões estabelecerem com eidos e disciplinas diversas conformarão capas audiovisuais, políticas, sociais, estéticas, etc. do filme.

2.3.2.4. Metodológico.

Para poder levar a cabo a investigação será necessário configurar ferramentas metodológicas aptas, a partir, logicamente, de instrumentos, experiências e teorias prévias.

A configuração com coerência desta ferramenta é, em si mesmo, um dos objetivos da tese, na confiança de pode chegar elementos úteis para ulteriores investigações.

2.3.2.5. Visibilizador.

O cinema dos grandes conglomerados corporativos tem a maior atenção não só do público, mas também dos meios de comunicação e dos estudos analíticos (de mercado, de audiência, de conteúdo...) dentro e fora da academia. Esta investigação, na sua modéstia, pretende contribuir a aumentar o campo de expressão e reflexão dos audiovisuais alternativos, dos chamados “Small Cinemas” (Hjort e Petrie, 2007), através da análise de *En todas as mans*, que se pode enquadrar nesta categoria.

Um maior eco social destoutro audiovisual poderia contribuir a ampliar a sua base de consumo e, portanto, a sua capacidade produtiva, fortalecendo o seu carácter de alternativa às grandes produções e contribuindo a compensar a “invisibilización de la comunicación alternativa” (Sáez Baeza, 2018). Pretende-se, em definitiva, ajudar a desenhar uma panorâmica do papel do audiovisual na configuração de alternativas, quer estéticas, quer sociais ou económicas.

2.3.2.6. Contributivo.

Na linha do anterior, esta tese quer, modestamente, facilitar o caminho a futuras investigações, principalmente no campo audiovisual e da comunicação. Mais

concretamente, estabelecer uma relação com objetos de estudo similares que puderem contribuir a uma epistemologia de audiovisuais nas margens do hegemónico, pelo seu carácter colaborativo, periférico, etc. Porém, a partir da análise realizada do contexto arredor de *En todas as mans*, com elementos multidisciplinares, também poderia resultar útil em áreas como, por exemplo, os estudos políticos e socioeconómicos, entre outros, mesmo etnográficos.

2.4. Hipóteses.

A curiosidade expressada nas perguntas de investigação, canalizada nos objetivos da investigação, dá passo agora à formulação das hipóteses que quer comprovar a tese para satisfazer o interesse inicial.

2.4.1. Hipótese de caracterização.

En todas as mans tem características que permitem situá-lo no espectro alternativo do cinema e da comunicação e, também, dentro do denominado Novo Cinema Galego, recolhendo e combinando as tradições industrial/comercial e culturalista/militante do audiovisual da Galiza. A alteridade, como alternativa hegemónica, é portadora de potencial transformador em relação diretamente proporcional o seu grau de diferença com aquilo hegemónico. Este potencial materializar-se-á na medida em que a opção alternativa substituir, total ou parcialmente, a opção hegemónica. Portanto, em tanto que alternativo, *En todas as mans* contém potencial transformador.

2.4.2. Hipótese de síntese.

Este carácter alternativo e potencialmente transformador de *En todas as mans* é vocacional e, pelo menos parcialmente, intencionado. Está determinado pela síntese resultante da dialética entre a produção e a narração do filme, configurando um paradigma cinematográfico suscetível de ser aplicado como modelo.

2.5. Tipo de investigação.

No presente apartado metodológico pretende-se encontrar o caminho a seguir, segundo a origem etimológica no grego da palavra método, para satisfazer a curiosidade que iniciou o processo investigador, alcançando os objetivos marcados e validando as hipóteses.

2.5.1. O método científico.

Segundo Buendía, Colás e Hernández, o método científico é hoje o mais aceitado entre as investigadoras de todos os campos e “en el que se han basado todas las ciencias sociales y humanas” (1998, p. 6). Para estas autoras, a unidade metodológica é compatível coa pluralidade de métodos, enquanto existem constantes metodológicas comuns a toda ciência. Portanto, admitindo o método científico como “estrutura básica” (p. 27) de todos os métodos, pode-se falar duma “metodología general de investigación común a todos los métodos” (Buendía et al. 19686, p. 27).

Para Mario Bunge, o método científico é aquele que formula corretamente perguntas a partir das que se fundam conjeturas, das que se derivam consequências lógicas. Depois arbitra técnicas contrastadas para elas, por sua vez, contrastarem as conjeturas e interpreta se os resultados verificam essas hipóteses, determinando finalmente a aplicação dos resultados òs campos ajeitados, abrindo as portas para novas perguntas (Bunge, 1983, p. 12-13).

2.5.2. O paradigma.

Foi Thomas Kuhn quem popularizou o termo paradigma, que definiu, em senso amplo, como uma “matriz disciplinar” (2012, p. 181). Firinci Orman interpreta que Kuhn emprega o termo paradigma para nomear “what the members of a certain scientific community have in common, that is to say, the whole of techniques, patents, and values shared by the members of the community” (2016, p. 49). Patton também parte de Kuhn para definir o paradigma como “a world view, a general perspective, a way of breaking down the complexity of the real world” (1975, p. 2). É desde essa perspectiva que se aborda a investigação.

Tradicionalmente, o uso dum paradigma tem estado associado a uma metodologia concreta, bem quantitativa, bem qualitativa. É por isso, segundo Tashakkori, Burke e Teddlie (2020, p. 4), que é possível classificar a comunidade científica em três grandes grupos. O primeiro grupo seria o de orientação quantitativa, trabalhando principalmente sob paradigmas positivistas ou pós-positivistas e interessado principalmente em dados e análises numéricas. O segundo grupo seria o de orientação qualitativa, com

paradigmas sobretudo construtivistas em dados e análises narrativos, segundo continuam a explicar estes autores em *Foundations of Mixed Methods Research*. O terceiro grupo seria aquele que trabalha principalmente sob um paradigma pragmático, valorando a importância tanto do qualitativo como do quantitativo, misturando o uso de ambas metodologias (p. 4).

A “tradição quantitativa” (Tashakkori et al. 2020, p. 5) foi claramente dominante durante a maior parte do século XX, principalmente sob o paradigma positivista, que propugna a adoção do método científico na investigação, identificado com a comprovação de hipóteses mediante medidas quantitativas. O pós-positivismo, ampliam Tashakkori, Johnson e Teddlie, é uma atualização do paradigma positivista que assume alguma das críticas feitas à mesmo, como admitir a influência dos valores da pessoa investigadora no resultado das investigações. A “tradição qualitativa” (p. 7) origina-se no último quarto do século XX como reação à positivismo, desqualificado, segundo estes autores, como “a tradição recebida” (p.7). Um dos paradigmas mais difundidos entre esta tradição é o construtivista, que acredita que a investigação constrói significados nos fenómenos estudados, enquanto o construtivismo crítico está enriquecido com aspetos políticos tomados da teoria crítica. As técnicas empregadas nesta tradição estão associadas com “gathering, analysis, interpretation, and presentation of *narrative* information” (p. 7).

Numa obra anterior, *SAGE Handbook of Mixed Methods in Social & Behavioral Research* (2010), Tashakkori e Teddlie davam conta das diferentes terminologias empregadas por diversos autores para nomear os paradigmas empregados em investigação. Tem sido muito comum denominar como positivista o paradigma associado ao enfoque quantitativo, enquanto o paradigma associado ao enfoque qualitativo tem sido com frequência denominado interpretativo (p. 218). Mas estes autores sinalam outras etiquetas empregadas para os paradigmas associados aos métodos quantitativos, como objetivo-quantitativo, quantitativo-realista, normativo, empirista ou dominante; enquanto os paradigmas vinculados aos métodos qualitativos têm recebido nomes como construtivista, interpretativo-qualitativo, interpretativo (anti-positivista), naturalista, inovador, naturalista-etnográfico, humanístico, fenomenológico ou Antropologia Social (p. 217). Mas, independentemente da denominação dos paradigmas, o que se manteve inamovível

durante muito tempo foi a rígida separação entre metodologias, que derivou nas chamadas “paradigm wars over qualitative and quantitative research” (p. 146) entre partidárias de cada uma das tradições. Tashakkori e Teddlie enumeram algumas das dicotomias mais comuns entre os paradigmas qualitativos e os quantitativos, como narrativo versus numérico, subjetivo versus objetivo, indutivo versus dedutivo, descritivo versus preditivo, aberto versus estandardizado, entender versus explicar, exploratório versus confirmativo, empirismo versus racionalismo, relativismo versus realismo, micro versus macro ou arte versus ciência, entre outras (p. 220).

Já desde o eido da comunicação, Orozco explica este conflito afirmando que os paradigmas posteriores à positivismo foram julgados desde os critérios deste último, que denomina “paradigma científico” (1997, p. 31), e acusados de não ser válidos por não produzir um conhecimento fiável segundo os parâmetros estabelecidos. Contudo, o autor sublinha a diferença entre não científico é acientífico e reclama que há modos não científicos de criar conhecimento que também são produtivos (p. 31). É por isso que Orozco fala de quatro paradigmas de geração de conhecimento (1997, p. 27), mas evita expressamente denominá-los científicos, porque “uno de ellos sería el que se apropió del término científico y ha hecho que los otros paradigmas no sean científicos” (p. 27), em alusão, segundo o explicado, à paradigma positivista. Estes quatro paradigmas seriam o positivista, o realista, o hermenêutico e o interacionista (p. 28). Contudo, a classificação de Orozco também encaixa na binariedade mencionada, pois os dois primeiros paradigmas seriam quantitativos e os dois últimos qualitativos. A diferença seria que o positivista estaria mais focado à predição e o realista, como variante do primeiro, estaria mais focado à explicação. Por sua vez, no paradigma hermenêutico -segundo Orozco, amplamente usado no campo dos meios de comunicação, de abundosa reflexão metodológica- o importante seria mais bem a interpretação (p. 32), o que remete à tradição de denominar interpretativos os paradigmas qualitativos referida por Tashakkeri. Segundo Orozco, no paradigma hermenêutico

la lógica ya no está en tratar de obtener el conocimiento objetivo, positivo o realista de los paradigmas anteriores, sino un conocimiento

que le permita al investigador entender lo que está pasando con su objeto de estudio, a partir de dar una interpretación – ilustrada, por supuesto, o mas o menos ilustrada - a aquello que se está estudiando (p. 33).

Tampouco procuraria o conhecimento objetivo o paradigma interacionista, que, segundo Orozco, procura a interconexão entre elementos que podem estar a operar dum determinado jeito com um conseqüente resultado (p. 34). Para Orozco, uma diferença fundamental entre as duas perspectivas -tradições, para Tashakkori- é que a perspectiva qualitativa procura entender e a quantitativa procura verificar (p. 71).

Pola sua banda, a tradição de metodologia mista é mais recente, tendo emergido a finais do século XX (Tashakkori et al. 2020, 8). Trata-se duma aposta por superar a dicotomia quantitativo versus qualitativo abraçando a utilidade de ambas tradições prévias, empregando qualquer método ajeitado para responder as perguntas de investigação. As perspectivas qualitativa e quantitativa são assim utilizadas tanto no tipo de questões iniciais como nos métodos, a recolção de dados ou nas análises e inferências (pp. 8-9). Segundo Tashakkori, Johnson e Teddlie, esta nova tradição está associada, sobretudo, ao paradigma pragmático, ainda que também reconhecem a existência de metodologistas mistos que preferem, adscrever-se ao paradigma ou perspectiva transformadora, engadindo que ambas podem -e mesmo devem, segundo os casos-, ser facilmente combinadas (p. 9).

O paradigma pragmático minimiza a importância de conceitos como verdade ou realidade e rejeita a escolha metodológica obrigada nas guerras de paradigmas, assumindo, ademais, a importância dos valores da pessoa investigadora nos resultados da investigação (Tashakkori et al., 2020, p. 9). No entanto, o paradigma transformador é onde os métodos mistos se entrecruzam com a justiça social, segundo Donna M. Mertens, provendo “a overarching framework for addressing issues of social justice and consequent methodological decisions” (2007, p. 212). Mertens crê que, nestes parâmetros, há uma resignificação do papel da pessoa que investiga como alguém que reconhece a desigualdade e injustiça na sociedade e pretende desafiar o status quo, de jeito provocador

e humilde ò tempo, desde uma perspectiva de responsabilidade compartilhada (p. 212). Para Mertens, a necessidade deste paradigma vem dada porque a investigação nem sempre atende a resolver os problemas das pessoas que sofrem injustiças, excluindo estas pessoas do mesmo sistema investigador (p. 212). Assim, desde o paradigma transformador, a questão do poder deve ficar refletida em cada etapa do processo investigador (p. 213). O paradigma transformador tem quatro “basic beliefs” (p. 216), segundo Mertens, que têm a ver coa ontologia, a epistemologia, a metodologia e a axiologia. Ontologicamente, o paradigma contempla múltiplas realidades construídas socialmente, nas que intervêm valores e privilégios culturais, raciais, de género, de capacidade, etc. que travessam as pessoas abrangidas pola investigação e que devem ser tidos em conta polas pessoas que investigam. Epistemologicamente, reclama-se estabelecer uma ligação interativa entre quem investiga e quem é objeto da investigação. Metodologicamente, deixa liberdade para escolher entre métodos qualitativos, quantitativos ou mistos, que deverão ser ajustados a complexidade cultural, atendendo as questões relativas ò poder, à discriminação e a opressão. Axiologicamente, sustem-se sobre os piores do respeito, a bondade e a justiça, em relação às interações numa sociedade e entre sociedades e à promoção dos direitos humanos e o aumento da justiça social (Mertens, 2007, p. 216).

2.5.3. Concreção metodológica.

No exposto até o momento na presente investigação têm aparecido termos como subjetividade, interpretação, etnografia ou descrição. Segundo o explicado até o momento neste mesmo apartado metodológico, trata-se de termos comumente associados a investigação qualitativa. Daquela, pareceria lógico deduzir o carácter qualitativo desta tese. Contudo, também se tem visto já o uso de parâmetros quantitativos e mesmo numéricos, ò falar de orçamentos ou audiências, por exemplo. Claramente, logo, não se desbota, mas se aprecia, a achega quantitativa quando esta resultar útil à investigação. É por isso que se pode dizer que esta tese emprega uma metodologia mista. Por isso, também, parece inconveniente situá-la em paradigmas como o hermenêutico ou interacionista, por tentador que puder parecer, dada a sua ampla consideração no eido comunicativo, no primeiro caso, e pola afinidade por analisar as interconexões entre

elementos -também mencionada no que vai de tese-, no segundo. Obviamente, isso não quer dizer que se renuncie à interpretar o objeto de estudo, característica do enfoque hermenêutico segundo Orozco, nem a estabelecer interconexões entre os elementos observados e analisar os resultados desse interagir. É, mais bem, que a liberdade que se reclama para escolher métodos qualitativos ou quantitativos, segundo a necessidade, também se quer para fugir das limitações dum paradigma concreto. Isto é devido a perceber, adaptando as palavras do psicanalista Gérard Wacjman, que a pesquisa gira arredor de “una obra de interpretación extremadamente compleja que reclama todas las erudiciones y todas las confrontaciones entre disciplinas del mundo -históricas, estéticas, teológicas, filosóficas, psicoanalíticas, etc” (2011, p. 56).

Porém, ainda com esta ampla perspectiva vocacional de carácter transdisciplinar, apoiada também no já citado Saracevic, tendo em conta o uso também abundante do verbo transformar e os seus derivados no até o momento exposto, semelha difícil não apreciar o ajeitado do paradigma transformador para a presente tese, coa sua flexibilidade para escolher entre o qualitativo e o quantitativo, preferindo Mertens os métodos mistos para trabalhar em direção à justiça social, pois “they allow for the qualitative dialogue needed throughout the research cycle, as well as the collection of quantitative data as appropriate” (2007, p. 224).

Para abordar os dilemas relativos à subjetivo e à objetivo na pesquisa, já mencionados, parece útil recorrer a Bourdieu, concretamente os seus conceitos habitus e campo (1990 e 1996), pois à análise objetiva do campo e as suas estruturas une-se uma análise das disposições das agentes a atuar nesse campo que abre a porta à subjetividade. Nesta pesquisa, o campo seria o cinematográfico, que se pode expandir prò âmbito global ou reduzir à galego, do ponto de vista geográfico, ou ir do alternativo de novo prò global, neste caso dum ponto de vista económico. Este campo, seguindo Bourdieu, estaria em relação hierárquica com outros, cos que estabeleceria um diálogo. O filme *En todas as mans* seria um agente a se inter-relacionar com outros agentes neste campo em termos de cooperação ou competição. Mas esta qualidade de agente, e a agência implícita, estaria em última instância encarnada nas pessoas responsáveis do filme, pois são as que possuem a

capacidade real de agir no campo. As relações de poder estabelecidas pelo filme no campo cinematográfico terão a ver co capital (social, cultural, económico...) que lhe conferem as pessoas envolvidas nele e responsáveis do mesmo. Para Bourdieu, o habitus de cada agente intervém no jogo na medida em que

conditionings associated with a particular class of conditions of existence produce habitus, systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them. Objectively regulated' and 'regular' without being in any way the product of obedience to rules, they can be collectively orchestrated without being the product of the organizing action of a conductor. (Bourdieu, 1990: 53)

No senso de conciliar resultados obtidos mediante diferentes métodos, será útil também a triangulação. Esta ferramenta, a partir do seu uso primeiro para “locate an object in space by relying on two known points in order to “triangulate” on an unknown fixed point in that same space (Mertens e Hesse-Biber, 2012: 75), tem sido adaptada às metodologias mistas. Neste uso metodológico, o significado da triangulação tem sido objeto de múltiplas interpretações. O senso aqui empregado é o da sua utilidade como processo dialético na pesquisa, segundo recolhem Mertens e Hesse Biber (2012: 75). Distanciada já do senso estrito original mencionado, o de localizar um ponto a partir doutros dous dados, a triangulação é incorporada a investigação qualitativa e, posteriormente, de métodos mistos, referendo-se primeiramente a combinação de distintos métodos qualitativos (Denzin, 2012, p. 82). Desde então, tem-se abusado e mal-interpretado o termo, segundo afirma Denzin (p. 85), que reclama debater menos sobre a metodologia em si e mais sobre mudar o mundo, que seria a obriga das investigadoras qualitativas (2012, p. 85-86). O investigador como “*bricoleur*” (p. 84) realiza tarefas múltiplas e variadas na sua pesquisa, uma bricolagem investigadora que deve constituir um trabalho ético para mudar o mundo. Neste senso,

menos dogmático e auto-centrado na própria metodologia, para a presente investigação pode parecer mais útil a “crystallization” de Laura Ellingson (2009), um conceito que não se opõe à triangulação, mas “whereas triangulation seeks a more definitive truth, crystallization problematizes the multiple truths it presents” (2009, p.22). Ellingson não desbota o uso de dados quantitativos, reconhecendo o seu potencial (2009, p. 27) pero rejeita as restrições de longitude impostas às investigações -em revistas, coletâneas...-, pois estão pensadas para investigações qualitativas com dados duros (p. 116). A autora reconhece que “researchers can conceptualize crystallization as an expansion of methodological triangulation into multigenre crystallizations within a social constructionist or postmodern framework that is not explicitly feminist, Marxist, queer, and so forth”, (p. 23). Deste jeito, para Denzin, a “Multigenre Crystallization” (Denzin, 2012, p. 83) de Ellingson seria uma abordagem pós-moderna à triangulação na que a imagem central da pesquisa de métodos mistos seria um cristal multifacetado com capas diversas, não estritamente um triângulo. A resultante “thick, complex interpretation” (p. 84) sugere recolher a tradição da já mencionada “thick description” de Geertz, mas a cristalização multi-gênero levaria a conversa a outro nível, segundo Denzin (2012, p. 83), de tal jeito que Ellingson proveria uma “version of triangulation” (p. 84) acaída para uma “guerilla, or critical, scholarship” (p. 84), consistente coa abertura metodológica e o inqueda⁴⁷ transformadora da presente pesquisa.

Finalmente, podemos falar aqui duma investigação aplicada, em contraste com uma investigação básica. Isto é porque a pesquisa básica soe fazer-se em entornos seguros, controlados e longe de interferências, com focos restringidos e dirigida a criar novo conhecimento em áreas fundamentais, identificando princípios universais. No entanto, a pesquisa aplicada confronta um problema concreto no mundo real, um contexto (Hedrick et al., 1993)

2.5.4. Aplicação metodológica.

A presente tese é uma investigação aplicada de tipo misto, pois a teoria é aplicada num eido concreto para dar respostas específicas, valendo-se tanto da

⁴⁷ “inqueda^a s. f. (1) Falta de quietude, desassossego.” <https://estrviz.org/inquedan%C3%A7a>

observação do caso estudado como da consulta de documentos de tipo diverso. A liberdade procurada através da metodologia mista a respeito de adscrições a paradigmas rígidos ligados inflexivelmente a métodos qualitativos ou quantitativos, procura-se também a respeito de adscrições aos próprios paradigmas. Contudo, além de pretensões transformadoras desta modesta pesquisa, o potencial carácter transformador no próprio objeto de estudo, sugere uma afinidade com o paradigma transformador.

A investigação combina características descritivas, correlacionais e explicativas. É descritiva porque pretende caracterizar o filme *En todas as mans*, a partir dos seus elementos, com especial atenção aos seus conceitos fundamentais narrativo e produtivo. É correlacional, enfrentando para isso dialeticamente as características analisadas independentemente entre si e com terceiros elementos, de jeito correlativo. É explicativa porque tenciona estabelecer uma dialética entre os dois conceitos mencionados e detalhar a síntese resultante, atendendo à possibilidade de se configurar alguma aproximação à transformação no âmbito social e/ou cinematográfico. Pode-se falar, para além, dum componente documental, se se considerar que o caso de estudo é um filme que se puder equiparar a um livro como documento e que o seu contexto fílmico, que será também explorado, constitui um corpus documental, do mesmo jeito. Esse corpus fílmico será comparado, quando for preciso, com *En todas as mans* ou os seus elementos, dando assim um carácter também comparativo a esta pesquisa.

O acima exposto parece encaixar bem com a interpretação que Janks, a partir de Fairclough, faz da análise crítica do discurso, que implicaria descrição, através da análise do texto, interpretação, através da análise de processos, e explicação, através da análise social (Janks, 1997, p. 329). A análise crítica do discurso apareceria, logo, como perspectiva útil tanto para analisar o documentário *En todas as mans* e o seu contexto -fílmico e não só-, na medida em que tem como propriedades, segundo Fairclough, que “it is relational, it is dialectical, and it is transdisciplinary (2013, p. 4). Estas propriedades são consistentes com o espírito desta pesquisa, entendendo a análise crítica do discurso como “analysis of dialectical relations between discourse and other objects, elements or moments, as well as analysis of the internal relations’ of discourse” (Fairclough, 2013, p. 4). Contudo, a análise

crítica do discurso é adotada aqui pelo interesse nas relações de poder nos discursos e, portanto, mais como uma atitude ou disposição do que como metodologia em si mesma.

Deste jeito, a pesquisa configura-se como um estudo de caso dum modelo fílmico nos seus conceitos fundamentais narrativo e produtivo, contextualizado no seu momento histórico e em relação dialética tanto com os seus antecedentes cinematográficos como com filmes contemporâneos, tencionando uma descrição densa que explore, ou mesmo determine, o potencial do modelo como alternativa no eido audiovisual.

A dialética será, pois, uma ferramenta fundamental nesta pesquisa. Walter Benjamin falava de “imagem dialética” (1968, p. 85), o que, segundo Català, são “aquelas imagens que sonham com o seu porvir” (2008, p. 45), isso será o que cumprirá pesquisar nos fotogramas do documental *En todas as mans*. À confrontação de produção e narrativa dentro do objeto de estudo, unir-se-á a antítese de *En todas as mans* com outros filmes. Cada uma destas comparativas permitirá avaliar as hipotéticas características do documentário em relação com outros filmes que também pretendiam, ou pretendem, ser portadores de valores e/ou mensagens transformadores, ou que se têm por paradigmáticos, bem no eido narrativo, bem no produtivo. Esta metodologia, porém, não pode ser localizada totalmente dentro do que se consideraria uma análise marxiana pura, se se considerar que não rejeita usar ferramentas metodológicas complementares provenientes de disciplinas diversas das filosófico-económico-sociais habitualmente relacionadas com Marx e Engels. Um exemplo seria o recurso à poética para a interpretação fílmica, já que “poetics has the explanatory value of any empirical discipline, which always involves a degree of tentativeness about conclusions” (Bordwell, 1989, p. 374.). Um recurso à que se chega na linha do descrito por Moreira, “entendendo por poética o processo de criação, produção e efeito” (2015, p. 215) ou, de novo, Bordwell, quem estabelece que “the poetics of any medium studies the finished work as the result of a process of construction [...] the more general principles according to which the work is composed, and its functions, effects and uses” (1989, p. 371).

Esta liberdade transdisciplinar é lógica continuidade da anteriormente exposta à respeito dos paradigmas, reforçada ainda, no exemplo referido, pela habitual vinculação de

Bordwell co paradigma construtivista (Redfern, 2005), no entanto a confrontação dialética e a subsequente pesquisa de síntese lembram as interconexões procuradas polo paradigma interacionista. Um reclamo de liberdade transdisciplinar que assume o risco contraditório da flexibilidade pós-moderna que expõem Hardt e Negri quando afirmam que “el fin de la dialéctica de la modernidad no ha resultado en el fin de la dialéctica de la explotación” (2000, p. 58). Os autores abundam nesta aparente dicotomía ò indicarem que “la realidad y la historia no son dialécticas, y ninguna gimnasia retórica idealista puede conformarlas a la dialéctica” (p. 115) e que “si el poder moderno es dialéctico, la lógica indica que entonces el proyecto posmoderno debe ser no-dialéctico” (p. 122). Mas se Hardt e Negri acham que “el pensamiento posmodernista desafía precisamente esta lógica binaria de la modernidad” (p. 121) também sinalam oposições como que “si la modernidad es el campo de poder del blanco, del varón y del europeo, entonces, de un modo perfectamente simétrico, la posmodernidad será el campo de liberación de los no blancos” (p. 123) ou que “cuando el nuevo régimen disciplinario construyó la tendencia hacia el mercado global de la fuerza de trabajo, construyó también la posibilidad de su antítesis” (p. 224) e, ainda, que “a las mediaciones metafísicas y trascendentes, a la violencia y corrupción, se le opone, entonces, la constitución absoluta del trabajo y la cooperación, la ciudad terrenal de la multitud” (p. 342) numa oposição de “la multitud contra el imperio” (Hardt e Negri, 2000, p. 342), de aspeto claramente dialético. Não é a vontade aqui incidir nesta aparente contradição, apenas desbotar a dialética como ferramenta autosuficiente de carácter quase sacro, salientando mais uma vez o carácter aberto da pesquisa, através, precisamente, destes mesmos autores ò manifestarem que “hemos intentado con nuestra mayor habilidad emplear un enfoque interdisciplinario amplio. Nuestros argumentos pretenden ser igualmente filosóficos e históricos, culturales y económicos, políticos y antropológicos. En parte nuestro objeto de estudio demanda esta interdisciplinariedad” (Hardt e Negri, 2000, p. 7), pois “en la mejor práctica radical posmodernista, una política de las diferencias incorporará los valores y las voces de los desplazados, los marginales, los explotados y los oprimidos” (p. 123). Mas, ainda na ótica destes autores, alvisca-se aqui a presença duma arma de duplo gume, pois “el posmodernismo es, desde luego, la lógica por medio de la

cual opera el capital” (p. 130).

Mas, se bem esta abertura da pesquisa a diferentes perspectivas poderia ser enquadrada, como se vem de sugerir, dentro da pós-modernidade, o ponto de vista multidisciplinar entrará em jogo seguindo também uma lógica dialética, sem desbotar, logo, esta ferramenta. Assim, quando for preciso, o caso de estudo poderá ser confrontado com outro filme, ambos com terceiro ou cum grupo de películas duma outra categoria ou época ou estilo, o material gravado pola diretora cuma corrente artística ou ideológica, etc.; já que

a informação, com efeito, nunca se contém a si mesma, sempre se desdobra e é transcendida por outra ordem de fenômenos, ações ou coisas acerca do que informa a informação. Enquanto a informação é informação contextualizada, é também e sempre informação de alguma coisa que na maior parte das vezes não é informação ('mundos' biológicos, económicos, culturais, 'visuais' etc.) (González de Gomez, 1990, p. 121).

Para Bottomore, a dialética é “possivelmente o tópico mais controverso no pensamento marxista” (1988, p. 169). As raízes hegelianas deste sistema tese-antítese-síntese têm sido questionadas desde a academia, como, por exemplo, no caso de Mueller (1958), quem afirmara que o sistema de pensamento de Hegel “show nothing of the sort” (p. 411) da sonada tríada. Pola contra, a dívida de Marx com Hegel neste uso da dialética é reconhecida por outros autores (Wheat, 2012). O disputado da relação entre Hegel e Marx é resumido por Arthur na postura de Marcuse, quem, segundo aquele, “reads Hegel as materialistically as possible so as to claim his ideas may be readily resituated in a Marxian framework” (2004, p. 2), mentres que “Lucio Colletti and Louis Althusser, argue that Marx struggled to leave behind this influence because Hegel was idealist through and through and hence could only be a bad influence” (Arthur, 2004, p. 2). Mas esta disputa hegel-marxiana em progresso não é, nem pode ser, logicamente, o centro duma investigação centrada primeiramente no audiovisual. Apenas, sinalar, portanto que o uso de ferramentas dialéticas não é incompatível cuma investigação aberta e transdisciplinar, mas, ainda, ajeita-se perfeitamente a uma pesquisa que tem em conta no seu objeto de estudo as

potencialidades transformadoras. Ou, em palabras de John Holloway:

Nuestro grito implica una bidimensionalidad que insiste en la conjunción de la tensión entre las dos dimensiones. Somos, pero existimos en tensión con aquello que no somos, o que no somos todavía. La sociedad es, pero existe en tensión con lo que no es, o que todavía no es. (2005, p. 11).

Holloway lembra que “la tradición de pensamiento negativo más poderosa es, sin ninguna duda, la marxista” (p. 13), podendo establecer-se uma conexão co anteriormente citado Bottomore. Contudo, afirma que a sua obra aqui referenciada “no es marxista en el sentido de que torna al marxismo como un marco de referencia definitivo; la fuerza de su argumento tampoco puede ser juzgada em términos de ‘marxista’ o ‘no marxista’: menos aún se trata de un libro neomarxista o posmarxista” (Holloway, 2005, p. 13). Deste jeito, mesmo um autor que reclama o pensamento negativo, facilmente identificável coa dialética, e mui crítico co que entende por pós-modernismo, elude assim a etiqueta marxista, o que se pode interpretar como uma mostra de como a abertura (ou indefinição) metodológica ou conceptual, que se pode identificar co pós-modernismo, impregna mesmo òs críticos do mesmo.

O presente estudo de caso producirá, portanto, uma descrição densa que poderia ser representativa de determinado tipo de produções audiovisuais. Pero, e ainda seguindo Geertz, cumprirá ter em conta que a diferenciação que se dá “en las ciencias experimentales o de observación entre 'descripción' e 'explicación'” (1996, p. 37) dá-se, no caso da análise cultural

como una distinción aún más relativa entre 'inscripción' ('descripción densa') y 'especificación' ('diagnóstico'), entre establecer el significado que determinadas acciones sociales tienen para sus actores y enunciar, lo más explícitamente que podamos, lo que el conocimiento así alcanzado muestra sobre la sociedad a la que se refiere (Geertz, 1996, p.37).



A meta, segundo este autor, é “llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños” (1996, p. 38) mas providos de contextura densa e apoiar enunciados gerais sobre o rol da cultura na vida social, relacionando-os com feitos específicos e

complexos. Deste jeito, poderão-se propor “enunciados generales sobre el papel de la cultura en la vida coletiva, relacionándolos con hechos específicos y complejos” (p. 38). Assim, a presente investigação parte dum objeto de estudo concreto, mas tratando de “mantener el análisis de las formas simbólicas lo más estrechamente ligado a los hechos sociales concretos, al mundo público de la vida común” (Geertz, 1996, p. 39).

2.6. Desenho da investigação.

2.6.1. Etapa exploratória.

Esta fase começa cum curiosidade inicial sobre o papel que tem o cinema nos processos de transformação social. Esse interesse fundacional leva a um primeiro trabalho de documentação sobre estes movimentos e sobre as iniciativas audiovisuais que surdem delas ou em paralelo. É um primeiro contacto coas fontes que configuram o estado da arte e vão desenhando um rudimentar contexto que será mister precisar e delimitar. Neste processo, quem se encarregar da investigação tem que ser ciente das peneiras que realiza e dos porquês das mesmas. Com frequência, a pesquisa é levada para área de conhecimento mais próxima, ou mais cómoda, de quem investiga: Europa, Galiza, a contemporaneidade... Este exercício de consciência no processo de delimitação do objeto de estudo deve ser honesto e humilde, reconhecendo o que vai ficando progressivamente fora de foco -África, a negritude, o Comecon, o século XIX...-, os porquês disto e de que maneira se estão a recriar critérios investigadores tradicionais que reproduzem dinâmicas de poder estabelecidas. Nenhuma investigação pode abranger tudo, mas ter consciência do que fica fora da lupa pode servir para que essa ausência poda ser objeto de estudo em subsequentes investigações.

A delimitação da área de interesse e dos elementos, vai concentrando a pesquisa num ponto, o objeto de estudo. Um caso, circunscrito a um momento e espaço determinados, considerado como potencialmente paradigmático de jeito apriorístico, porém mais racional ca instintivo, parece conter aquilo que se quer saber. A descrição das suas características e do seu contexto concretos, poderia chegar, ò tempo, uma perspectiva mais ampla e esboçar, mesmo, um modelo para o conjunto, através da contraposição dialética entre elementos internos e externos. Deste jeito, nesta primeira fase é delimitado o

objeto de estudo e repassado o estado da arte como primeira contextualização espacial, temporal, material e narrativa.

2.6.2. Etapa designativa.

Nesta etapa planifica-se o desenho da investigação a partir do contexto delimitado e dos antecedentes consultados na etapa exploratória, formulando questões definidas a partir da curiosidade primeira. Esta definição dos interesses iniciais serve para estabelecer uns objetivos concretos e lançar as hipóteses de trabalho. Para comprovar a validade das hipóteses rejeita-se a rigidez metodológica, optando por um marco flexível, que permita aceder à método mais ajeitado que cada ocasião requerer, adotando à tempo uma postura investigadora comprometida, desde a consciência da modéstia da pesquisa.

A partir deste desenho metodológico, definem-se as etapas da pesquisa, desde as já iniciadas ou executadas, passando pelas que estão ainda em processo e mais as que hão de vir. É aqui quando, dentro do desenho geral, se desenha a ferramenta metodológica aplicada à análise do caso de estudo. Mantendo uma coerência coa trajetória da investigação, esta ferramenta tem os seus alicerces na definição do objeto de estudo e a sua partição em dous conceitos fundamentais, constituídos, por sua vez, de dimensões.

2.6.3. Etapa referencial.

Neste momento da investigação é que se constrói o armação teórico sobre o que se sustenta a pesquisa. Os antecedentes consultados na fase exploratória são revisados e ampliados desde a orientação metodológica. Constata-se a impressão primeira da escassez de material específico sobre o caso de estudo e a sua autoria, estando a bibliografia na que teria o seu lugar a priori mais acaído ainda em construção (p. ex.: Ledo, 2018, 2019, 2020). Esta falta de material específico, unida a necessidade de contextualizar, faz preciso estabelecer pontes entre referências, entre aquelas estritamente cinematográficas, por exemplo, com aquelas meramente agro-florestais ou históricas, entre outras. Faz-se dialogar, assim, a bibliografia sobre o assunto do documentário coas obras do eido audiovisual, conectando e enfrentando dialeticamente narrativa e produção do filme.

Este desenho do marco teórico, segue o guia avançada já no apartado dedicado

o objeto de estudo. O diálogo entre partes que no processo criativo da obra cinematográfica se dá arredor da ideia-chave, dá-se aqui em torno o objeto de estudo, trabalhando todos os elementos, as suas confrontações e sínteses resultantes, em favor do que se quer saber (Barriga e Henríquez, 2003, p. 78). Deste jeito, consegue-se maximizar a relação entre a teoria e o objeto de estudo, achegando referências bibliográficas para cada um dos conceitos fundamentais estabelecidos, produção e narração -e mais para as suas dimensões respetivas, quando se considerar preciso-, justificando a pertinência destas fontes mediante a análise e inter-relação das mesmas.

Esta estruturação canaliza o carácter transdisciplinar da pesquisa, como foi planificado no capítulo metodológico. Assim, questões linguísticas, agro-florestais, económicas ou audiovisuais, em vez de terem cadanseu apartado monolítico, fluem através dos dous conceitos fundamentais que estruturam este marco teórico, produção e narração. Se se considerar preciso, as respetivas dimensões de cada conceito, ou mesmo subdimensões, poderão ter o seu próprio segmento ou, pola contra, ficar a teoria relacionada subsumida no apartado superior correspondente.

Substituem-se assim os tradicionais blocos temáticos por uma estrutura mais fluída na que a transdisciplinaridade se ajeita o objeto de estudo. Na linha da cristalização de Ellingson, referências de matérias diversas cintilam nos apartados dedicados o par de conceitos, integrando um tudo poliédrico e ordenado a um tempo. Cada aresta teórica fulge na sua correspondente faceta, mas também em relação o total do cristal. Deste jeito, os apartados ficam entre si conectados, não sendo mais compartimentos isolados, mas brilhando em conjunto. Será uma olhada integral e abrangente que conectar teorias e autorias a fluírem entre os conceitos e dimensões pertinentes para enxergar o quadro completo desenhado neste marco teórico.

É preciso lembrar também que na parte introdutória já se incluíram abundantes referências de diversa autoria, como alicerces teóricos da estrutura da pesquisa que se começava a desenhar. Mesmo respeitando o tradicional carácter independente do marco teórico na estrutura da investigação, este devandito avanço de teoria na introdução foi necessário para definir coerentemente o objeto de estudo e descrever o estado da arte. O

mesmo é aplicável à parte metodológica, onde foi preciso construir um armação teórico que sustentar as escolhas de método expostas. É por isso que, dentro do modelo de pesquisa flexível e coerente definido nessa mesma metodologia, no presente apartado continuar-se-á e ampliar-se-á o marco referencial que sustém a investigação, mas procurando não redundar em questões já referenciadas previamente que podem, isso sim, ser de novo trazidas à tona quando for mister, com o galho de desenvolver o tema. Com extensões diversas, segundo requerer cada apartado e dependendo também do que se possa ter adiantado sobre cada matéria particular noutras secções prévias, será, de novo, uma olhada ampla, holística, que abrangerá o conjunto teórico, que sobarda⁴⁸ assim os limites estritos deste capítulo da tese.

É possível cada fonte referenciada ter a sua própria dialética interna, que se poderia qualificar mesmo de contraditória, se não chegar a uma síntese coerente. Teses ou antíteses de diferentes autorias são escolhidas aqui e alinhadas ou confrontadas com outras de diferente origem. Esta peneira seleciona os elementos teóricos úteis para a pesquisa, sem isso implicar necessariamente validação ou negação automáticas do conjunto da obra referenciada, que, logicamente, tem um sentido global mais amplo do aqui citado.

A concreção textual deste desenho organiza-se em apartados temáticos que seguem a mesma lógica da ferramenta analítica que se descreve a seguir, por sua vez ligada a dissecação do objeto de estudo segundo foi exposta.

2.6.4. Etapa analítica.

É a parte do trabalho na que se analisa o caso de estudo na procura do que se quer saber. É por isto que a definição do objeto de estudo perfila já a ferramenta que será utilizada para sistematizar a análise. O caso de estudo aparece dividido em dois conceitos fundamentais, produção (P) e narração (N), e estes em dimensões (DP_n e DN_n, onde n indica a cifra correspondente a cada uma das dimensões do total em que está dividido e ordenado numericamente cada conceito fundamental). Ademais, algumas dimensões podem estar divididas internamente (DP_{nn} e DN_{nn}) e assim sucessivamente.

⁴⁸ “sobardar v. tr. (1) Transpor, ultrapassar, superar. (2) Transbordar, sair dos limites de: o leite sobarda o caço.” <https://www.estraviz.org/sobardar>

Esta descomposición serve para analizar aquí cada una das partes co objetivo de as caracterizar. Para isto recorre-se òs indicadores (I), que, em número variábel (In) em cada dimensión, são os que permiten definir cada una das dimensións. Como já se sinalou, os indicadores poden ser de tipo cualitativo ou cuantitativo, aparecendo con frecuencia ambos os tipos em moitas das dimensións. Dependendo desta natureza, o indicador permite interpretar ou medir a dimensión total ou parcialmente. No caso de haber mais de un indicador, o diálogo entre os mesmos, facilitado polo uso duma metodologia mista e dum paradigma flexíbel, permite já uma primeira caracterización.

Mas numa investigación aplicada, como se explicou, a pesquisa não se desenvolve num entorno puro e isolado, mas no mundo real, onde são frecuentes as interferências. É por isso que cada una das dimensións e/ou os seus indicadores pode interagir, total ou parcialmente, con una ou mais (n) diversas dimensións do mesmo concepto ou do outro (DPn' ou DNn', onde n' indica una cifra distinta de n em DPn e DNn). Aínda, a dimensión pode-se ver confrontada con un contexto (C) mais amplo, conformado este por un ou mais elementos (Cn), como poden ser outros filmes, conxunturas sociais, circunstancias xeográficas... O resultado destas interconexões será una síntese (SXn, onde X pode indicar tanto P, produtiva, ou N, narrativa) que acabará de caracterizar a dimensión (Dxn). Estas interaccións entre conceptos e/ou dimensións refletíran-se nos resultados analíticos na forma de texto fiado, por permitir una análise mais profunda do que tábuas ou gráficos de inspiración cuantitativa.

Quanto as interaccións contextuais de tipo fílmico coas que puden interagir o caso estudado nalguma das suas dimensións, escolhe-se não elaborar una mostra fechada. O motivo está relacionado coa procura de liberdade investigadora já manifestada a respecto de métodos e paradigmas. Como se tem manifestado já na contextualización introdutória o abano de conxexões é mui amplo, desde cinema mudo às mais recentes produções de super-heróis, pasando polos pioneiros do cinema na Galiza até o Novo Cinema Galego. Conxexões e interconexões que se consideran bem fundadas e, portanto justificadas, tanto na parte de tese avanzada até aquí como a que seguirá. Cada una das comparacións e oposicións fílmicas justifica-se por alguma característica de cada parte, una oportunidade

que ficaria reduzida no caso de haver uma mostra exaustiva. Contudo, a querença pola oposición dialéctica faz que seja possível catalogar os filmes que apareçam na tese em categorías binárias: nacionais/internacionais⁴⁹, estatais/interestatais⁵⁰, hegemónicos/alternativos, ficção/documentário, galegofonos/alófonos, etc. A adscrição de cada filme é múltipla, no conjunto destas categorías dicotómicas, configurando uma paisagem plural que uma mostra restringida não permitiria. Contudo, esta classificação de dicotomias superpostas, acaba por ser uma peneira por concatenação: se um filme é definido como nacional, estatal, alternativo e galegofono, cabe supor que as comparanças co seu entorno achegado, cos seus pares, serão frequentes. Porém, não se deve perder nunca de vista quais são os objetivos da investigación e, neste caso, a coerência coa amplitude e flexibilidade metodológica aconselha não fechar a mostra para melhor aproximación òs objetivos da tese.

Ademais, a análise conta coas achegas directas da diretora e do produtor executivo, a quem se agradece a sua mais que amável colaboración, canalizadas através de questionários (anexos I e II), elaborados sob o guia das perguntas de investigación e tendo sempre presentes os objetivos da pesquisa. Estão divididos em categorías, coa intención principal de facilitar a sua leitura e, subseqüentemente, a sua resposta. Sem pretender entrar em colisão cos conceitos de autoria coletiva ou múltipla, apontados nesta mesma pesquisa, a dialéctica entre produção e narração, que é de natureza complexa, sintetiza-se deste jeito, pois

esta tensión se personaliza y polariza en dos de los componentes del complejo comunicador cinematográfico: nos estamos refiriendo al director y al Productor (Jacoste Quesada, 1996, pp. 13-14).

As respostas dos dous principais artífices de *En todas as mans* servem para compensar, em determinados eidos, a escassa bibliografía e hemeroteca sobre o filme, polo seu carácter não hegemónico. Para além, dada a estruturação da investigación em torno òs dous eixos de produção e narração, a visão das pessoas que se podem considerar responsáveis máximas em cada uma destas áreas do caso de estudo parece um

⁴⁹ Galegos/não galegos.

⁵⁰ Espanhóis/não espanhóis.

contribuição mais que acadêmica. As respostas de Toucedo e Román são introduzidas no texto, enriquecendo os aspetos que se estão a analisar de jeito académico. A sua introdução formal no texto tenta harmonizar o conjunto, empregando para isto ferramentas jornalísticas e um estilo achegado em determinado momento à reportagem de citas, que contribui a facilitar a leitura, sem perder o rigor.

A estes anexos somam-se outros dous (III e IV), publicados anteriormente de (López-Calzada, 2021a) com dados adicionais que achegam ainda mais informação complementar. Trata-se, respetivamente, de extratos de correios eletrónicos com Pablo Briseño Galván, trabalhador da distribuidora Feelsales, na que se pode assistir a *En todas as mans*, e co produtor executivo Alberte Román, sobre aspetos adicionais relacionados coa distribuição. Finalmente, o Anexo V recolhe os dados de audiência do filme na sua estreia na Televisión de Galicia.

Ò rematar a análise dos dous conceitos fundamentais, o resultado indica que estão formados por cadansua série de características descritivas, cada uma delas formada pola síntese resultante de analisar cada dimensão constitutiva. Por sua vez, a síntese de todas as características dimensionais de cada conceito fundamental, tem como resultado uma descrição característica de cada um deles.

Abundando no adiantado mais acima, a concretude prática da aplicação desta ferramenta analítica formaliza-se não numa tabela gráfica, senão que é transcrita para um texto fiado no que se vão analisando as diferentes dialéticas e as suas sínteses. É por isto que aqui o achegamento analítico à objeto de estudo não decorre nos epígrafes, mas vai surdindo no contínuo do texto, segundo demandarem descrições de dialéticas e suas sínteses. Isto é devido a que o principal é dar uma descrição densa e conjunta da dimensão, uma síntese principal, que pode estar entrecruzada de interações potencialmente múltiplas e em diferentes sentidos, o que aconselha redigir um texto unificado que as revele de forma clara e coerente, dando forma a um tudo completo. Em prol da redação, isto implica que conceitos, dimensões, indicadores ou contextos podem não ser caracterizados necessariamente nestes termos, mas diretamente polo seu nome (por exemplo, a audiência pode ser um indicador da dimensão difusão, mas ambas podem

ser referidas, simplesmente, como audiência e difusão). Para facilitar o fluir do texto e a sua compreensão, opta-se por um ordenamento primordialmente cronológico a respeito do filme -sem excluir incisos nem saltos adiante ou atrás no tempo quando for preciso. Aqui os epígrafes terão uma função clarificadora e primordialmente facilitadora da leitura, separando blocos de resultados analíticos. Não responderão já, portanto e como foi argumentado, aos nomes dos conceitos ou dimensões senão que, pola sua função analítica, simbolizarão já as sínteses de diversos processos de direção e produção.

2.6.5. Etapa informativa.

Os resultados da investigação são presentados nesta derradeira etapa. É o momento de extrair as conclusões pertinentes a partir dos resultados analíticos. O conjunto de sínteses obtidas na etapa anterior são combinadas de jeito coerente até configurarem a descrição densa, a modo de síntese final. Ademais da consecução deste objetivo primário em si, cumpre comprovar se o resto de metas foram alcançadas, respondendo as perguntas de investigação. Estas conclusões devem enfrentar ademais as hipóteses lançadas, para constatar se foram ou não validadas.

Como parte do tudo que conforma a investigação científica, a pesquisa deve concluir estabelecendo nexos, se for possível, a partir das conclusões extraídas do caso estudado, com panoramas mais amplos, invitando ademais a novas investigações que podam completar, ampliar ou mesmo corrigir a pesquisa que se fecha.

3. Marco Teórico.

Pais e fillos loitando por chegar vivos e sans á seguinte colleita e ter folgos dabondo para poñer no mundo outra xeración que dese unha volta más na roda do tempo. Galicia deixábase ir ano tras ano levada da peste, da fame e da guerra (Iglesias, 2003, p. 223).

3.1. Producción.

No sector audiovisual, o proceso de produción pode-se dividir geralmente em três etapas, segundo Mollà: pre-produção, que incluíria “la preparación del largometraje” (2012, p. 6), o que se pode aplicar a outros produtos audiovisuais além dos cinematográficos; produción, que Mollà identifica com “rodaje” e que seria a “fase de

grabación”; e pós-produção, entendida como “montaje” (Mollà, 2012, p. 6.). Algumas autoras debulham no processo fílmico co galho de salientar a importância dalguma das tarefas envolvidas nalguma destas três etapas fundamentais, outorgando independência das mesmas a algum aspeto considerado autónomo. Assim, Allison e Lampel (2006, p. 6-20) falam de 4 etapas: desenvolvimento, pré-produção, rodagem principal e pós-produção, desligando, desse jeito, da pre-produção uma fase prévia de planificação inicial. Allison e Lampel indicam, ademais, que o documental pode deslindar-se deste esquema porque “always has greater potential to deviate from its original intent than do their fiction films counterpart” (p. 20). Neste trabalho, opta-se por uma visão menos desagregadora, de mais confluência e compressão, como a de Agel e Zurián, que ampliam os conteúdos da pós-produção e indicam que “esta tercera y última fase se centra en el montaje, la distribución, la comercialización y exhibición de la película” (1996, p. 56). Para Jacoste Quesada, a pessoa que exerce de produtora, a quem este autor sói engadir o adjectivo “creativo” (1996) tem a responsabilidade sobre a eleição dos “elementos fundamentales de creación: guionista, director, intérpretes principales, junto a las localizaciones o escenarios más importantes” (Jacoste Quesada, 1996, p. 17). Estes elementos fundamentais mencionados são algumas das dimensões básicas, ou parte delas, que compõem o conceito de produção.

Este tipo de produção, a audiovisual, como indústria e como cultura, fica bem definido no mantimento da estrutura capitalista, segundo diversas autorias. A parilha de sociólogos Armand e Michèle Mattelart recuperam o conceito de “indústria cultural” (1997, p. 54) de Adorno e Horkheimer quando analisam:

la producción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía. Los productos culturales, las películas, los programas radiofónicos las revistas manifiestan la misma racionalidad técnica, el mismo esquema de organización y planificación por parte del management que la fabricación de coches en serie o los proyectos de urbanismo (Mattelart e Mattelart, 1997, p. 54).

Para Hardt e Negri, trata-se duma classe específica de produção, que se caracteriza por empregar um “trabajo inmaterial -es decir, trabajo que produce un bien inmaterial, tal como un servicio, un producto cultural, conocimiento o comunicación” (2000, p. 53). O cinema de massas estaria, segundo isto, plenamente inserido no modo de produção capitalista. Um modo de produção, na perspetiva marxiana, que requer “submissão à ideologia dominante por parte dos operários” para poder reproduzir-se, segundo o filósofo francês de origem alsaciana Louis Althusser (1974, p. 14). Por sua parte, Marcuse afirma que

la cultura industrial avanzada es, en un sentido específico, más ideológica que su predecesora, en tanto que la ideología se encuentra hoy en el propio proceso de producción [...] Los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad (2010, 50),

o que, em si mesmo, explicaria o papel das indústrias culturais, e do audiovisual em particular, como difusoras da ideologia dominante. Mais concretamente, “la industria del entretenimiento está también enfocada en la creación y manipulación del afecto”, segundo, novamente, Hardt e Negri (2000, p. 254).

Contudo, e num senso mais amplo cò puramente audiovisual e de novo segundo Althusser, “la condición final de la producción es la reproducción de las condiciones de producción” (1974, p. 7), recorrendo a Marx para afirmar que “no hay producción posible si no se asegura la reproducción de las condiciones materiales de la producción: la reproducción de los medios de producción” (p. 9), sendo o salário o meio material para assegurar a produção da força de trabalho (p. 11). Segundo o filósofo, para esta produção das condições de produção é imprescindível o concurso dos aparelhos ideológicos do estado, entre os que sinala -para além do religioso, o escolar, familiar, jurídico ou sindical- o de informação -onde entrariam a imprensa, a rádio ou a televisão- e cultural, que abrangeria a literatura, as artes ou o deporte (Althusser, 1974, p. 28). O audiovisual num senso amplo, bem poderia ficar de a cavalo destas duas categorias, cos noticiários televisivos no aparelho informativo e o cinema de ficção no cultural. Para Althusser, estes aparelhos funcionam mediante a ideologia, a diferença do aparelho

repressivo do estado, que funciona mediante a violência (1974, 30). O feito de a produção cultural estar de tal jeito inserida no modo produção capitalista faz o filósofo, sociólogo e psicólogo alemão Theodor Adorno achar que “toda cultura participa de la culpa tal de la sociedad, pues [...], vive gracias a la injusticia ya cometida en la esfera de la producción” (1962, p.18).

Neste âmbito, Jacoste Quesada defende a “singularidad del proceso de comunicación cinematográfica” (1996, p. 13), no entanto Salazar Navarro sustém, ainda, que “el cine merece ser abordado desde una perspectiva transdisciplinaria, que incluya categorías provenientes de diversos campos, tales como la historia, la sociología, la antropología, las ciencias de la comunicación, la psicología, la filosofía, la semiótica, entre otras” (2020, p. 23). Este autor divide as investigações sobre o cinema entre as estéticas, fixando-se na arte e na linguagem, e as históricas, que estudam o cinema mais bem da perspectiva material da sua criação, que teriam sintetizado a sua dialética num estudo que estuda o texto sem obviar o contexto e vice-versa (p. 23), sobre tudo a partir dos chamados “estudios culturales” (2020, p. 25) que permitem “articular las relaciones entre categorías tales como dominación, poder, ideología, resistencia, subordinación y hegemonía, a partir de las cuales asumir el fenómeno del cine desde una perspectiva compleja” (Salazar-Navarro, 2020, p. 25).

É destas considerações que Salazar Navarro se adentra no estudo do ICAIC da Cuba pós-revolucionária, mencionado já aqui no adianto teórico do estado de arte, entre as iniciativas que se pretendiam contrárias à cinema hegemónico do capitalismo desde os estados que se proclamavam, ou ainda proclamam, na senda do socialismo. Neste sentido, estas iniciativas ficariam, logo, ou pretenderiam ficar, fora das lógicas da produção da indústria cultural capitalista descrita anteriormente. Esta instituição estatal cubana seria reflexo do “impacto de una racionalidad sociopolítica, a diferencia de los regímenes liberales modernos, donde priman enfoques mercantiles” (2020, p. 31). Salazar Navarro situa o ICAIC nas proximidades desse Tercer Cine que também foi teoria adiantada JÁ no estado do arte. Este movimento, identificado também como Nuevo Cine Latinoamericano, tinha “una interpretación antagónica de lo que ellos consideraban el cine hegemónico”

(2020, p. 35) e desenvolveu a sua atividade, principalmente nos 60, com manifestações também na década anterior e posterior. Esta pretensão anti-hegemónica não deixaria, nem por isso, este terceiro cinema fora duma dialética produção-narração, ou material-ideal. No caso do ICAIC simbolizou-se no enfrentamento entre a “dirección de Alfredo Guevara y el núcleo duro de los realizadores, entre los que destaca Tomás Gutiérrez Alea” p. 31).

Paralelamente, na Europa e nos Estados Unidos tinham lugar, também nos 60 e 70, as novas ondas cinematográficas, mencionadas já no adianto teórico do Estado da Arte. Cumpre, ainda, destacar aqui a atividade do grupo Dziga Vertov, que

was a cinema-workers collective of film-makers, students and political activists, taking the name of the great Soviet director Dziga Vertov to distinguish themselves from both the ideological seductions of mainstream Hollywood/European art cinema and the political orthodoxies of Eisenstein montage (Palmer e Michael, 2013, p. 135).

O coletivo tinha como mais conhecido membro o também mencionado anteriormente Jean-Luc Godard, mas os filmes do grupo estavam assinados coletivamente, não de jeito individual. De clara inspiração política, as películas do grupo Dziga Vertov usavam abundante retórica leninista e maoista (Cannon, 2000, p. 105).

Contudo, delimitar o que pode ser um cinema situado fora do hegemónico pode resultar complicado, porque as terminologias “a menudo incluyen al cine militante dentro del mismo cajón de sastre que diversas prácticas cinematográficas, etiquetadas por la prensa de entonces con denominaciones, a menudo intercambiables, tales como cine independiente, underground, marginal, cine pobre, subestándar, paralelo, perpendicular, artesanal”, como remarca Merás (2007, p. 16). Esta autora prefere dissociar a “producción cinematográfica en el seno de un colectivo” (p. 19) das individualidades de tipo aparentemente rebelde que podem ser toleradas ou mesmo apoiadas pelo sistema para dar aparência de tolerância. Entre os coletivos no Estado espanhol que se poderiam considerar antecedentes da produção cinematográfica cooperativa atual poderiam destacar-se, para esta autora “el Colectivo de Cine de Madrid, el Colectivo de Cine de Clase, la Cooperativa de Cine Alternatiu / Central del Curt, el Grup de Producció, el Equipo Imaxe, Yaiza Borges,

el Equipo Penta, el Colectivo SPA y el Grup de Treball” (Merás, 2007, p. 19). Também na Europa e mais recentemente, é digna de salientar a experiência inglesa da “London Filmmakers’ Co-op” (Maziere e Danino, 2014, 236), que se caracterizou por “the use of technology and film as a counter-practice” (p. 236) na linha do que, após a revolução digital seria o “audiovisual global-popular” (López-Calzada, 2012, p. 8), usando os novos sistemas de filmagem para desafiar o estabelecido do ponto de vista estético, mas também ideológico. O movimento londinense criou um importante “wealth of work, mostly still hidden from contemporary curatorial view and knowledge” (Maziere e Danino, 2014, 236), como às vezes acontece com iniciativas culturais nascidas nas margens do modo de produção dominante,

Contudo, em toda esta amalgama é possível distinguir diferenças ideológicas e de praxe. Assim, o marxismo leninismo caracterizava o instrumento dos militantes do Partido Comunista de Espanha Helena Lumbreras e Mariano Lisa, chamado Colectivo de Cine de Clase. No entanto Central del Curt (CdC) ou Cooperativa de Cine Alternatiu (CCA) “desarrollaron un sistema que autogestionaba los tres pasos imprescindibles de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición” (Merás, 2007, p. 30). Isto sem esquecer, a experiência do “pequeno Hollywood proletário” (Juan-Navarro, 2011) criado pelo anarquismo na zona que controlava durante o período 1936-1937 da guerra civil espanhola, quando

se colectivizó la mayor parte de la industria cinematográfica, desde la producción hasta la exhibición. El cine anarcosindicalista tuvo un carácter claramente diferenciado del producido por el resto de las organizaciones políticas. En el periodo que nos ocupa, que abarcaría escasamente un año, se realizaron cerca de cien títulos, muchos de ellos largometrajes de ficción (no sólo documentales de guerra y propaganda, como cabría esperar en un contexto bélico). Uno de los imperativos revolucionarios que planteaban los anarquistas era el de las mejoras sociales y económicas de los trabajadores (Juan-Navarro, 2011, p. 525).

procuram ainda, uma transição do modo de produção capitalista para um outro de carácter mais social ou coletivo, reproduzem divisões doutras áreas da produção social e da política: entre quem apostar pola via estatalista e vertical e quem preferir a horizontalidade cooperativista.

A transição para um novo modo de produção semelha, pois um processo difícil de determinar na sua origem e desenvolvimento. Por exemplo, no caso da transição até o capitalismo chegar a dominar globalmente, tratou-se dum processo histórico que, segundo o filósofo e sociólogo alemão Max Horkheimer, começou coa ruína da antiga nobreza co incremento do comércio e o subsequente aumento dos meios de circulação e o empobrecimento das classes sociais baixas (1973, 11). A cidade comercial que propiciara esse aumento do comércio teria criado emprego para os antigos servos da gleba, essas classes baixas empobrecidas, na interpretação do filósofo e ensaísta castelão Antonio Escotado (2003, p. 361), e a terra da nobreza foi adquirida por “individuos con mentalidad empresarial”, provocando uma mudança do feudal à capitalista que teria acontecido “sin ninguna legislación orientada al efecto” (Escotado, 2003, p.361). A visão liberal de Escotado opõe-se firmemente à de Marx, para quem

el pas a partir del mode de producció feudal es fa de dues maneres. El productor esdevé mercader i capitalista, contràriament a l'economia agrícola natural i a l'ofici artesanal lligat als gremis de la indústria urbana medieval. Aquest és el camí realment revolucionari. O bé el comerciant s'apodera directament de la producció (Marx, 1989, 377).

Este processo não teria decorrido coa mesma velocidade em todo o mundo e, ainda na década de 70 do século XX o catedrático de Estrutura Económica, Xosé Manuel Beiras detetava “a estruturación dos circuitos comerciais de produtos primarios, a urdime e funcionamento dos circuitos financeiros, a estrutura do consumo no medio rural e os procesos de crecente monetarización” (1972, p. 160), o que teria provocado o “derrumbe da economía precapitalista e mariñeira” que ainda sustentava a meirande parte da população galega (p. 174).

Segundo isto, a transição para o capitalismo parece ter sido provocada pola

evolução das condições materiais existentes, o que não deve ser interpretado necessariamente através do simples “economicismo” criticado polo filósofo e jornalista italiano Antonio Gramsci (2009, p. 120), quem adverte que as condições objetivas precisam do “fator humano” (p. 178) para produzirem consequências e que as análises que não tenham isto em conta cairão no “automatismo” (Gramsci, 2009, p. 178), segundo este político comunista. Esse fator humano, não estritamente material, tem sido identificado decote co protestantismo, “el poder más fuerte para la propagación de la individualidad fría y racional”, segundo Horkheimer (1973, p. 154). Esta dificuldade de determinar se foi o material ou o ideológico o que iniciou a expansão capitalista pode-se apreciar na reflexão do, um outro, filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel ò reconhecer que “nadie sabría decir si no fue primero aquella constitución anímica intelectualista la que impulso la economía monetaria o si ésta no fue el factor determinante para la anterior” (2003, p. 62-63).

3.1.1. Económica.

Independentemente da sua origem, o sistema económico mundial dominante hoje é, sem dúvida, o capitalista, que, na sua fase atual, a autora canadense Naomi Klein prefere chamar de “corporativista” (2007, p. 39). É neste contexto que nasce o documentário *En todas as mans*. que retrata a propriedade comunal do monte galego, que Beiras sinalou como maioritária no país, por diante da estatal ou privada. (1972, p. 166). A este respeito, é de novo a Althusser quem sinala que “la distinción entre lo público y lo privado es una distinción interna del derecho burgués” (1974, p. 29). E, referido mais concretamente à comunicação, cumpre engadir que para Enzensberger “la producción privada de los medios no es más que una industria casera bajo licencia” (1974, p. 32).

O devandito carácter cooperativo do monte mancomunado é ancestral e conecta com outras formas de trabalho e gestão coletivas posteriores. Por exemplo, para Marx, as primeiras fábricas cooperativas deixaram obsoleta a figura do capitalista como “funcionari de la producció” (1989, p. 436). Contudo, o próprio Marx indicava que estas cooperativas, mesmo supondo a primeira rutura co capitalismo, estão obrigadas a reproduzir “en llur organització real, totes les mancances del sistema existent” (p. 501). É

importanta ter isto em conta à hora de analisar tanto o carácter cooperativo da gestão florestal em mão-comum retratado em *En todas as mans*, como o da cooperativa Trespés como produtora do documentário.

As cooperativas de trabalho têm como objetivo “crear i mantenir llocs de treball de forma digna i sostenible⁵¹, generar riquesa per millorar la qualitat de vida dels socis treballadors, permetre l'autogestió democràtica del treball i promoure el desenvolupament comunitari i local” segundo recolhem Fernández e Miró do estabelecido pola Alianza Cooperativa Internacional (2016, p. 22). Estas autoras enquadram o cooperativismo na chamada economia social e solidaria, também denominada com outras diferentes terminologias (p. 12), inspirada em valores como a cooperação, a igualdade e a autogestão, conformando “un àmbit propi, diferent tant del privat capitalista com del públic estatal” (p. 11). Impulsada polos movimientos sociais dos anos 60 -que deixaram pegada também no cinema daquela época, como já se explicou-, este tipo de economia social está composta na Europa por “dos milions d'empreses, el 10% del conjunt de les empreses europees. Ocupa a més de 14,5 milions de persones, que representen el 6,5% de la població europea” (p. 13). Os seus princípios seriam os seguintes

- La recerca del bé comú i la creació i distribució equitativa de la riquesa.
- La primacia del treball sobre el capital i dels interessos col·lectius per sobre els individuals.
- La democràcia econòmica i la voluntat de transformació social
- El foment de la qualitat i la sostenibilitat de la vida i del medi ambient
- L'equitat de gènere i el repartiment de les tasques de cura
- El respecte a la identitat cultural pròpia i el foment de la interculturalitat
- L'arrelament territorial i l'economia de proximitat
- La creació de mercat social a partir de la intercooperació entre la producció cooperativa, l'estalvi i les finances ètiques, la distribució i

comercialització justa, i el consum responsable.

- Les pràctiques de l'autogestió, el treball col·lectiu, l'ajuda mútua, la solidaritat, la donació i la reciprocitat (Fernández e Miró, 2016, p. 15)

De feito, já a finais do século XX Xosé Manuel Beiras identificara que “somentes unha organización cooperativista potente, tanto na produción coma na distribución” (1972, p. 175) poderia dar cabo da dependência económica das classes populares galegas a respeito dos grandes poderes económicos para transicionar a um outro sistema, pois “a solución liberal caducou” (p. 201).

É preciso, porém, voltar de novo às particularidades económicas do âmbito audiovisual. Gómez Viñas salienta a importância de lembrar a “necesaria relación que se establece entre o modelo de produción dun filme e as posibilidades formais e políticas do mesmo” (2018, p. 13-14), manifestando-se “contra o mito liberal” dum capitalismo que oferece múltiplas opções. Para isso, põe como exemplo o caso do cinema galego que, ò entrar no mercado global, “deveu nunha homoxeneización das formas, entendida esta en termos estéticos, culturais e lingüísticos e, en definitiva, ideolóxicos” (p. 14). Deste jeito, “a preeminencia de condições econômicas objetivas pode colocar em perigo a liberdade criativa” (Ruy et al., 2016, p. 130)”. Por contra, um sistema de produção alternativo -onde entraria, por exemplo, o cooperativo- “no plano ideolóxico outorga unha liberdade sen precedentes” (Gómez Viñas, 2018), deduzindo-se que o “cinema independente expressa a autonomia artística do sujeito-autor diante do sistema de produção” (Ruy et al., 2016, p. 127).

É este um diálogo, pois, em constante tensão, na procura dum “equilibrio inestable entre a busca do éxito comercial, que asimile os patróns de cinema convencional, e a busca da distinción que opera desde as coordenadas do diferente e, por veces, do exótico”, segundo explica Pérez Pereiro (2014, p. 79). Esse frágil equilibrio pode provocar um resultado por baixo da “espectacularidade prevista” (p. 79) quando se aposta polo “modelo bourdieano de gran producion, imitativa do modelo de cinema dominante” (2014, p.79), mas se “parte dunha posición económica inferior á dos filmes norteamericanos que ten como referencia” (Pérez Pereiro, 2014, p. 80). Ou, no resumo do *Manual de guerrilla de*

la comunicación: cómo combatir el mal, “el arte no es libre, sino un mercado capitalista en el que se pone en venta la ideología de la libertad del individuo” (Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a et al., 2006, p. 210).

Hans Magnus Enzensberger alviscou asinha como os meios de comunicación, tradicionais e recentes, tendiam a convergir numa “industria elaboradora de la conciencia” (1974, p. 7), estabelecendo um “sistema universal” (p. 8). O autor alemão antecipava assim os mastodontes corporativos, participados decote polo capital financeiro, que hoje controlam a comunicación, desde a edición impresa até a televisión, pasando polo cinema e a música (Riambau, 2008). O caso mais rechamante é o já mencionado da Disney, conglomerado participado por fondos de investimento como BlackRock que controla estudos cinematográficos, editoras e canais de rádio e televisión (Arrieche, 2022). Mas essa posse “se ve amenazada por las fuerzas productivas de la industria de la conciencia, que en parte ya logran imponerse a las condiciones dominantes de producción. Mucho antes de que éstas sean desbancadas, se agudizará la contradicción entre lo posible y lo real” (Enzensberger, 1974, p. 18).

Para além, “everything, at some point, is alternative to something else”, como lembra o sociólogo especializado em meios de comunicación, Robert Downing (2001, p. x). Enzensberger foi pioneiro na hora de enxergar as posibilidades dessa comunicación alternativa. O potencial libertador de “modelos de comunicación en forma de red, construidos sobre el principio de reversibilidad: un periódico de masas escrito por sus lectores, una red *video* de grupos políticamente activos...” (1974, p. 36) adiantavam as posibilidades futuras que abriria a revolución tecnológica e Internet. Estes modelos alternativos de comunicación -que se poderiam materializar, por exemplo, em cinema político- poderiam contribuir a sacar os movimientos socialistas do ponto morto das dialéticas “de disciplina y espontaneidad, centralismo y descentralización, dirección autoritaria y desintegración antiautoritaria” (p. 36). O visionário alemão enfrentava assim dous modelos, que parecen aplicáveis na actual sociedade digital:

<i>Uso represivo de los medios</i>	<i>Uso emancipador de los medios</i>
------------------------------------	--------------------------------------

<ul style="list-style-type: none"> - programa de control central - un transmisor muchos receptores - inmovilización de individuos aislados - conducta de abstención pasiva respecto al consumo - proceso de despolitización - producción por especialistas - control por propietarios o burócratas 	<ul style="list-style-type: none"> - programas descentralizados - cada receptor, un transmisor en potencia - movilización de las masas - interacción de los participantes, <i>feedback</i> - proceso de aprendizaje político - producción colectiva - control socializado por organizaciones autogestoras <p>(Enzensberger, 1974, p. 43).</p>
---	--

Estas características podem ser úteis na hora de analisar o conceito de cinema independente, pois usualmente é ligado a uma suposta “noção de oposição a um sistema predominante. Mas, para ser válido, o conceito de ‘independente’ deve perpassar uma série de condições além da dicotomia sistema – contra-sistema.” (Ruy et al. 2016: 127). Assim, Downing qualifica de “radical media” (2002, p. 21) -o que incluiria o cinema- aqueles que oferecem “an alternative vision to the politics, priorities and hegemonic perspectives” (Downing, 2002, p. 21), no entanto que, para Graziano “toda comunicación alternativa es necesariamente horizontal y participativa, pero no toda comunicación participativa puede ser considerada como alternativa” (1981, p. 74).

Contudo, cumpre lembrar sempre o dever de situar -de novo canda Downing- qualquer comunicação alternativa radical, ou intento da mesma, dentro do contexto mais amplo de poder e hegemonia (2001, p. 19) e que a conversação sobre alteridade comunicacional está sempre mediada por “capitalist economies, racialized social order, and patriarchal cultures” (Downing, 2001, p. 30).

3.1.1.1. Orçamento.



Quando Beaver fala do ofício de produtor cinematográfico, fala de quem “often secures the money for the project” (2007, p. 194). Pola sua banda, Jacoste Quesada distingue quem denomina simplesmente produtor, que estaria na cima da escala produtiva,

do produtor executivo, que estaria encarregado da “confección del plan de producción y del presupuesto, con el consiguiente control de los mismos” (1996, p. 25). Este tipo de precisões dependerá de que tipo de projeto estejamos a falar, pois o tamanho da produção pode permitir ou obrigar a expansão e contração de roles por parte da equipa de produção.

Em qualquer caso, quando o dinheiro entra nas considerações da comunicação, cinematográfica ou doutro tipo, Downing salienta a importância de o público poder participar nos meios, como produtor e como audiência, como fator decisivo numa democracia real, sem ser apartado polo custo (Downing 2001, p. 50-51). Isso concordaria co postulado de Hardt e Negri de que “la práctica revolucionaria real se refiere al nivel de producción. La verdad no nos hará libres, pero sí lo hará el tomar el control de la producción de la verdad” (2000, p. 134).

Contudo, Ruy, Pérez Pereiro e Roca Baamonde salientam que “baixo orçamento é uma definição frágil, que depende do contexto no qual o filme está inserido” (2016, p. 127) e lembram que o dinheiro que conforma o total de recursos disponíveis para um filme “depende do sistema de produção empregado, das tecnologias envolvidas, do formato, do gênero, entre outros elementos” (Ruy et al., 2016, p. 127). Esta reflexão encaixa coa de Hjort de que “a cinema is not small in an absolute sense, for the very concept of small nationhood invites comparisons and contrast” (2011, p. 3). Pode-se interpretar a partir disto, que um mesmo orçamento pode ser alto ou baixo dependendo se o filme faz parte do sistema cinematográfico hegemónico ou duma cinematografia pequena e periférica; se pretende incluir alto número de extras e custosos efeitos digitais ou apenas um único protagonista filmado cum telemóvel, por pôr apenas um par de exemplos.

3.1.1.2. Financiamento.

A mencionada situação económica atual tem favorecido respostas ò estabelecido também desde o financiamento no campo audiovisual, entendido este como as diversas fontes que achegam os fundos que conformam o orçamento. Se Jacoste Quesada sinala de velho que “la autofinanciación no constituye una posibilidad remota sino todo lo contrario.” (1996, p. 96), Altabás emprega termos como “cinema low cost”, “autofinanciamento” o “crowdfunding” (2014). García e Estellés-Arolas também ecoam o

devandito termo inglês “crowdfunding” (2015), que designa um tipo de custeio coletivo de crescente importância por tudo, também no Estado espanhol por mor “da crise de 2008” (Altabás, 2014, p. 393).

O crowdfunding é uma espécie de financiamento derivado das iniciativas conhecidas como “crowdsourcing” (Valiati e Tietzmann, 2012), um outro anglicismo que define um “modelo de criação e/ou produção baseado em redes de conhecimento coletivo para solucionar problemas, criar conteúdo ou inventar novos produtos de forma colaborativa” (Valiati e Tietzmann, 2012) e que, portanto, alicerça a sua alteridade na colaboração como oposto à competição, pois o “crowdsourcing is a story of cooperation, aggregation, teamwork, consensus and creativity” (Brabham, 2013, p. 1). Deste modelo colaborativo deriva o crowdfunding, um tipo de crowdsourcing centrado na acumulação coletiva de fundos para financiar um projeto e que foi uma das fontes parciais de financiamento do documentário *En todas as mans*. Mais concretamente, pode-se definir o crowdfunding como

a system of cooperation that lets a project initiator (professional or amateur) raise money from many contributors. In exchange for their participation in the project, these contributors receive rewards, which range from acknowledgments on the project’s website to pre-purchasing goods or services at a discount before market launch. Rewards can also include monetary incentives in the form of cash, interest, or recovery of initial investment (García e Estellés-Arolas, 2015, p. 133).

Este método pode remontar as suas origens a financiamentos cinematográficos nos Estados Unidos na década de 60. Seria o caso do filme sobre o assassinato de Kennedy *Rush to Judgement* (De Antonio, 1967), um caso de “crowdfunding in the age before social media” (Bohlinger, 2017). Já no século XXI, este tipo de financiamento tem dado um dos seus frutos mais bem sucedidos na película *Iron Sky: The Coming Race* (Vuorensola, 2019), que conseguiu 670,599 euros de 9,408 apoiantes na plataforma Indiegogo (*Iron Sky The Coming Race*, 2015). É um modelo que se poderia qualificar de popular, pois consiste em indivíduos que se unem livremente a um chamado para achegar fundos para um projeto

em concreto, neste caso um filme. Isto estaria no ponto oposto do cinema das grandes corporações, cujas ações fluem nos mercados globais das mãos de fundos de investimento.

Outro modelo seria a conhecida como onda coreana, como paradigma da colaboração público-privada. Trata-se dum fenómeno de expansão da cultura da Coreia do Sul -audiovisual, mas também música, banda desenhada...- onde o estado sul-coreano apostou por expandir o seu poder brando (Nye e Kim, 2013), apoiando os produtos culturais dos conglomerados mediáticos (Riambau, 2008) numa estratégia coordenada estado-corporativa, tendo como máximo trunfo o da já mencionada *Parasitas*, primeiro filme em língua não inglesa em ganhar o Oscar a melhor filme.

Na Galiza, sem ânimo de redundar no percorrido histórico do audiovisual galego já exposto previamente, é mister lembrar como a aposta polo cinema político foi considerada morta canda Carlos Varela. Mas isso não implicou que a via industrial-comercial fosse imediatamente bem sucedida a finais dos anos 70. Castro de Paz e Nogueira explicam que a “indiferencia de institucións públicas e privadas” (2018, p. 173) cortou o financiamento prò cinema galego até o breve, e já referido, passo de Álvarez Pousa pola Dirección Xeral de Cultura, primeiro, e o CineGalicia do tripartido, passando pola *ondiña galega* de Fraga -e além-, co seu esquema de cooperação estado-empresarial, no que o financiamento público-privado é norma. A irrupção do Novo Cinema Galego, será a que marque um ponto de inflexão. Com este movimento cinematográfico aparecerão exemplos como *Pasaxes da Capelada* (Alberto Lobelle, 2017), obra independente que, segundo Redondo Neira, “non recibiu (nin solicitou)” (2019, 118) subvenções nem ajudas, conseguindo igualmente levar o prémio à melhor fotografia no Documenta Madrid (Redondo Neira 2019, 118-119).

3.1.2. Humana.

Do ponto de vista da análise cinematográfica, é interessante como Bourdieu critica a “ideologia carismática da criação” que

constitui sem dúvida o principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor dos bens culturais. É ela, com efeito, que dirige o

olhar para o produtor aparente - pintor, compositor, escritor -, impedindo que se pergunte quem criou esse 'criador' e o poder magico de transubstanciação de que é dotado; e também para o aspecto mais visível do processo de produção, isto é, *fabricação*⁵² material do produto, transfigurado em 'criação', com isso desviando a busca, para além do artista e de sua atividade própria, das condições dessa capacidade demiurgica. (Bourdieu, 1996, p. 193)

Neste senso desmitificador da criação como demiurgia é que Moreira aponta que “o cinema implica uma autoria múltipla” (2015, p. 216), por constituir “uma arte feita por diversos profissionais” (p. 215). A interação desse “equipo cooperativo de cerebros y manos, mentes y cuerpos” (Hardt e Negri, 200, 175) na elaboração do filme deve ser coordenada, porque “ao fim e ao cabo, um filme tem que apresentar uma autonomia, em que tudo se conecta de forma coesa e coerente: direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, roteiro, direção, planos, montagem etc.” (Moreira, 2015, p. 217), mas sempre tendo em conta, com Bakunin, que “la más grande inteligencia no podría abarcar el todo” (1997, p. 131). Deste jeito, também Jacoste Quesada incide em que “el producto cinematográfico no es la obra de un solo artista sino el resultado de colaboraciones múltiples” (1996, p. 13). Coa vista nas grandes produções de Hollywood, este mesmo autor sinala que “las pequeñas unidades de producción suelen ser características del panorama europeo” (Jacoste Quesada, 1996, p. 24).

O produtor aparente de Bourdieu, identificado como criador do bem cultural, no caso específico do audiovisual é, também e como já se mencionou, um cargo ou ofício definido no processo de artelhar⁵³ um filme. Esta coincidência nominal poderia servir aqui para evidenciar o papel do produtor como criador num filme, lembrando que no sistema do Hollywood clássico “el productor de entonces era el equivalente al director de ahora”, segundo Lara e Lara (2019, p. 47). Foi precisamente no começo da chamada era dourada do cinema estado-unidense quando, para Zunzunegui, o cinema se converteu numa “obra colectiva asentada sobre una sólida y bien engrasada división del trabajo” (1996, p. 92) cum

⁵² Itálico no original.

⁵³ “*artelhar* v. tr. Unir as juntas dos braços, dedos dos pés, mãos...” <https://estraviz.org/artelhar>

sistema de tipo "taylorista" (Zunzunegui, 2008, p. 13). Era o conhecido como "Studio System" (Riemenschneider, 2019, p. 335), no que "eight then-dominant motion picture companies" (Brett e Friedman, 1991, p. 1) dominavam o negócio cinematográfico de Hollywood "in unprecedented studio control" (Riemenschneider, 2019, p. 336). Estes oito estudos, "(Paramount, Loew's, RKO, Warner Bros., Twentieth Century-Fox, Columbia, Universal, and United Artists) were vertically integrated almost completely, controlling all three phases of the film industry (production, distribution, and exhibition)" (p. 336). Este sistema de funcionamento do cinema de Hollywood sofreu uma sacudida quando

a major event took place: the Paramount antitrust case was resolved by the US Supreme Court in 1948. As a result, the five largest studios (MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner Brothers and RKO) were forced to vertically disintegrate and separate production and distribution from exhibition. The Supreme Court also banned these and three other studios (Columbia, Universal and United Artists) from using block booking as contractual practice (Gil, 2010, p. 171).

Neste processo judicial, que foi dura e longamente litigado, os oito estudos estavam divididos em três grupos:

Paramount, Loew's, RKO, Warner Bros., and Twentieth Century-Fox (the "Big Five") were studios who, in addition to producing and distributing films, also owned and controlled theater chains.⁴⁴ The second group, consisting of Columbia and Universal, produced and distributed films but did not own any theater chains themselves. The third group was comprised solely of United Artists, who only acted as a distributor (Riemenschneider, 2019, p. 340).

Columbia, Universal e United Artists eram os "three minor" estudos (Conant, 1981, p. 91), por oposição às mais grandes dos oito, os "Big Five Majors" (Gil, 2010, p. 174). Alcinhas à parte, o Departamento de Justiça estado-unidense acusou todos estes estudos e "25 of their affiliated companies and 132 executive officers for monopolization in restraint of trade" (Gil, 2010, p. 173). A sentença do Tribunal Supremo dos EUA pretendia, segundo Ricard

Gil, abrir o negócio a produtoras independentes e aumentar a qualidade dos filmes (2010, p. 182). Mas, para este autor, o feito de obrigar a separar produção, distribuição e exibição apenas provocou que

most changes in production (less movies but longer movies) occurred with changes in contractual form (banning of block booking) and therefore leaves open the question to what extent theatre divestiture was necessary and harmed unnecessarily the big studios and potentially consumers (Gil, 2010, p. 182).

Pola sua banda, Riemenschneider acha que esta resolução legal, também conhecida como “Paramount Decrees” (2019, p. 349) implicou um aumento disparado dos custos de produção por filme e os grandes estudos “not only lost their influence to other players within the industries; they also faced new competition from outside of Hollywood. Television emerged as an alternative form of entertainment, and led to a decline in theater audiences” (Riemenschneider 2019, p. 349).

Isto teria permitido o “endpoint of the classical studio epoch and the all-too brief flourishing of an American auteur cinema in the European mould” (Elsaesser, 2004, p. 38), culminando no que entre “1967 and 1975 became the Golden Age of the ‘New Hollywood’” (p. 37). Neste momento, uma nova onda de diretores como Scorsese, Bogdanovich, Aldrich, Altman, Spielberg, Coppola ou Schrader -entre outros- começaram a ser reconhecidos como autores dos seus filmes, em paralelo à reivindicação autoral de predecessores como Hitchcock ou Welles que trabalharam dentro do sistema de estudos (Elsaesser, 2004, p. 40).

Esta equiparação de direção e autoria no audiovisual parece opor-se à ideia de autoria coletiva, noção esta que é, para Lara e Lara, “un concepto difícil de abordar” (2019, p. 44), pois no cinema há “varias personas (muchas o pocas, eso es indiferente), que colaboran entre sí hasta llegar a un resultado común” (p. 44), de tal jeito que o final do processo “es imposible saber quién fue el responsable de cada idea” (Lara e Lara, 2019, p. 46). Do ponto de vista legal, a questão pode variar segundo as diferentes legislações, ademais. Não é aqui o objetivo informar exaustivamente das particularidades

de cada marco regulatório, apenas indicar como exemplo que no “ordenamiento español se ha considerado que los autores de una obra audiovisual eran el guionista, el director y el músico” (Lara e Lara, 2019, p. 44). Contudo, a disputa mais árdua neste campo tem sido, ou adoita ser, a que opõe “el papel del director frente al productor creativo” (Lara e Lara, 2019, p. 46). Esta confrontação é facilmente assimilável à dialética entre narração e produção tratada nesta pesquisa, mas apenas se se identificar a pessoa que dirige como narradora ou ainda criadora. Esta identificação, que pode parecer evidente hoje, surtiu apenas nos anos 60, ò abeiro das mencionadas novas tendências cinematográficas, e, segundo Lara e Lara, “antes de ese momento, ningún director se hubiera llamado a sí mismo autor” (2019, p. 46). Deste jeito, Jacoste Quesada destaca como uma das tarefas próprias do productor cinematográfico “la labor de creación en la que también se manifiesta su hacer” (1996, p. 13). Isto pode supor conflitos económico-criativos que podem derivar em “el *infierno* que supone un grave y dilatado enfrentamiento Productor-director” (Jacoste Quesada, 1996, p. 18).

3.1.2.1. Equipa técnica.

Se tradicionalmente se considera que equipa artística está formada polos atores e atrizes, no caso dum documentário este extremo é mais complicado de determinar. No caso de *En todas as mans*, quem se situa diante da cámara são as comuneiras dos montes da Galiza e Portugal. Ademais aparecem “pessoas do mundo da academia que entendíamos que era interessante que estivessem”, segundo explica o produtor executivo do filme, Alberte Román (Anexo II). Como é habitual no cinema de não ficção, não se trata, pois, de intérpretes mas de um conjunto de pessoas que expõem a própria vida na pantalha, a sua “inteligencia social, colectiva, creada por conocimientos, técnicas y saberes acumulados” (Hardt e Negri, 2000, p. 321).

Esta questão faz-se ainda mais interessante ò falarmos da equipa artística dum documentário. Certamente, pode haver documentário sem presença humana. Mas, no caso de havê-la, pode-se falar de equipa artística, interpretativa, atoral? No caso dum documentário que retrata pessoas comuns, longe da celebridade, pareceria ajeitado empregar o termo popular, que adiciona uma conotação que o identifica co povo, no sentido

da maioría da poboación (López Calzada, 2012, p. 16), como faz Burch ó falar das “formas populares” (Burch, 1991, p. 48) no cinema. Esta acepción de popular pode ter a ver mesmo co político e/ou cultural, no sentido gramsciano (2011), ligado non ás elites, mas nacido do pobo, de onde surdiu tamén o termo *pop* (López Calzada, 2012, p. 16-17). Neste sentido, é inevitábel recorrer de novo a Ezensberger quando sustém que “el autor ha de trabajar en calidad de agente de las masas. Tan sólo podrá sumergirse por completo en ellas, cuando estas masas se hayan convertido a su vez en autores, los autores de la historia mundial” (Ezensberger, 1974, p. 73).

3.1.2.2. Equipa técnica.

Gérard Leblanc expresa do seguinte xeito como quem antes se limitava normalmente a ser recetor, comezou a emitir cultura de masas através de novas ferramentas tecnológicas: “a oposición profesional/amateur está igualmente ligada à oposición autor/espectador” (1999, p. 43). Ou, nas palabras de Josetxo Cerdán, “grabar, montar, fotografar, retocar, componer..., manipulación, alteración y descontextualización, descomposición sin duda del orden imperante en la producción y emisión de textos audiovisuales” (2005, p. 135). O novo tipo de autor de cultura creceu sendo usuario da revolución dixital, “el nou paranoic” (Català, 2007, p. 62).

Tenreiro Uzal emprega o termo “remix culture” para se referir “á comunidade que emerxía arredor da creatividade autoxestionada e as iniciativas de código aberto na Internet” de entre dous séculos (2020, p. 34). Esta cultura pretende que a arte deixe de ser elitista e vire accesíbel para todo o mundo, já que “a remestura adoita abaratar os procesos máis custosos, librando por exemplo ao cinema da necesidade de escenarios, intérpretes ou mesmo da cámara” (Tenreiro Uzal, 2020, p. 34). Neste novo entorno, a persoa que crea pode apenas gravar, mas tamén pode encarregar-se doutras funcións, como a edición ou a difusión. É unha persoa produtora no sentido artesão do termo (Bordwell e Thompson, 1995: 22). E, como outra novidade, realiza, en boa parte, “películas de sinatura feminina, das que, até hai ben pouco, apenas tiñamos noticia”, segundo apunta Margarita Ledo (2009, p. 11), que aínda acrescenta as correspondencias entre o “cinema feminista” (Ledo 2020, p. 89) e o Novo Cinema Galego e através de elementos como “diarios, as exploracións

autobiográficas, o cinema como experiencia” (2020, p. 89) empregando “todos os soportes, lugares e formulacións: cinema do eu, cinema de non ficción, cinema experimental...” (Ledo Andión, 2020, pp. 89-90).

É uma nova geração herdeira dos pioneiros da Nouvelle Vague e dos novos cinemas, dos que já se tem falado aqui. As novas tecnologias são de novo as aliadas. O mesmo que a portabilidade da câmara de 16mm permitiu a Chris Marker rodar nas ruas (Cheshire, 1979, p. 28), as câmaras digitais, e mesmo os telemóveis, facilitam o trabalho das equipas técnicas de hoje. Na Galiza, para além dos citados Lupa ou Imaxe, quiçá o precedente mais salientável seja o de JEDN, ou José Ernesto Díaz Noriega, quem coa sua curta *El cine amateur*, ganhou em 1965 a Palma de Ouro de Cannes, precedendo co seu “cinema artesanal e autoproducido” (Gómez Viñas, 2018, p. 25) o sucesso galego de Óliver Laxe, salvando as evidentes distâncias na tipologia e na metragem de ambos os materiais audiovisuais premiados. Parece cumprir-se o desejo -ou vaticínio- de Xosé Nogueira, segundo o que as novas gerações tentam, e mesmo conseguem, “compatibilizar as novas tecnoloxías cunha produción vendíbel e universal, si, pero cuns sinais de identidade que as identifiquen” (1997, p. 380).

3.1.3. Técnica.

“Quien crea que la emancipación se puede lograr con ayuda de un aparato sistema de aparatos tecnológicos, cualquiera que sea su estructura, sucumbe a una oscura fe en el progreso”. De novo Enzensberger (1974, 35), agora para relativizar a euforia polas novas criadoras de cultura e a devoção polos novos aparelhos. Contudo, pareceria oportuno concordar com Saracevic em que “o imperativo tecnológico está impondo a transformación da sociedade moderna em sociedade da información, era da información ou sociedade pós-industrial” (1996, p. 42), ficando, da mesma maneira, a Ciência da Informação “inexoravelmente ligada à tecnologia da información” (Saracevic, 1996, p. 42). Outros autores acham que as mudanças sociais por mor das Tecnologias da Informação e Comunicação (ICT, nas suas siglas em inglês), como o Big Data, a Internet das Causas (IoT, de novo segundo as siglas em inglês do termo), os serviços na nuvem e as tecnologias móveis situam-nos já numa sociedade da pós-informação (Song e Kwak, 2016,

p. 73), que teria ultrapassado a pós-industrial anunciada por Daniel Bell (1976). O autor Giovanni Emanuele Corazza vai além e fala de “Cyber-Physical Society” (2018, p. 463) ò analisar a atual “Post-Information Society” (2018, p. 463).

A aparição de “um cinema pós-industrial” (Ruy et al, 2016, p. 128) dá-se logo num contexto de mudança que se pode sintetizar, no eido da imagem em movimento, em que “o vídeo e o cinema teñen confluído no cinema dixital.” (Pagán, 2020, p. 79). Como já se tem explicado (López-Calzada, 2012, p. 55 e ss), nesta "era do audiovisual" (Palacio e Zunzunegui, 1995) o cinema em celuloide perdeu o seu carácter central em favor da "pantalla global" (Lipovetsky e Serroy: 2009), que inunda tudo de imagens, conformando uma "iconosfera" (Gubern, 1995b, p. 296). O vídeo digital tem penetrado o profissional e mais o doméstico, na forma de câmaras nos telemóveis, provocando uma verdadeira revolução audiovisual:

La calidad y la inmediatez de uso de las cámaras digitales, además de su viabilidad económica para un amplio espectro de consumidores de base, ha generado una cantidad de producción sin precedente en la historia de la humanidad (Cerdán, 2005, 135).

Paralelamente à extensão do vídeo tem lugar o crescimento da Internet, provocando a aparição da "tecnologia democratizada" (Cerdán, 2005, 135) através de “scanners, las fotocopiadores económicas, los sistemas de edición digital y programas informáticos como Photoshop” (Klein, 2001: 221). Para Armand Mattelart, esta tecnologías expansivas “operan en el corazón de la naturaleza humana” (1997, p. 121)

En todas as mans apresenta-se como um projeto realizado com equipa e orçamento reduzido, na linha das produções que se podem enquadrar dentro do “audiovisual global-popular” ou “Cinema Cru” (López-Calzada, 2012) no referido às possibilidades que oferecem as novas tecnologias de gravação e pós-produção. Trata-se da combinação de som e imagem em movimento, registada com esta tecnologia que tem ido conquistando lares e indivíduos arredor do mundo desde as primeiras câmaras domésticas até os telemóveis com capacidade de gravar vídeo. Graças aos custos

progressivamente descendentes, “a câmara de vídeo converteu-se numa tecnologia doméstica usual” (Willett, 2009, p. 1). Nesta “revolução digital” (Salvat e Serrano, 2011), é que se multiplica o número e presença pública de gravações domésticas, no entanto os meios de comunicação convencionais vão dando espaço, progressivamente, à “conteúdo gerado por usuários” (Willett, 2009, p. 1). Ademais, as novas plataformas desenhadas especificamente através da implementação e expansão de Internet “tem feito significativamente mais fácil distribuir produções de vídeo amateurs” (Willett, 2009, p. 1).

São equipamentos de imagem e som e também computadorizadas cada vez mais leves, baratas e transportáveis. E, sobretudo, de telemóveis, que vão aproximando as suas prestações às dos equipamentos informáticos de maior tamanho. No novo milénio, estes aparelhos viram multimédia, incorporando funções próprias das câmaras de vídeo e foto, com prestações em constante evolução. Estes equipamentos começaram sendo usados por cineastas amadoras, mas foram progressivamente incorporados ao audiovisual e, sobretudo, à nebulosa margem que se situa entre ambas categorias. Os equipamentos domésticos acostumam ser de prestações mais baixas e de funcionamento mais fácil que os de uso profissional. De todos os jeitos, a constante inovação tecnológica está a fazer que as diferenças já não sejam tão grandes quanto à qualidade dos equipamentos e há muitos considerados semiprofissionais. O tempo, muitas empresas audiovisuais, principalmente de televisão, mas também de cinema, empregam, por motivos de competitividade, equipamentos reduzidos semelhantes ou iguais aos de uso amador.

Acontece que as limitações técnicas destes equipamentos podem afetar questões como a luminosidade, o som, etc. Estas conseqüentes carências estéticas são mostradas com orgulho, porém, ou mesmo buscadas, por algumas cineastas (López-Calzada, 2012, p. 34). Um claro exemplo poderia ser o diretor Xurxo Chirro, que ondeia com *fachenda*⁵⁴ a bandeira estética do VHS em *Vikingland* (2011). Este uso -às vezes consciente e às vezes não, às vezes intencionado e às vezes não- dos equipamentos leves nascidos da revolução tecnológica do novo milénio e/ou das suas especificidades estéticas deu lugar o que se tem denominado Cru:

⁵⁴ “*fachenda* s. f. e adj. Arrogância, presunção, jactância. Ostentação. Orgulho: tem muita *fachenda* com ele; vai todo *fachendoso*.” <https://estraviz.org/fachenda>

Són les formes d'expressió de procedència no professional que combinen só i imatge en moviment i que, a partir de principis de la dècada dels 90 del segle XX i pel context històric de l'època, estan a l'abast d'una part significativa i creixent de la població mundial, amb una també creixent potencialitat de difusió massiva a escala planetària, el que dota al conjunt d'una visibilitat en augment en la societat i el torna, en conseqüència, un referent ineludible. [...] El cinema professional no ha pogut resistir-se a aquesta influència i ha vist com el Cru impregnava un bon nombre de llançaments comercials durant el període del canvi de mil·lenni. (López Calzada, 2012, p. 10 e 144).

Para além do estritamente tecnológico, o ativismo tradicional também recebe um novo pulo através da digitalização e da Internet (Kahn e Kellner, 2004), como se pode comprovar nas chamadas “primaveras árabes” (Lotan et al, 2011) ou no 15M espanhol (Manje, 2011), onde as novas tecnologias tiveram muito a ver com o êxito das mobilizações, apoiadas no material de ativistas e dos chamados “jornalistas cidadãos” (Willett, 2009, p. 1). Deste jeito, plataformas como Facebook e Twitter viraram ferramentas da protesta, informando ò vivo de concentrações e marchas e fazendo convocatórias em tempo real. Mas a revolução digital aplicada ò ativismo não potencia apenas as “jornalistas cidadãs” (Willett, 2009), senão a criatividade em geral, multiplicando, por exemplo, a obra de artistas comprometidos, como Banksy (2006), por todo o ciberespaço, para além dos muros onde fora criada originalmente. Do ponto de vista do ativismo, ou, ainda, do político, poder-se-ia afirmar também que estas novas tecnologias -que permitem equipas técnicas mais reduzidas, tratadas no apartado anterior-, implicam uma certa posição ecológica ou, mesmo, decrecentista. Isto é porque

Small-nation film practitioners are accustomed to doing “more with less.” Indeed, “less” is one of those imposed constraints that they systematically transmute into various types of value: aesthetic, political, cultural and other (Hjort, 2011, p. 3).

Mette Hjort lembra que “doing more with less is made possible by digital technology, hardly a green technology” (2011, p. 3). Mas, mesmo assim, se comparados co orçamento de *Avatar* (2009) parece claro que os cinemas pequenos podem marcar “a path towards environmentally responsible filmmaking” (Hjort, 2011, p. 3).

3.1.4. Local.

Como se referiu, o local é o aspeto da produção que se refere ós lugares necessários para executar o projeto audiovisual. No caso de *En todas as mans* estamos diante duma localização primordialmente em exteriores, no monte galego-português, ainda que também há sequências interiores em instalações das comunidades de montes (cortes, escritórios, garagens...). Esta localização de *En todas as mans* num lugar concreto no mundo é mais precisa se usarmos o termo Galécia -ou ainda, “Gallaecia” (Estraviz, 2005-2022b)- em vez de Galiza, referindo-nos ò mencionado lar de nascimento da língua, “num território comum que hoje pertence politicamente parte a Espanha e parte a Portugal [...] politicamente porque culturalmente continuamos a sermos os mesmos” (Estraviz, 2005-2022b). A importância deste território como cenário cinematográfico desce da sua importância histórica como cenário de mudanças sociais com repercussões continentais que já vêm de antigo, como testemunha o seu carácter de “primer reino bárbaro del Occidente post-romano” (López Quiroga, 2018, p. 119). Para o historiador Carlos Barros, as revoltas “irmandinhas” (2009, p. 255) foram as primeiras e mais importantes revoluções populares contra o sistema feudal na Europa, expulsando a nobreça do país durante dous anos mediante uma aliança do povo coa monarquia que vai pôr as bases do absolutismo e do fim do feudalismo. O sistema feudal tardaria em ser substituído polo capitalismo na Galiza, onde, segundo Beiras,

as relacións entre as crases sociais galegas semellan ser, no ciclo da historia moderna, as propias dunha sociedade precapitalista na que o réxime feudal se derrubara, en canto ás formas de poder, deixando calladas no tempo, nembargantes, as suas relacións sociais características. (Beiras, 1972, p. 35).

Um remanente dessa sociedade pré-capitalista são os montes em mão comum, que o sistema tentou engolir através da sua máquina estatal e que por isso tiveram o seu protagonismo na luta contra o franquismo espanhol e o salazarismo português, combinando “novas fórmulas de protesto e ação coletiva com outras mais tradicionais que nunca chegaram a desaparecer” (Velasco, 2015, p. 85) para defender a propriedade comunal diante dum sistema que percebe esta organização territorial como um «baldio infrutilizado» (Cabana, 2008, p. 49). Trata-se de formas de propriedade de origem antiga, mas que entroncam, segundo Benkler, cum termo mui relacionado coas novas tecnologias, os “commons” (2006, p. 133 e ss.), por exemplo em software e plataformas de código aberto, como o sistema operativo Linux (p. 67). Este mesmo autor vincula este tipo de comunalidade tecnológica coa ancestral de propriedade do território, onde “various traditional pasture arrangements in Swiss villages or irrigation regions in Spain are now classic examples” (Benkler, 2006, p. 61). Como foi já adiantado (López-Calzada, 2021b) Ledo Andión, López Gómez e Pérez Pereiro usam o(s) termo(s) “national cinema/communal cinema” (2016, p. 311), tomados da tradição investigadora que bem podem coincidir co exposto acima, quando o cinema vira “an element with communal value” (Ledo Andión et al, 2016, p. 314). Pode-se interpretar como um jeito de demonstrar que “el centro virtual del Imperio puede ser atacado desde cualquier punto” (Hardt e Negri 2000, 51). Este carácter de cinema cooperativo, nacional, resistente, coloca *En todas as mans* mais perto do campo da comunicação alternativa que tenta fugir do controle dos meios sistémicos de acordo com Reig (1992).

Contudo, se se falar de império e o seu centro, cumpre falar também da sua periferia. A oposição centro-periferia das relações sociais é frequentemente usada para explicar o sucesso nos eidos culturais e criativos, segundo lembram Juhász, Tóth e Lengyel (2019). Estes autores explicam que



It is often argued that individuals located in the selective core enjoy the social capital concentrating on a relatively small number of established players with the necessary material resources, political influence and social connections to enforce their central role in the creation of cultural and

creative products (Juhász et al, 2019.)

Estas relações sociais, onde centro e periferia adquirem um significado mais metafórico, têm uma translação paralela mais literal, espacial. Assim, no eido do cinema, as relações sociais privilegiadas têm um específico centro simbólico, mas também geográfico: Hollywood, EUA. Em torno a esse centro, “the cinema of all humanity” (Teo, 2011, p. 412) gira a cinematografia mundial, começando pola do resto dos Estados Unidos, a anglofonia, Europa Ocidental, Europa Oriental..., numa espiral centrípeta. Cumpre ter em conta, contudo, que a tendência político-económica mundial contra o unipolarismo estado-unidense, tem o seu paralelo cinematográfico na emergência de polos alternativos. Porém, estes contendentes seguem a ter como referente principal o norte-americano, de jeito que

India’s film industry is popularly known as ‘Bollywood’ (the ‘B’ refers to the city of Bombay, now known as Mumbai, which is where India’s mainstream Hindi-speaking commercial film industry is concentrated); Hong Kong’s film industry is known as ‘the Hollywood of the East’, and South Korea’s is known as ‘Hallyuwood’” (Teo, 2011, p. 413).

A esta lista poder-se-ia somar a também importante indústria cinematográfica nigeriana conhecida como “Nollywood” (Haynes, 2016).

Este panorama do audiovisual global pode resultar paradoxal. Assim, se a indústria cinematográfica galega tem um tamanho mui inferior ò de Bollywood, quanto a orçamentos e número de produções, poder-se-ia argumentar que está mais perto do centro, de Hollywood, pola sua pertença política a UE e os subseqüentes laços político-económicos transatlânticos, afiançados por um pouso comum de cultura ocidental. Ò tempo, o mencionado trunfo de Hallyuwood nos Oscar parece redesenhar esse equilíbrio centro-periferia a nível audiovisual, em paralelo à translação do centro de poder do mundo do Atlântico prò Pacífico. Um reequilíbrio que faz que no novo milénio



a quarter of the world's most commercially successful films come from sources other than Hollywood; many are more profitable and bring higher per-screen averages than the studio blockbusters. Not only are many more peripheral films being produced, many more of them are also seen and

appreciated, due to the vitality of growing alternative channels of dissemination (Iordanova, 2010b, p. 24).

Exemplo destes paradoxos e flutuações entre centro e periferia cinematográfica seria o que explica Iordanova no seu *A peripheral view of World Cinema* (2010a, p. 2): o director Peter Jackson dando o salto da pequena -e também pacífica- indústria neozelandesa prò mesmíssimo centro coa sua trilogia *Lord of the Rings*, (2001-2003) beneficiando-se do capital cultural que supõe pertencer à anglofonia. Estes paradoxos implicam uma dificuldade nas definições, pois

The cinematic periphery is a constantly shifting constituent in a dynamically evolving relationship. It is elusive and intangible, as the center to which it relates keeps redefining itself. In the context of globalization and the realities of the post-cold war world, the relationship between center and periphery is no longer necessarily a straightforward, hierarchical one. (Iordanova, 2010a, p. 6).

Falar de periferia cinematográfica supõe falar de “irregular histories” (Iordanova, 2010a, p. 3), onde encaixaria a história descontínua do cinema galego da que já se tem falado. Este campo de estudos parte de rejeitar o eurocentrismo, segundo recolhe Iordanova, e emprega outros termos, para além de periferia, como “*accented, interstitial, intercultural, underground or minor cinemas*”⁵⁵ (2010a, p. 3). Termos que nos remetem também o já empregado de cinemas pequenos, um tipo de audiovisual “different from Hollywood cinemas, atypical, deeply involved in the politics of the countries where they were made in and they also show idiosyncrasies of the country’s culture and social costumes”, segundo definem Falkowska and Giukin (2015, vii). Esta característica de “what is a small cinema” (Falkowska and Giukin, 2015, vii) poderia remeter o lema “pensar global, actuar local” (Pickerill e Krinsky, 2012) popular na mudança do milénio, coincidindo coa revolução tecnológica, que chamava para, através de ações particulares e centradas em locais concretos, poder a incidir onde for. Também como “small cinemas” é como prefere denominar Hjort (2011) este “small nations approach to cinema” (p. 1). Para a autora é útil

⁵⁵ Itálico no original (n. do a.)

pensar os cinemas pequenos “in terms of four measures: population, GDP, territory, and a history of rule by non-co-nationals” (2011, p. 2). Segundo Hjort, a razón de sobrevivere, ou mesmo prosperarem, estes audiovisuais alternativos é

a rejection of a winner-take-all ethos; a commitment to “gift culture”; artistic leadership; widespread support for a philosophy of filmmaking that sees constraints as the basis for creativity; a commitment to partnering with likeminded practitioners in other national contexts for the purposes of making films and, just as importantly, if not more so, for the purposes of building capacity in various film-related áreas (Hjort, 2011, p. 2).

Este carácter periférico, pequeno, impregna o presente caso de estudo, como parte da descontínua cinematografía galega. Mas pequenez não é necessariamente sinónimo de homogeneidade. Numa mesma cinematografía, por pequena e descontínua que for, pode haver correntes, tendências, estilos. Este filmar o monte galego mancomunado parece longe do que determinado “paisaxismo fílmico vén exercendo de memoria falsificada dun territorio non experiencial que acada o imaxinario colectivo nesa forma inmutábel”, segundo Barreiro (2018, p. 57). Esta autora expõe como o “paisaxismo aparece co ascenso da burguesía como clase” (p. 57) e, aplicado ò cinema, filma de maneira que “mediatizada exclusivamente polo gozo, a contorna perde o seu sentido no proceso de produción, escíndese do seu valor de uso e entra no imaxinario ideolóxico. Escíndese logo tamén da xente que a habita e da lingua que fala” (Barreiro, 2018, p. 58). Na súa análise da paisagem fílmica relacionada coa Galiza, Barreiro presta especial atención a dous filmes que partilham título: *Un viaxe por Galicia*. O primeiro é de 1929, obra do palentino Luis Rodríguez Alonso e o segundo é de 1958, obra de Manuel Arís. A diferenza sería que o do ano 29 constituiría “o primeiro filme institucional da Galiza e o segundo un filme de correspondencia, gravado para a emigración galega na Arxentina” (Barreiro, 2018, p. 45). Se o filme de Rodríguez Alonso “pode considerarse un álbum en movemento de viaxe turística” (p. 45), Arís tenta fazer “un álbum familiar-comunitario das lembranzas dos emigrados” (2018, p. 45). A idea do cartón postal, para turistas ou para

emigrantes, semelha impregnar umas obras nas que, “nunha Galiza desangrada pola emigración e o atraso económico no século XX, estas representacións fican inmóbeis, idealizadas e hixienizadas como xeito de ocultar esa ferida fundamental da emigración e da pobreza” (Barreiro, 2018, p. 44). Nas imáxens de Arís, longe da inocência ou da pureza, Barreiro acha que “hai unha ideoloxía nese modo de representación do real [...], unha ideoloxía da imposibilidade de cambio nas relacións sociais” (p. 55). A autora lembra como Luis Seoane refugava esta obra de Arís, contrapondo-a co filme *Galicia* (1936) de Carlos Velo, que louvava como socialmente auténtico (2018, p. 44). Para Barreiro, “na longa noite de pedra son poucos os filmes da paisaxe-territorio” (Barreiro, 2018, p. 45), entre os que destaca *O carro e o home* e a *Pelegrinaxe lírica aos lugares rosalianos* (Antón Beiras, 1951).

A obra de Antonio Román, producida por Xaquín Lorenzo *Xocas*, fora já mencionada no indispensável adianto teórico do estado da arte desta mesma pesquisa. É tem de ser mais uma vez referenciada, agora através de Pérez Pereiro, para quem esta “cinta antropológica” (2020, p. 154), canda a *Galicia* de Velo ou o “cinema afeccionado e militante de defensa dos recursos propios contra a espoliación privada” dos anos 70 (p. 154) são mostras da “Galiza em marcha” (Pérez Pereiro, 2020, p. 154) que aparece apenas pontualmente na linha descontínua do local cinematográfico que é a Galiza. Dentro desta genealogia de cinema combativo dos anos 70, Gómez Viñas destaca a importancia do cooperativismo no audiovisual que conecta co local, coa terra. Um cooperativismo cinematográfico que parece revelar-se mais democrático quanto mais popular, constituindo para este autor o caso mais singular o do cineasta valenciano com trajetória galega Llorenç Soler, pois

as dúas fitas máis relevantes son *O monte é noso* e *Autopista: unha navallada á nosa terra*. Ambas organizanse en base a unha estrutura de traballo horizontal, na que forma e contido son decididos en asemblea polo equipo de realización e as coordinadoras de afectados. Estas agrupacións son as encargadas de sufragar os custos de produción e de distribuír os filmes polas parroquias, nunha rede de exhibición informal e alternativa

composta por igrexas, bares, sindicatos ou asociacións veciñais (Gómez Viñas, 2018, p. 29).

Gómez Viñas não esquece tampouco a achega que, no relacionado ò cinema deixaram neste local Galiza outras cineastas visitantes, cuma ideia de cinema também combativo e de classe. Trata-se de Helena Lumbreras e Mariano Lisa, que situaram parcialmente em Arçua a media-metragem *El campo para el hombre* (1975), um díptico que se complementa co latifundismo de Marinaleda (2018, p. 29). A obra, inserida no Colectivo Cine de Clase, abrange deste jeito dous locais, duas realidades rurais totalmente diferentes, Galiza e Andaluzia, unidas se acaso pola pobreza, onde os caseiros que aparecen retratados constituem, para Gómez Viñas, o “verdadero lumpen-proletariado do rural” (2018, p. 29).

Redondo faz uma análise, se não mais conciliadora, quiçá sim mais sintética entre as diferentes maneiras de mirar -e gravar- o território, achando que “filmar a paisaxe xa supón filmar a ollada, sabendo, ademais, [...] que a paisaxe só é posíbel pola ollada” (2019, p. 119). O autor acrescenta que “os filmes que verten todo canto ofrecen na contemplación demorada do espazo físico constitúen xa unha volta a unha ollada primeira” (Redondo, 2019, p. 119). Conectando assim com esse carácter nacional antes apontado, o local -como espaço, âmbito, localização, território e/ou nação- revela deste jeito a sua transcendência porque “a importancia espacial non é tanto de orde física-xeográfica como antropolóxica porque o que representa ese espazo mitificado é, en certa maneira, a matria” (Barreiro, 2018, p. 63).

Pode-se falar, para além, de local de jeito metafórico, como um lugar metafísico ò que pertencer. Antecedentes como os recentemente mencionados de Llorenç Soler, Manuel Arís, Carlos Velo, Carlos Varela ou Helena Lumbreras, parecen situar *En todas as mans* na senda dum legado. Um legado definido por interpretações diversas, mesmo enfrentadas, do que é o território, a paisagem, o rural, o país, a gente... E uma tradição na que também entram, de cheio ou mais tangencialmente, outros exemplos citados nesta pesquisa, começando por Chano Piñeiro coa sua Xonxa e mais a sua Mamasunción, também rurais, ou esse *Pradolongo* de conflitos periurbanos. Mas *En todas as mans* não recebe esse legado em solitário, senão que aparece no mar de ecrãs no tempo no que se

ergue essa nova onda audiovisual da Galiza agrupada baixo a marca de Novo Cinema Galego, uma “etiqueta cuñada a finais de 2009 por un grupo de críticos e programadores (José Manuel Sande, Xurxo González e Martin Pawley) cunha certa intención provocadora pero que, a medida que pasa o tempo está a demostrar a súa eficacia”, segundo Castro de Paz e Xosé Nogueira (2018, p. 200). Pareceria que o filme de Toucedo colheria bem no movimento pola “vocación cosmopolita do Novo Cinema Galego, que aspira a suturar a rutura entre a terra e o mundo dándolles ás historias locais unha dimensión global” (Villarrea, 2019, p. 239).

Parece impugnar-se, logo, essoutro “presunto cosmopolitismo [...] de carácter, cando menos, discutible”, segundo Castro de Paz e Nogueira (2018, p. 188) que fora bandeira daqueloutro “cine en Galicia” que renunciara ò idioma pola “apertura a novos mercados e espectadores, maior facilidade (?) para circular por festivais, etc.)” (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 188). Com efeito, o filme de Toucedo segue uma linha histórica explicitada vigorosamente nas IV Xornadas de Cine de Ourense de 1976, onde se “sinala de forma contundente a importancia da lingua no desenvolvemento dun cinema nacional propio” (Romero, 2018, p. 146) contra o “imperialismo cultural” caracterizado por Mattelart e Mattelart (1997, p. 80). O idioma galego pode constituir assim um outro local metafísico, componente particular desse legado mais amplo recém descrito, herdeiro daquele final dos anos 70, no que, analisa Barreiro,

co alento das loitas em defensa da terra, a lingua reaparece e constrúe conciencia dun xeito máis acaído que a paisaxe, fixa en imaxes un país vivido e para vivir nel, e non a morriña paralizante do que se tivo que abandonar e se desexa que endexamais cambie (Barreiro, 2018, p. 45).

e assim “a lingua eríxese, non tanxencialmente, en marca nos filmes de territorio-paisaxe vivido” (Barreiro, 2018, p. 44).

Este local metafórico que pode conformar a língua galega ganha amplitude se esta for concebida como um contínuo que vai de Bares, na Galiza, a Faro, em Portugal, e além mar. Segundo o lexicógrafo galego Isaac Alonso Estraviz, “todos os grandes vultos da

Romanística defenderam a unidade linguística galaico-portuguesa” (2005-2022b), como Cunha e Cintra, que classificam o “dialecto galego” como um dos três grandes grupos do português europeu (Estraviz, 2005-2022b). Certamente vozes de gentes portuguesas e galegas num mesmo filme, podem evidenciar para parte da audiência as diferenças, mas para outra parte poderiam constatar que “Galiza continua a ser, linguisticamente, uma continuação de Portugal para o norte e de que formamos um continuum cultural e linguístico” (2005-2022b), uma unidade que pode ser chamada tanto de galego como de português, porque a questão dos “nomes é indiferente. O fundamental é que estamos a falar da mesma língua” (Estraviz, 2005-2022b). Deste jeito, pode-se conceber a separação linguística entre galego e português como um outro “preconceito linguístico” que somar às que descreve e critica Marcos Bagno (2015). Atuar na prática ignorando essa divisão em idiomas diferentes, galego e português, poderia, portanto, lutar contra o tal preconceito, mesmo sem explicitá-lo, só pela via dos feitos.

Contudo, e voltando o plano físico, é interessante sinalar como estes lugares onde se falam dialetos dum mesmo idioma, são dissímeis entre si, em termos políticos. Se o norte de Portugal faz parte -seminal- dum estado independente, a Galiza é parte dum outro estado onde “a actuación do setor moderno da economía galega sobor do precapitalista constitúe a faciana galega do colonialismo interior” (Beiras, 1972, p. 159).

3.1.5. Temporal.

No tempo que dura a produção audiovisual “un filme que está sendo elaborado mostra claramente ese transcorrer que vai da idea á execución” (Redondo 2020, p. 12). O bom uso do tempo na hora de produzir um audiovisual é expressado por Moreira ò indicar que

uma boa produção, ao mesmo tempo que ampara e fornece os recursos – humanos, financeiros e logísticos – necessários ao cineasta para que possa desenvolver seus filmes, também toma para si o papel de seguir à risca o que fora determinado de antemão às datas vinculadas à pré-produção, à produção e à pós-produção (Moreira, 2015, p. 221).

Da sua banda, Jacoste Quesada incide em como a dimensão temporal, o mesmo que cada

uma das outras dimensões de produção, está em estreita relação coas demais, sendo que “el mejor aprovechamiento del tiempo de trabajo se obtiene contando con el equipo técnico-artístico de la máxima calidad” (Jacoste Quesada, 1996, p. 68)”.

Mas, cinematograficamente, o tempo também está inevitavelmente referido à momento histórico no que tem lugar a produção audiovisual. A ancoragem na terra do filme de Diana Toucedo é firme também no tempo, ficando inevitavelmente ligado às circunstâncias do momento no que viu a luz. Esta inevitabilidade tem sido expressada pelo teórico e historiador de cinema estado-unidense David Bordwell: “a historical poetics will thus often be concerned to reconstruct the options facing a filmmaker at a given historical juncture, assuming that the filmmaker chooses an option in order to achieve some end” (1989, p. 373). Esta tese expõe em diversos dos seus pontos o convulso do referido momento político-económico atual, que afeta todas as partes da sociedade. Coa crise financeira de 2008, as elites encararam um novo processo de “acumulação [...] consequência necessária quando se deixa os capitais seguir o seu curso natural” (Marx, 1970, p. 74). Isto provocou que a oligarquia aumentasse as suas mais-valias (Oxfam, 2014), enquanto o grosso da população caía na pobreza (Fligstein e Rucks-Ahidiana, 2015). Como parte integrante do mundo económico, a crise afetou também o mundo audiovisual, o que, no caso do cinema do Estado espanhol, veio dar num “panorama de desolação” (Altabás, 2014).

Diante deste contexto de crise, as opções foram, sinteticamente, duas. Por uma banda, a validação deste novo processo de acumulação mediante uma reconfiguração do sistema por parte das elites, como expressara o daquela presidente francês, Nicolas Sarkozy, à falar de que a “necessidade é refundar o sistema capitalista» (Phelps, 2009). Doutra banda, toda uma série de respostas populares, algumas delas também esboçadas neste trabalho, que tratam de reconfigurar, ou ainda substituir, o sistema em clave pós-capitalista: as que insistem na construção do socialismo desde o Estado a partir do crescimento económico; às que pretendem alternativas à estatalismo e à “partido” (Holloway, 2005, p. 21) para superar o “realismo del poder” (p. 22) e mais as históricas “traiciones” (p. 17) nos movimentos populares; ou às que relacionam a crise financeira coa

ecológica e reclamam o decrescimento energético e económico como única saída. Estas, abofé⁵⁶, entre outras opções e matizes e em combinatoria diversa.

Tendo em conta estas circunstâncias, este contexto histórico, e, canda Gómez Viñas, “contra a concepción dunha historia da arte á marxe das transformacións políticas, talvez deberamos procurar o filme luxado pola historia, afectado polas contradicións sociais e materiais do seu tempo” (2018, p. 14). Nessa linha, parece interesante como Barreiro observa uma

temporalidade que comeza a aparecer no cinema do abrente do século XXI, é a temporalidade da fin e da desaparición, a do abandono rural de aldeas só habitadas por ánimas ou asolagadas por presas coma *Os días afogados* (Luis Avilés e César Souto, 2016), nas que xa todo rematou e pasamos sen case dármonos conta da paisaxe eterna á fin da Terra (Barreiro, 2018, p. 70).

Mas, sem negar esta tendênciã que remete ò fim da história, a história não para, como já se expus. Não para, porém, recolhendo legados doutros tempos, contrários a essa fim da Terra. Assim, a temporalidade na que nasceu o Novo Cinema Galego parece herdar o legado político de Carlos Calvo Varela, que se tinha dado por morto canda ele, e o dos coletivos “primeiros en realizar filmes no idioma propio de Galiza”, que lembra Gómez Viñas (2018, 26, p. 26), filmes que retrataram “problemáticas sociais e políticas que, até ese momento, ficaban fora das pantallas, dando voz a aqueles grupos sociais adoito esquecidos polo cinema” (Gómez Viñas, 2018, 26, p. 26).

3.2. Narração.

Na definição de Bordwell e Thompson “una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio [...], lo que normalmente significa el término ‘historia’” (1995, p. 65). Seria, daquela, o que a película conta ò espetador, tanto no sentido explícito (vozes, textos, imagens...), simbólico (metáforas e alegorias visuais e auditivas...) e implícito (valores, ideologias, mensagens...). Obviamente, a narração depende da parte material da película, na medida em que sem os

⁵⁶ “abofé adv. Certamente, na verdade.” <https://estrviz.org/abof%C3%A9>

elementos técnicos e humanos fornecidos pola produción é imposible narrar cinematograficamente. Dependência que é bidirecional, pois a produción precisa da narração para ter algo que transmitir à audiência.

O jeito de narrar de *En todas as mans*, de contar a história dispondo dos meios materiais fornecidos pola produción em função dum esquema narrativo determinado, pode-se enquadrar no que Noel Burch denominou MRI, o “modo de representación institucional” (1991, p. 17). O mesmo autor propõe também a denominação “Western mode of filmic representation” (1979, p. 84), cingindo-o mais concretamente à estilo dominante surgido no capitalismo ocidental que quer “devolverle a la fotografía animada la 'belleza' [...] del teatro y la de la novela burguesa” (1991, p. 28). Gubern sublinha a dívida desta narrativa cinematográfica coa doutras artes, à afirmar que “el vocabulario del cine pediría prestada su terminología a otros medios: la puesta en escena, el decorado, la iluminación y la interpretación de los actores procedían del teatro; la narración de la novela” (1995, p. 262). Este jeito de narrar tem o seu máximo exponente no denominado “estilo clásico de Hollywood” (Bordwell, 1997, p. 6), um tipo de narração audiovisual que teria, portanto, o seu espaço principal na ficção fílmica, que, por sua vez, teria como paradigma máximo as películas estado-unidense agrupadas baixo o epígrafe 'cinema de Hollywood'.

Neste terreno, a oposição “documental/ficción” (Gauthier, 2013, p. 144) é qualificada de “banal y no científica” (2013, p. 144) por Guy Gauthier à analisar o “documental narrativo” (2013, p. 144). Porém, o mesmo autor indica também que “lo que habitualmente clasificamos en la sección 'documentales'” é todo aquilo que “escapa a la narración clásica” (Gauthier, 2013, p. 145). Pola sua banda, Gifreu-Castells afirma que “la ficción y la no ficción cinematográficas mantienen unas estrechas relaciones” (2015, p. 17) e fala de “audiovisual lineal” (p. 15) para definir o tipo de narrativa na que a “narración sigue el esquema clásico de introducción, desarrollo y desenlace” (Gifreu-Castells, 2015, p. 17), que é o característico da mencionada novela oitocentista da que é herdeiro o modo de representação institucional. Esse jeito linear de narrar engloba também, para este mesmo autor, o documentário -que ele define como um dos “grandes géneros de la no ficción” (p. 16) canda o “periodístico” (Gifreu-Castells, 2015, p. 16).

Aumont, Bergala e Vernet vão ainda mais longe, ò considerar que “cualquier filme es un cine de ficción” (Aumont et al, 2008, p. 100), pois, no cinema, “representante y representado son los dos ficticios” (p.100) e daquela “la película industrial, el filme científico o el documental caen bajo esta ley que quiere que, por sus materias de expresión, todo filme irrealice lo que representa y lo transforme en espectáculo”. (Aumont et al, 2008, p. 100). Daquela, essa espectacularização fílmica unificaria todos os tipos de cinema mencionados por Aumont, Bergala e Vernet, canalizada através dum jeito de narrar que, cos seus possíveis matizes, remeteria a um “paradigma” (Bordwell, 1997, p. 6) e que as hipotéticas ruturas do mesmo, que nem têm por que respeitar essa divisória ficção/não ficção, seriam também devedoras do paradigma, pois “antes de que haya desviaciones, hay normas” (Bordwell, 1997, p. 4).

Straccialano concorda em que “não costuma ser questionado o fato de que os documentários, de modo geral, são estruturados segundo determinadas convenções narrativas e consumidos enquanto tais” (2011, p. 29), mas acrescenta que “pouco se têm discutido as particularidades narrativas nesse género” (Straccialano, 2011, p. 29). É por isso que sinala também que “é preciso assumir a necessidade de considerar, na análise dos documentários, a presença de elementos ficcionais, assim como de uma sintaxe narrativa cinematográfica” (Straccialano, 2011, p. 41) e, portanto, que “é possível defender que a narrativa documentária, ainda que marcada pela presença de diferentes elementos ficcionais, imponha ò analista uma abordagem teoricamente diversa, sim, tendo em vista que a presença de tais elementos não implicaria a negação de uma tradição narrativa específica” (Straccialano, 2011, 42). A autora lembra também a importância de ter em conta as circunstâncias materiais que envolvem este tipo de filmes, pois “se o documentário enquanto tradição narrativa distinta se definiria, sobretudo, pelas relações estabelecidas entre as instâncias de produção, circulação e receção dos filmes, e não por elementos estruturais, é importante que tais instâncias estejam incluídas na análise da narrativa documentária.” (p. 50).

Abundando na questão, Josetxo Cerdán reclama abordar “la cuestión de la frontera entre ficción y documental; ya que no es baladí recordar que esa divisoria no sólo

resulta muy maleable, sino realmente es intangible, una construcción literaria muy útil para ejercicios periodísticos, pero vacía de contenido teórico” (2007, p. 213). Também María Isabel Martínez concorda em que

se alguma coisa tem caracterizado o cinema de vanguarda realizado nos últimos anos é a rutura com a tradicional classificação de géneros. A hibridação e mestiçagem nos discursos narrativos fazem com que, em numerosas ocasiões, a ficção estabeleça contactos com o documentário (2012, p. 171).

É por isto que não considera apropriado “falar de cinema de ficção ou não-ficção como dois modos totalmente independentes de representação já que o filme está constantemente a ultrapassar essa barreira para se apropriar das ferramentas e elementos próprios do cinema de ficção” para os pôr ò serviço do relato cinematográfico” (Martínez, 2012, p. 177-178).

3.2.1. Ideia.

O sociólogo John Holloway afirma que “antes del hacer viene el grito. No es el materialismo lo que viene primero, sino la negatividad” (2005, p. 26). Esta sentença pode-se interpretar como que, antes de empreender qualquer projeto, cumpriria expressar a necessidade do mesmo, berrar que é preciso algo novo, o que implicaria a realidade presente ser incompleta, se não diretamente errada. Se, por exemplo, esse fazer implicar uma mudança de sistema económico, antes de empreender a transição para um novo modo de produção seria necessário expressá-lo, berrar essa necessidade, mesmo antes de as condições materiais para a transição existirem. Situando este exemplo no debate aberto anteriormente sobre as origens do capitalismo, seria concordar em que o protestantismo, como ideologia, foi o berro, a ideia, -ou uma delas- que provocou o passo do feudalismo prò capitalismo, previamente, mesmo, a existência das condições materiais precisas prà transição de modelo económico.

No âmbito mais preciso do audiovisual, isto é expressado por Redondo Neira ò dizer que “todo filme suxeito aínda ao seu propio proceso de produción leva inscrito, queira que non, o desexo daquilo que procura ser finalmente” (2020, p. 12). Essa expressão em

forma de grito faz mais sentido quanto mais inconforme coa realidade esteja quem berra -e mais o berro em si. Ficaria descartado, pois, o berro iniciar qualquer projeto de cinema hegemónico, pois os objetivos deste acostumam ser conformes ò sistema. Mas a rebeldia que é apreciada em filmes comerciais como *Matrix*, por pôr apenas um exemplo, dá a entender que o berro, e a rebeldia associada, pretendem ser postas polo poder ò seu próprio serviço, canalizando o potencial de revolta para lugares inócuos prò sistema, o que questionaria a autenticidade da rebeldia implícita em qualquer berro *mainstream*. O berro autêntico teria, pola contra, um ânsia transformadora, na linha de Masías e Troilo: “el cine sirve bien para la alienación, bien para la liberación” (1981, p. 11). Para Moreira, que segue Aumont nesta questão, o que coordena o agir de toda a equipa implicada num projeto cinematográfico seria uma ideia-chave. Assim, “essa dialogia – entre roteiro, direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, atores, direção, montagem, trilha sonora etc. – ocorre em torno dessa ideia-chave” (p. 219). Este conceito poderia ser equiparado ò berro inicial de Holloway, mas sem uma carga ideológica tão inerente e cum uso, portanto, potencialmente mais neutro e aplicável, assim, tanto ò cinema hegemónico como ò alternativo.

Mas uma ideia que der pulo a uma iniciativa audiovisual e estiver apoiada - conceptual e/ou materialmente- no cooperativismo poderia ter uma intenção transformadora, se se tiver em conta a análise de Karl Marx:

Aquestes cooperatives ens ensenyen com en un cert grau de desenvolupament de les forces productives i de llurs formes de producció socials corresponents, a partir d'un mode de producció es desenvolupa i sorgeix naturalment un altre mode de producció nou (Marx, 1989, p. 501).

Efetivamente, como se explorou já no apartado da produção, pareceria que este tipo de sistemas organizativos da produção de carácter alternativo ò hegemónico puderem favorecer o desenvolvimento de ideias criativas mais rompedoras e originais, segundo se pode interpretar de Ruy, Pérez Pereiro e Roca Baamonde ò apontarem que “a inovação e a diferenciação artística estariam muito mais nos filmes realizados na oposição do sistema cinematográfico dominante.” (2016. p. 128).

Esta perspectiva de Marx, mencionada acima, sobre o potencial do cooperativismo para uma transição para um outro sistema material de produção, pareceria situar o filósofo alemão, mais uma vez, no bando materialista, aquele que indica as condições materiais objetivas como detonantes para mudança, para transição, antes de qualquer ideia. Porém, analisando o cinema latino-americano numa perspectiva histórica, particularmente o caso do ICAIC cubano, Salazar Navarro ressalta que

el marxismo clásico establece una relación directa entre base material y superestructura ideológica, relación que el propio Marx aclara que no es totalmente unívoca, sino que existen diálogos entre una y otra instancia. Es decir, que la transformación social no proviene únicamente de un cambio de las relaciones de producción, sino que existe un componente ideológico, subjetivo, a tener en cuenta (Salazar Navarro, 2020, p. 20).

Esse componente ideológico é o que introduz, por exemplo, no novo cine latinoamericano dos anos 60, “una particular distinción entre alta y baja cultura” (Salazar Navarro, 2020, 28) num processo no que se exalta uma indigenização popular oposta à europeísmo da elite burguesa dominante em Abya Yala.

Em qualquer caso, o debate sobre se for antes o ovo ou a galinha, o berro ou o feito, a ideia ou o material na hora numa mudança de sistema semelha que continua aberto, com teorias apoiantes de cada bando a se confrontar dialeticamente de jeito contínuo.

3.2.2. Trama.

No já mencionado estilo de Hollywood, a trama típica ou argumento consiste numa situação sem perturbações, a perturbação, a luta e a eliminação da perturbação (Bordwell, 2013, p. 157). Quiçá é pela ausência da perturbação que Gómez Viñas sinala que “o maior embuste da representación tipolóxica do territorio galego operada polo cine oficial franquista non sexa tanto a súa caracterización folclórica e tribal como a falta dunha análise das condicións materiais do campesiñado” (2018, p. 27). Em tal caso, parece razoável pensar que se uma ideia cinematográfica original derivar numa trama arredor dos montes em mão comum na Galiza e norte e centro de Portugal, estar-se-ia compensando,

de algum jeito, aquele embuste franquista, se tal trama ou argumento refletir a base material do território e das suas gentes.

Em tal sentido, cumpre lembrar que já o teórico galeguista Alfonso Daniel Rodríguez Castelao argumentava que, na Galiza

Tanto nas parroquias labregas como nas mariñeiras eisisten vellas institucións comunaes: axudas gratuitas no traballo, aproveitamento de montes, pastoreos en común, distribución dos regos, acarreto de pedra para obras, fornos, muiños, eiras e outros servizos veciñaes (Castelao 1975, 241).

Xosé Manuel Beiras incide nestes montes vizinhais como o exemplo mais relevante de organização a nível coletivo “coincidindo ademáis cos escalóns máis representativos da sociedade campesiña -o lugar e mais a parroquia” (1972, p. 107), equiparando-os também a outras instituições como “as comunidades de augas, os seguros mútuos, as rogas e axudas, as construcións e dependencias de aproveitamento coletivo, e outros usos comunais [...] e outro tanto lles acai a boa parte das institucións xurídico-privadas na orde patrimonial e familiar” (Beiras, 1972, p. 107).

Mas, como se explicou, o próprio Beiras já dera conta do início do fim desse sistema de cousas, que ecoa Barreiro lembrando “cando comezou a esfarelarse o réxime de agras e o seu sistema económico, social e cultural” (2019, p. 22). Quando esta mesma autora explica como de seguido chegaram “constantes agresións ao medio natural, expropiacións da riqueza natural colectiva, grandes infraestructuras da comunicación inútiles, desemprego e emigración, abandono e avellentamento rural, fragmentación das parcelas produtivas e perda da biodiversidade polos cultivos forestais” (Barreiro, 2019, p. 22) parece estar quase que a descrever uma trama na que uma grande ameaça voa sobre o corpo e a alma dum território, dum povo. Faltaria apenas mencionar como, nesse contexto desolador, um grupo de pessoas, de comuneiras, resiste essa ameaça de destruição e exploração, para acabar de aquelar tal argumento.

Este tipo de trama do bem contra o mal poder-se-ia equiparar com argumentos próprios do cinema hegemónico, que nos tempos atuais têm como estrela aqueles com

protagonistas super-heróis. A diferença é que estas tramas dominantes têm, ademais dum espírito conformista e estabilizador, um “carácter infantil”, segundo Román Gubern (1994: 252), que ò tempo, sinala como pretendem também incidir na nostalgia dos adultos para seduzir o público maduro. Neste tipo de filmes “las estrellas humanas son secundarias” (Román Gubern, 1994: 252), pois o principal são os efeitos especiais e a espetacularidade. São tramas, pois, do que se acostuma denominar evasão, no sentido de separar o público da sua realidade durante uns instantes, pois o espetáculo “está separado, es el lugar de la mirada engañada y la falsa conciencia” (Debord, 1976, p. 6). Aplicado à comunicação, incluída a cinematográfica, “todos los medios ofrecen lo mismo: la ideología del espectáculo, aunque se presenta en diferentes versiones” (Reig, 2004: 117). Seria o contrário duma trama que transmitir uma informação, audiovisual neste caso, relevante, que aspirar a transformar, já que “la información, por sí misma, no tiene ningún efecto, si no se halla vinculada a una práctica social” (Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a et al, 2006, p. 191).

3.2.3. Guião.

Para Nannicelli “it seems clear that something is a screenplay in virtue of its function as a sort of blueprint for the production of a film” (2012, p. 23). É nesta planta onde o filme desenvolve a trama que surdiu a partir da ideia original, momento no que se poderia falar já de géneros, mas tendo em conta que não se trataria dum “conjunto de reglas” (Bordwell e Thompson, 1995: 81) em sentido estrito e codificado. Assim, Pérez Pereiro fala de como

filmes adoito pequenos, de baixo orzamento, rachan tamén coa distancia canónica entre ficción e realidade e conxugan procedementos experimentais co recurso ao realismo como parte do seu discurso. As fronteiras entre xéneros dilúense en favor de formas menos estandarizadas, que permiten a elaboración de múltiples capas de significación nas que se solapan o eu e o nós (2019, p. 198)



A fronteira entre géneros parece hoje ainda mais “borrosa” (López-Calzada, 2012, p. 48) no que separa a ficção da não ficção no cinema. Guy Gauthier mesmo afirma que tal “oposición era banal y no científica” (2013, p. 144). Pola sua banda, Monterde acha

que se pode falar dum “documental 'de autor' [...] que no sólo documenta un mundo exterior, sino también el mundo interior del cineasta, del artista, del poeta” (2007, p. 118).

Porém, Gauthier sinala também que “la distinción documental/ficción abarca casi exactamente, en las representaciones dominantes, así como también en la producciones cinematográficas comunes, la distinción entre descripción y acción que otrora era frecuente en la novela” (Gauthier, 2013, p. 145), o que nos remete de novo ò modo de representação institucional e à sua inspiração burguesa na novela oitocentista, co que essa distinción documental/ficção, mesmo existente, fica enquadada dentro duma convenção narrativa fundamental de raizames novelísticas.

Definido pois o género, ou quiçá, deixando-o indefinido, o guião precisa duma gramática cultural, tendo em conta que mália a “flexibilidad de la gramática en el sentido lingüístico y cultural, su sistema de reglas, sin embargo, no es en absoluto neutral, ni transformable, ni utilizable” (Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a et al, 2006, p. 1), mas um “sistema de reglas que estructura las relaciones e interacciones sociales. Abarca la totalidad de los códigos estéticos” (2006, p. 17). No caso concreto do audiovisual, a gramática imperante é a referida do MRI, que Bordwell e Thompson chamam “narrativa clásica de Hollywood” (1995, p. 83), mália governar moitas películas narrativas realizadas noutros países. Para Burch, “a Instituição e seu Modo de Representação nasceram nos Estados Unidos” (1991, p. 147), onde “a ação surge principalmente de personagens individuais atuando como agentes causais” (Bordwell e Thompson, 1995: 81). O MRI, que Burch não quer chamar de linguagem “por causa da carga ideológica (naturalizante)” (1991, p. 17) que esse termo comporta, iria tomando forma aos poucos. É por isso que, de acordo com Burch, o MRI não tem “nada natural, nem eterno” (p. 16), mas “tem uma história e é produzida pela História” (Burch, 1991, p. 16). María Soliña Barreiro ecoa essa origem oitocentista do MRI, ampliando-a a mais artes cãs meramente textuais, ò afirmar que “a idea das capas previas que van acugulándose na construción da paisaxe imaxinaria proveñen da literatura, da pintura, da fotografía e do cine” (2018, p. 50). Mas, para Mattelart, no mundo pós-moderno essa função narrativa, aqui representada no guião, “perde os seus agentes, o grande herói, os grandes perigos, os grandes periplos e o grande objectivo” (1997, p. 116).

Os guiões podem fugir logo do esquema hegemónico e um jeito de o fazer é não terem um final feliz, como é costume nas grandes produções. Este fenómeno tem precedentes, por exemplo, nos filmes da Nouvelle Vague (Bordwell e Thompson, 1995: 482). Outro jeito de alteridade a respeito do MRI, frequente no documentário ou as suas hibridações, é recorrer à MRP, Modo de Representação Primitivo, (Burch, 1991, p. 17), com histórias não devedoras do esquema apresentação-desenvolvimento-desenlace e a sua “narratividade” (Burch, 1991, p. 45). Mesmo há quem questione a própria necessidade de guião no caso do documentário, introduzindo a pergunta de se um roteiro documental é um oxímoro (Winston, 2015, p. 287). Aaltonen, no relativo à documentário, expressa o dilema como “script as a hypothesis” (2017, p. 55) e afirma que há documentalistas que opinam que criar um guião para um documental “is not possible at all, because one cannot know beforehand what is going to happen”, mas lembra que muitas vezes é algo requerido para poder optar a determinadas fontes de financiamento (Aaltonen, 2017, p. 55).

Neste senso, a própria Diana Toucedo reivindica-se na sua página web como praticante da hibridação entre ficção e não ficção, à indicar que

documentary films have always been the place from where my relationship with cinema has experienced great moments of revelation, emotion, joy, knowledge, passion and also grace. I’m really focused on developing my best through that language combining with fiction and other ways of telling stories (Toucedo, s.d.).

3.2.4. Gravação.

Quanto a gramática audiovisual, a discussão não pode, obviamente, cingir-se à guião escrito, porque, desde o mesmo nascimento do cinematógrafo, o público tem a sensação “mucho más marcada que en el caso de otros espectáculos, de estar asistiendo al simple desarrollo de la realidad ante sus ojos” (Zunzunegui, 1997, p. 148). Esta característica particular da imagem em movimento, que liga a ideia de credibilidade, diferencia o cinema das artes escritas, por bem que haja uma forte conexão com ela através do mencionado MRI. Como explica Josep Maria Català, o ponto de vista das primeiras produções cinematográficas veio do teatro e só quando Griffith entrou no meio da

cena rachou esta “barrera de la escena teatral, una barrera tan estética como psicológica” (2007, p. 61), com o qual “el espacio escénico saltó em mil pedazos y se volvió genuinamente cinematográfico” (Català, 2007, p. 320). Inspirado nos recursos narrativos do romance realista, foi o diretor estado-unidense D. W. Griffith quem “popularizó el close-up, la frase alternada, el inserto” (Burch, 1991: 142), tornando-se uma figura-chave na consolidação do MRI.

Essa ideia de que o que o espectador olha no celuloide -ou nos pixels- é a realidade que o operador de câmara viu no *intre*⁵⁷ da gravação acompanha o cinema desde os irmãos Lumière, como já se tem publicado (López-Calzada, 2012, p. 43). Aceitar como realidade o mediatizado pela câmara é o “deseo, profundamente enraizado en nuestra sociedad, de sustituir el mundo por su doble” (De Felipe, 2001, p. 37). Fecé argumenta que, co chamado Cinema Verité -movimento no que participou o já mencionado Chris Marker-, técnicas como “la cámara en mano, los encuadres aparentemente descuidados, la ausencia de narrador [...] devienen efectos de realidad o marcas de autenticidad” (2001, p. 64), o que permitiria aceder “no tanto a la realidad como a la realidad de la representación” (Fecé, 2001, p. 64). No Cinema Verité é onde Della Volpe vê a atualização do “más auténtico filón del cine, el que comienza no con Meliès, sino con los hermanos Lumière, no con el cine inventor de maravillas, el cine-fábula, sino el cine-realidad, y, por tanto, en el alma *documental* del cine” (Della Volpe, 1967, p. 140), conectando assim co MRP. Deste jeito, para Della Volpe, todos os efeitos filmicos, desde os mais importantes até os mais subsidiários “se verán sometidos a la compleja ley de lo verosímil o de lo verosímil fílmico” (Della Volpe, 1967, p. 73).

Mas o conceito de realismo muda coas épocas (Bordwell e Thompson, 1995: 146). O teórico André Bazin acha que boa parte da força realista do cinema reside no plano-sequência, para além de ser partidário, polo mesmo, da profundidade de campo e a ótica aberta. Contudo, o mesmo Bazin afirma que não se trata de estar obrigado a voltar prò plano-sequência “or of giving up resourceful ways of expressing things or convenient ways of varying the shots” (2005, p. 50), já que a questão não tem a ver coa “form, but with

⁵⁷ “*intre* s. m. Interim, instante.” <https://estrviz.org/intre>

the nature of the recital of events -or to be more precise with a certain interdependence of nature and form” (Bazin, 2005, p. 50). Este é um debate que está esgotado para Gubern, porque “los modelos canónicos de antaño han sido reemplazados por todo tipo de sincretismos y hibridaciones estilísticas” (1995a, p. 277). Coa chegada da pós-modernidade, para Marcel Ges o audiovisual é “esencialmente verdadero y falso” (2001, p. 86), quiçá por aquilo que Lipovetsky e Serroy preferem denominar época “hipermoderna” (2009, p. 21) do cinema, que se mistura com outras formas audiovisuais contemporâneas, algumas não narrativas, com origem na “pantallasfera” (Lipovetsky e Serroy, 2009, p. 11).

Talvez tanta confusão se deva ao facto de que “nuestra verdadera realidad, la que configuran las grandes corporaciones multinacionales y su campo de actuación, tampoco está situada en el paradigma de lo táctil ni, claro, en el de lo visible” (Catalá 2007: 95). Ou, como disse Guy Debord, num mundo “realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso” (1976: 8). Parece claro, contudo, que hoje não se pode obviar o papel mediador da câmara e que “el mito de la cámara cinematográfica (y ahora también de vídeo) como instrumento de reproducción de la realidad” (Ges, 2001, p. 85) é mais mito ca nunca. Ademais, cumpre lembrar que, rematada a gravação, os filmes ainda ficam “pendentes do acabado final que lle procuren os traballos de posproducción ou ben á espera do encontro co público” (Redondo, 2020, p. 12).

3.2.5. Edição.

Um dos considerados grandes da escola cinematográfica soviética, Vsevelod Pudovkin, afirmava que um filme não existe nos seus planos individuais, unicamente na sua combinação mediante a montagem (Bordwell e Thompson, 1995: 468). Do cinema mudo até TikTok, a importância da edição cinematográfica, ou montagem, é considerada, pois, fulcral. Como exemplo, Lara e Lara chamam a atenção sobre a autonomia que tinham nos seus roles, no Hollywood clássico, as pessoas encarregadas da montagem, na que normalmente nem participava quem dirigira do filme, com notáveis exceções como Chaplin ou Hitchcock (Lara e Lara, 2019, p. 47).

Mais prolífica como montadora ca como diretora, Diana Toucedo recolhe um legado que vai desde a devandita escola soviética de Vertov, Kuleshov ou Eisenstein, via

Griffith, (López-Calzada, 2012), até as plataformas digitais. A mencionada TikTok e quiçá onde mais se pode observar a rápida evolução na montagem do audiovisual global-popular, desde os planos fixos ou sequência, sem cortes, característicos das redes sociais iniciais (López-Calzada, 2012) até a mais reviradas edições montagens à corte (Bordwell e Thompson, 1945: 247), possibilitadas por sofisticados, mas fáceis de usar, editores de vídeo integrados nos telemóveis ou nas mesmas aplicações.

Este fio condutor que liga os clássicos do cinema coas coreografias caseiras das redes sociais pode parecer exagerada, mas são diversos os teóricos que têm apreciado as pegadas do audiovisual primeiro, e da sua montagem, em peças mais recentes. Deste jeito, “transgresiones de *raccords* de espacio y de tiempo, las elipsis violentísimas, las distorsiones de la escala cromática” seriam para Roman Gubern “estilemas” legados polas “vanguardas históricas”, como o “montaje sincopado” da escola soviética, e recolhidos polo videoclip musical (1995b, 292). Este estilo do videoclip tem impregnado a montagem do cinema, sobretudo o comercial, a partir dos anos 80 e com influência crescente -através de diretores como Juan Antonio Bayona, Anton Corbijn ou Antoine Fuqua- no que alguns denominam “estética da tesourinha [...] que está a destruir a linguagem fílmica” (Setaro, 2010).

A chegada da tecnologia digital, em forma de aparelhos, mas também de plataformas, tem aberto novas portas não apenas à edição, entendida como ordenamento de planos, mas à pós-produção em geral, segundo De Felipe. Retoques digitais, filtros de todo tipo ou tridimensionalidade são apenas algumas das possibilidades que se oferecem hoje às películas acabadas de gravar, mas que, de novo para De Felipe, têm-nos colocado “em la antesala de la falsificación y el engaño hiperrealista” (2001: 45).

No âmbito galego, a acima mencionada trajetória de Toucedo como montadora é louvada por Tenreiro Uzal que destaca o seu trabalho em *Ser de luz* (2009) e *Corpo preto* (2016). Se na primeira obra emprega metragem de Gustav Deutsch, Segundo de Chomón e Stan Brakhage, no segundo revisa Mário Peixoto e de novo Stan Brakhage para incidir em ambas peças “na materialidade da imaxe, amosando planos nos que esta se queima” (2020, p. 47-48). Toucedo consegue deste jeito mostrar “o poder de quen exerce a

montaxe” (Tenreiro Uzal, 2020, p. 48). Este autor destaca também o trabalho como montador de Ramiro Ledo. O seu labor de edição em *CCCV*, no que revisa o legado audiovisual de Carlos Varela é destacado pois, após a montagem, o que no material original do finado estandarte do cinema galego combativo era “a loita do pobo galego”, em *CCCV*, trabalho de edição mediante, vira “máis ben a relación do cinema coa loita dese pobo” (Uzal Tenreiro, 2020, p. 39).

3.2.6. Difusão.

Um filme “non remata até que non accede ás canles de difusión e de exhibición” (Redondo 2020, 13). Mas o mesmo sistema económico que se vem descrevendo até aqui controla também, logicamente, a distribuição global de filmes. Como foi adiantado em publicações anteriores (López-Calzada, 2021a), grandes cadeias cinematográficas controlam a nível mundial os principais cinemas, as cavernas de Platão das que fala Zunzunegui (2007, p. 78). Isto faz que distribuir e projetar um filme dos mencionados cinemas pequenos seja uma tarefa difícil, comparada cos lançamentos *mainstream*. Esta circunstância é uma das barreiras que separa este tipo de audiovisual das audiências (Pérez Pereiro e Deogracias Horrillo, 2021) e que os obrigam a procurar alternativas para chegar ò público, já que a sua distribuição, polo menos no caso europeu, “is the weakest link in the audiovisual production chain” (2021, p. 158),

Se primeiro a televisão e depois o vídeo mudaram o monopólio dos cinemas na exibição de películas, o chamado Video on Demand ou VOD (Grece, 2021) vem de agitar a indústria de jeito similar ou mais importante. A distribuição através da Internet está a ser cada vez mais importante, sobretudo após a pandemia do Covid (Tache-Codreanu, 2020), e os cinemas pequenos tentam entrar nesse mercado no que, contudo, “the majors operate in a centralized and coordinated manner” (Szczepanik, 2017, p. 38), exercendo um domínio similar ò do resto de distribuição.

As criadoras alternativas, usando novos suportes e tecnologias, às vezes considerados como não profissionais com conexões co amadorismo, como já se viu, têm feito chegar o seu audiovisual até museus coas chamadas “videoinstalaciones” (Baigorri, 2007) onde se misturam com outras manifestações artísticas (Zunzunegui, 2007, p. 79). Da

figura pioneira Nam June Paik (Català, 2008, p. 232) até Diana Toucedo, assídua do video-arte, este jeito de difusão ergue-se, segundo Zunzunegui, contra os “esquemas de programación” (2007, p. 80), entroncando cos inícios do cinema, quando oscilava entre objeto de feira ou de museu (Hispano, 2001) e empregava o idioma cru do Modo de Representação Primitivo (Burch, 1991, p. 17).

Os festivais de cinema também podem, em certa maneira, ser interpretados como uma sorte de feiras contemporâneas, “intense ever-present events” segundo Peirano (2020, p. 181). Dado que o cinema alternativo, muitas vezes em idioma minorizado, “non compite en nivel de igualdade no espazo comercial” (Pérez Pereiro, 2014, p. 80), este tipo de eventos podem ajudar “fostering minority languages in the audiovisual sector; they can increase productions' visibility and also promote certain cultural values”, segundo Pérez Pereiro e Deogracias Horrillos (2021, p.157). Isto é debido a que “an award at a festival, or just mere participation in the competition sections, is crucial for the distribution of films, particularly for small productions” (Pérez Pereiro e Deogracias Horrillos, 2021, p. 157). Alberte Pagán lembra que “mesmo en 2005 os festivais de cinema non aceptaban vídeos”, sendo hoje raro que proxeitem películas em celuloide (2020, p. 75).

Deste jeito, segundo Pérez Pereiro, os cinemas pequenos “operan nun circuito alternativo, aparentemente menos visible que as salas de cinema convencionais (2014, p. 80). Festivais, cineclubes e museus conformam algumas dessas “pantallas distintas ás convencionais” (Redondo, 2020, p. 31). No caso concreto da Galiza,

medra, asemade, o número de salas que presentan filmes en lingua galega, continúa a presenza en Festivais e a actividade dunha web específica, *novocinemagalego.info*, e dunha revista de crítica, *A Cuarta parede*; estabilízanse espazos para o cinema nos medios convencionais e unha agrupación coma AGA, Academia Galega do Audiovisual, preocúpase pola lingua no cinema [...] Os innúmeros obradoiros, mostras, ofertas de formación, todo contribúe a construír ese público tan agardado que asiste ás sesións de cinema en lingua

galega ou en VOSG, versión orixinal con subtítulos en galego, ese novo sinal (Ledo Andión, 2019, p. 15).

Parte deste circuito alternativo que menciona Pérez Pereiro está sustentado na iniciativa, quando não na luta, de movementos sociais que tentam “abrir un espacio en la periferia de la industria cinematográfica, gestionado directamente por los socios, capaz de rescatar películas que no podrían tener distribución comercial y quedarían sin proyectar en el cajón de alguna distribuidora residual”, segundo apunta Arnau Roselló (2016, p. 95). Cooperativas ou associações político culturais constroem, deste jeito, estes espaços convertidos em “una alternativa real a las censuras que promueve por naturaleza el sistema de distribución comercial cinematográfica” (Arnau Roselló, 2016, p. 95).

4. Resultados Analíticos.

Terra para o pé, firmeza.

Terra para a mão, carícia (Veloso, 1978).

4.1. Os germolos⁵⁸.

Pode um filme mudar o mundo? “Creio que não” é a resposta de Alberte Román, produtor executivo do documentário *En todas as mans* (Anexo II). Poderia, quiçá, parecer uma perspetiva coerente para a pessoa encarregada, dentro da equipa audiovisual, e segundo se tem explicado, de manejar a parte económica dum filme, por se lhe supor uma maior ancoragem à materialista, mais do que à idealista. Este contacto co elemento material ou, ainda, co dinheiro, poderia relacionar-se co ceticismo que parece desprender-se da resposta do produtor do filme. Porém, é de Román de quem parte, paradoxalmente ou não, a ideia do documentário -o berro de Holloway-, nascida a partir duma proposta elaborada como trabalho final do Mestrado de Conteúdos Audiovisuais que cursara em 2011 (Anexo II).

Esse mesmo ano 2011 é o do nascimento da cooperativa Trespés no concelho de Redondela, comarca de Vigo, na Galiza. Encetam o projeto, como sócias cooperativistas a conformarem a equipa de trabalho, o próprio Alberte Román, Tania Martínez e Paulo Jablonski, os três pés do empreendimento, todas elas pessoas envolvidas “nos

⁵⁸ “*germolo* s. m. (1) Germe. ≈ jarmolo (2) Semente, origem ou começo de uma cousa.”
<https://estraviz.org/germolo>

movimentos associativos, construindo tecido social” (Trespés, s.d.h). Trespés Sociedade Cooperativa Galega nasceu como uma “cooperativa de traballo asociado de iniciativa social” (Trespés, s.d.d) sem ánimo de lucro. Uma “equipa multidisciplinar con ampla experiencia na materialización de ideas” (Trespés, s.d.e), a ofrecer “propostas creativas ao servizo da cidadanía” (Trespés, s.d.e), encetava a devandita “iniciativa social cunha ampla experiencia nos sectores cultural, ambiental e social” (Trespés, s.d.g). Desde a data do seu nascimento até 2017, a cooperativa viveu um período de crescimento e consolidação, segundo Román (Anexo II).

O âmbito de trabalho de Trespés, como ficou já indicado, é multidisciplinar, pretendendo oferecer uma “carta de servizos diversificada nos campos do social, cultural e medioambiental que contribúan á mellora da sociedade” (Trespés, s.d.d). Isto reflete-se num variado número de projetos, desde o audiovisual até o âmbito educativo, passando pola consultoria e a assessoria, a literatura, o turismo, a recuperação da toponímia ou o desenvolvimento territorial e marinho. Co seu agir, Trespés pretende, ademais, “o espallamento dos principios e prácticas da economía social impulsando o modelo cooperativo” (Trespés, s.d.d). Nesta linha, a empresa, canda outras entidades, impulsou a criação da Rede SAL, uma araneira de cooperativas sem fins lucrativos que funcionou até 2018. Um ano antes, em 2017, Jablonski e Martínez “decidem mudar de âmbito profesional”, segundo explica Román (Anexo II), que ficou como integrante da, agora, sociedade limitada Trespés. Esta mudança na estrutura da empresa não impede Trespés manter a sua atividade focada no âmbito cultural, mesmo co “incremento da produción audiovisual” que indica Román (Anexo II).

É naquela inicial cooperativa Trespés onde a ideia original de Román dum projeto que “achegasse a realidade dos montes vizinhos” (Anexo II) vai tomando forma na “vontade de realizar um documentário, mais com uma proposta narrativa e visual de qualidade” (Anexo II). Deste jeito, o documentário *En todas as mans* nasce a partir do que poderíamos identificar coa mencionada ideia-chave de Moreira: difundir o monte em mão-comum, um sistema cooperativo de gerir a terra e, para Román, “uma ferramenta válida para pensarmos um futuro para o rural” (Anexo II). Para além, em conferência na

Universidade de Vigo, Alberte Román salientava que outra das intencões na altura de conceber o projeto foi pôr em valor a rija luta vizinhal para recuperar os montes comunais das poutas⁵⁹ ditatoriais (Román, 2014). Segundo a exposição do produtor, este episódio histórico, a recuperação das terras, é de grande importância, mas não é abondo conhecido nem reconhecido na memória histórica popular. Deste jeito, o documentário *En todas as mans* nasce a partir da vontade de “mostrar o mundo das comunidades de montes, unha realidade próxima, mais escasamente coñecida e pouco valorada pola sociedade galega” (Trespés, s.d.b). O veículo filmico foi achado o ideal para “construír un relato que xunte as voces das xentes das comunidades e do ámbito académico” (Trespés, s.d.b) e ofrecer deste jeito “unha ollada diversa, unha reflexión colectiva sobre o monte en mancomún e o seu futuro” (Trespés, s.d.b).

Daquela, o ceticismo de Román enquanto à capacidade transformadora do cinema não parecia tal, ou não tanto, no momento de nascer *En todas as mans*? Quiçá é que esta questão sobre a capacidade da arte para mudar o mundo não é exclusiva deste caso concreto, mas uma constante histórica que continua vigente: pode o rock and roll -isto é, a arte, o cinema- mudar o mundo? Porque esta pergunta não nasceu -nem morreu- coa cultura pop, nem com o cinematógrafo, quiçá nem sequer com o prelo. A pergunta é em que medida a arte, ou, no mínimo, a cultura, pode influir na sociedade até o ponto de, senão mudá-la, polo menos encaminhá-la para uma transição para um outro modelo. O hipotético alcance transformador de *En todas as mans* é parte do que se está a analisar aqui.

Após a mudança de milénio chegou um momento histórico que, para Alberte Román “coincidiu com um chegamento ao comunitarismo por parte de moita gente nova” (Anexo II). Esse momento histórico concretizou-se no audiovisual da Galiza em iniciativas nas que o comunalismo, o cooperativismo e o cinema iam de mãos dadas. Foi o caso do nascimento, em 2010, da já extinta Cooperativa de Cine y Documental, por exemplo. Ou, em 2015, de Numax, uma outra cooperativa que ainda hoje agrupa cinema, livraria e laboratório audiovisual. Entre estas duas, em 2012, no segundo ano de existência da cooperativa Trespés, germolou⁶⁰ *En todas as mans*, um projecto que de seguida começaria

⁵⁹ “pouta s. f. (1) Pata dos animais que está armada de unhas, como a do gato ou a das aves rapazes. (2) Garra.” <https://estraviz.org/pouta>

⁶⁰ “germolar v. i. Germinar. Brotar. Desenvolver-se a semente para começar a crescer as plantas.”

a florescer.

É um tempo, logo, no que uma ideia cooperativista sobre o monte mancomunado impulsiona a necessidade de criar uma base material, também cooperativa, que expandir a mensagem transformadora do cooperativismo em mão comum. Ou trata-se, mais bem, dum momento histórico no que uma base material, constituída em cooperativa audiovisual, permite a expansão duma ideia transformadora? Como já se tratou no apartado teórico, a discussão sobre qual é a origem das transições históricas entre modos de produção, se a base material ou a ideológica, é um debate de mui longo percorrido. Sinalou-se anteriormente o papel que teria jogado uma determinada ideologia -religiosa, neste caso- como o protestantismo, na transição para o capitalismo. É Max Weber quem mais tem sinalado essa relação. E -casualmente ou não- foi através daquele pastor protestante interpretado por Castelao em *Miss Ledyá* como o renuente galeguismo cultural entrou em contacto co cinematógrafo. Mas o próprio Weber já adverte da existência de burgueses, no sentido estamentário, no Occidente anterior à reforma protestante (1999, p. 15) e que “hay formas importantes de economía capitalista que son notoriamente anteriores a la Reforma” (p. 107). Contudo, para Weber, co protestantismo “se lanza al mercado de la vida” (p. 207) na convicção de que “a desigual repartición de los bienes de este mundo es obra especialísima de la providencia” (p. 252). Igualmente, Hardt e Negri consideram que o protestantismo desenvolveu a ideia de “productividad” (2000, p. 140).

Então, se ainda hoje não se fechou este debate entre materialismo e idealismo, entre bases materiais e ideologia, e sobre o carácter primordial de cada uma destas forças na transição para um fenómeno já consolidado nesta altura, como é o do modo de produção capitalista hoje hegemónico, parece evidente que o debate estará ainda mais aberto a respeito de hipotéticas transições do modo de produção atualmente dominante para um outro futuro, ainda por determinar. Neste sentido, do jeito adiantado (López Calzada, 2021^a), pode resultar útil agora a poética no sentido que lhe dá Bordwell como maneira de estudar “the finished work as the result of a process of construction” (1989, p. 371). Aplicada ò caso do documentário *En todas as mans*, como um processo de

construção cinematográfica, permitirá analisar a seguir a superposição das sucessivas capas materiais e ideológicas, produtivas e narrativas, na construção do filme, de jeito que permita acercar mais dados, por modestos que forem, ò debate ideológico-materialista sobre a transição entre sistemas, a partir da descrição do filme e da dialética entre o material, a produção, e o ideal, a narração, no seu processo construtivo. Sempre, contudo, desde a consciência de ser o caso estudado apenas uma simples unidade dentro duma produção social e cultural que é imensamente mais ampla. Portanto, remarcando o que já foi argumentado em etapas anteriores da pesquisa, os hipotéticos dados relevantes que se puderem extrair agora da presente análise deverão ser tomados coa precaução devida por mor do devandito, incluindo um potencial carácter paradigmático -mesmo modesto-, do ponto de vista qualitativo, precisamente polo tamanho relativo ò conjunto de produção audiovisual e global.

4.2. As operárias.

Ante a pergunta de se um filme pode mudar o mundo, Diana Toucedo “diria que sim” (Anexo I). A cineasta afirma querer ser “idealista a esse nível, pero não ingénua” (Anexo I). Como for, Toucedo parece colocar-se claramente no lado oposto daquele devandito “creio que não” de Román, perguntado sobre a mesma questão. Para se posicionar assim, a cineasta semelha empregar não apenas esse idealismo do que fala, mas também o seu conhecimento teórico:

O cinema, como toda arte de imagem em movimento, trabalha com sistemas percetivos e com ativação da perceção, mutação da perceção.

Pois sento que sim, que podemos mudar muitas das nossas perceções do mundo e é fantástico que assim poda ser (Anexo I).

Segundo rememora Alberte Román a citada ideia-chave da que acabaria surdindo *En todas as mans* acabou de tomar forma na própria cooperativa Trespés e dali saiu prò mundo (Anexo II). Esta ideia chave foi entregada de Trespés para Diana Toucedo Crespo (Dopico, 2015) e esse encargo cristalizaria finalmente numa película documental em língua galego-portuguesa de 100 minutos, estreada em 2015, *En todas as mans*. A diretora define o nascimento do filme a partir dessa chave que lhe foi entregada, “essa ideia

de tentar dar uma visão histórica, cultural fílmica, patrimonial, social, de política, do que significa a nível de propriedade e titularidade do território, como poder abordar e entender a complexidade dos montes vizinhos” (Anexo I).

O próprio Román foi o encarregado da produção executiva do documentário, segundo consta nos créditos do filme e mais na, hoje inativa, página web de *En todas as mans* (Trespés, s.d. f). As outras cooperativistas na altura, Tania Martínez e Paulo Jablonsky, também tomaram parte no projeto já desde as fases iniciais. A medida que a iniciativa avançava, Martínez e Jablonski “participaram na escolha da equipa técnica, fizeram trabalho de produção e contabilidade”, segundo lembra Román (Anexo II), figurando nos créditos do filme como chefe de produção, Tania Martínez, e secretário de produção, Paulo Jablonski.

Segundo o produtor executivo, que tem como experiência profissional principal a divulgação, o audiovisual foi para ele um outro suporte mais, como “podem ser outros, uma publicação, uma exposição” (Anexo II). Alberte Román tem uma ampla experiência na produção cultural, focando-se cada vez mais no audiovisual. Esta trajetória estende-se à década de 2020, coa produção de dous novos documentais para Trespés. O primeiro, *Fillas do Vento*, dirigido por Adrián Vilas, gira arredor da figura do cavalo de monte. *A auga que trouxeron*, da diretora Beatriz Vázquez Campaña, é um documentário sobre as traídas vizinhos da água (Anexo II). Monte e comunidade, de novo eixos fundamentais nas produções de Alberte Román, na estela de *En todas as mans*.

Por sua banda, Paulo Jablonski é Doutor en Antropología Social e Cultural e licenciado e Historia pola Universidade de Santiago de Compostela. Em 2017, ano que abandonou Trespés, aprovou as oposições a mestre de educación secundaria, exercendo como professor em institutos de localidades galegas como Redondela e Mos (Jablonski, s.d.). Para além da sua trajetória como escolante⁶¹, que também tem exercido na universidade, tem ampla experiência na investigación social e cultural, implementando metodologías participativas e de intervención social nos eidos da antropología política, económica, marítima ou de patrimonio imaterial, segundo se explica na antiga página web

⁶¹ “*escolante* s. m. Mestre de escola. Aquele que rege uma escola particular.”
<https://estraviz.org/escolante>

da cooperativa Trespés (s.d.h).

O terceiro pé da cooperativa, Tania Martínez Garrido, também com vínculos co ensino (Martínez Garrido, s.d.), é licenciada em Biologia pola Universidade de Santiago de Compostela e tem um Mestrado em Gestão Ambiental e Municipal e mais outro em Ecosistemas Terrestres, segundo os dados biográficos recolhidos na velha página da Trespés (s.d.h.), que também lhe destaca uma ampla experiência laboral no controle da qualidade alimentar e a gestão meio-ambiental e mais na redação e desenvolvimento de projetos de desenvolvimento territorial e I+D+I.

Para além da direção, e em colaboração com Alberte Román, Diana Toucedo assumiu também a criação do roteiro. A cineasta encarregou-se também do grafismo e a edição do filme, ajudada nesta tarefa de montagem por J. Ignacio Canosa, segundo indicam os créditos finais. Ò receber o encargo da cooperativa, Toucedo apreciou nessa ideia chave “um tema mui relevante” (Anexo I) que a nível social não se tinha um conhecimento e transcendência acorde ò que realmente tem “historicamente, socialmente, culturalmente, patrimonial, politicamente” (Anexo I), polo que entendeu a missão encomendada de extrair essa ideia original do campo académico no que fora concebida por Román e abri-la a um público mais amplo mediante um projeto audiovisual (Anexo I). Para além, Toucedo tinha, tem, um vínculo pessoal co monte comunal através da própria família.

Por um lado, o meu avô era membro dum monte vizinhal no qual vivia, o meu tio-padrinho também, então sempre estava a escutar certas cousas, pero desde essa parte sempre mais, não quero dizer negativa, pero mais herdeira duma biologia que ainda provinha do franquismo que sempre me parecia, não sei, problemática (Anexo I).

Mas, para além de problematização, a diretora declara sentir ò tempo atração polo mundo comunal, por esse modo cooperativo de gerir o monte, um interesse que se expandiu ò receber o encargo de Alberte Román, momento no que começou a indagar mais sobre o tema até constatar que, efetivamente, “este trabalho tinha que fazer-se” (Anexo I). Pola sua experiência no setor, a diretora era consciente de que “desde o audiovisual, o cinematográfico, o audiovisual, podíamos fazer essa labor de abertura, de visibilização e

me lancei diretamente” (Anexo I). Este conjunto de fatores fazem que para ela *En todas as mans* seja efetivamente um filme de encargo, “porque foi assim, a sua natureza é assim” (Anexo I), mas que considera que fez seu graças a ter estabelecido uma forte conexão com todo o filmado, de jeito que não o percebe como alheio ou “obra menor” (Anexo I)

No momento de aceitar este encargo, Diana Toucedo tinha já uma sólida carreira cinematográfica, principalmente como montadora, um ofício que compatibiliza coa direção cinematográfica. Toucedo combina estas duas facetas, que lhe têm valido prémios e reconhecimentos, coa de professora universitária em diversas universidades⁶¹. O diretor

⁶¹ Diana Toucedo é uma cineasta galega nada em Redondela em 1982 (Salvà, 2018) e residente em Barcelona (Toucedo, s.d.a). Graduou-se em 2008 em Cinema e Audiovisuais, especialidade de Montagem, na Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), centro adscrito à Universitat de Barcelona (UB). Posteriormente, com data de 2011, rematou o Mestrado de Estudos de Cinema e Audiovisuais Contemporâneos na Universidade Pompeu Fabra (UPF). Trabalha profissionalmente como montadora e diretora. Também é professora universitária associada em diversas faculdades de Barcelona (Toucedo, s.d.d).

Como editora (Toucedo, s.d.c), tem participado em perto de cinquenta projetos, que vão das instalações efémeras aos documentários, passando por ficção, séries ou publicidade. Várias das dezasseis longa-metragens nas que tem participado têm recebido prémios e reconhecimentos. Destaca, por exemplo, o documentário *La noche que no acaba* (2010), de Isaki Lacuesta, premiada em diversos festivais; *Julia Isi* (2017), ficção dirigida por Elena Martín que ganhou o Biznaga de Prata no Festival de Málaga de 2017; ou *Chico y Rita* (2010) de Fernando Trueba, Javier Mariscal e Tono Herrando, prémio Goya 2011 ò melhor filme de animação e proposta prò Oscar 2012 na mesma categoria. Já dentro do audiovisual galego, é responsável da edição de *A Estación Violenta* (2017) de Anxos Fazáns e *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (2013), debute de Alberto Gracia premiado co Premio Fipresci do International Film Festival Rotterdam de 2013 (González, 2013).

Já como diretora, e expandindo a sua olhada além da tela estrita do cinema, *Camille & Ulysse* (2021) é uma peça de 46 minutos produzida polo CCCB e o Centre Pompidou que leva à pantalha às filósofas Vinciane Despret and Donna Haraway e que teve uma circulação mais museal ca cinematográfica. Paralelamente, leva exercendo como professora desde 2013. Atualmente, ensina Edição e Documentário na ESCAC, onde é a responsável do departamento de Documentário/Não-Ficção. Também é docente na Pós-graduação em Montagem Audiovisual da Barcelona School of Management - Universitat Pompeu Fabra, no Grau de Comunicação Audiovisual da UPF, no

de cinema Isaki Lacuesta, com quem Toucedo tinha colaborado como montadora, apoiou o projeto de *En todas as mans*. Também apoiaram outras figuras do cinema, como a produtora e académica Ana Laura Pereira Blanco ou o diretor Llorenç Soler (Oficina CEER, 2012).

Como diretora (Toucedo, s.d.c), e para além de *En todas as mans*, começou fazendo diversas curtas e documentários de certo carácter experimental como *Ser de luz* (2009), a partir de metragem de arquivo. A língua galega assoma já em *Imágenes secretas* (2013), uma carta visual de 18 minutos ò seu pai, marinheiro ausente que retornava ò lar duas vezes por ano. Esta pesquisa arredor do modo de vida marinheiro concretizar-se-á de novo, desta vez no documentário de longa metragem *Puerto Deseado* (2019). Também retorno ò eixo temático do homem ausente, e à mulher que aguarda, é a curta-metragem *Homes* (2016). E outra volta à metragem de arquivo, neste caso do cineasta vanguardista brasileiro Mario Peixoto, é *Corpo Preto* (2016), achegamento ò corpo feminino, aos seus medos e angústias, como parte do filme coletivo *Visións*. Cumpre, porém, destacar aqui também, sobretudo, a curta etnográfica *Por que non cantades todas* (2014), produzida por Trespés Cooperativa, igual ca *En todas as mans*, para a comunidade de montes de Zobra, preparando logo o terreno prò filme estudado neste trabalho. Por rematar um repasso que sempre ficará limitado, *Tatuado nos ollos levamos o pouso*, retrato sobre o trabalho das mariscadoras, levou o prémio a melhor curta-metragem de não-ficção do festival de Cans em 2022.

Mestrado de Montagem Cinematográfica FRAME na escola Lens e no Master of Film: Artistic Research in and through Cinema na Nederlandse Filmacademie (Toucedo, s.d.e). Deste jeito, a bagagem prática coletada no mundo audiovisual é junguida cos alicerces teóricos pola própria Diana Toucedo na sua faceta académica como professora universitária, que termina de redondear a relevância do seu perfil profissional. Prémios como o mencionado do jurado do Festival de Cans prà sua curta *Tatuados nos ollos levamos o pouso* (2022) (Festival de Cans, 2022) ou o da crítica do D'A Film Festival de Barcelona para *Trinta Lumes* (Engel, 2018), que também foi candidata em nove categorias dos prémios Goya (Premios Goya, 2019), parecem certificar a consideração da autora a nível profissional.

Também conecta com *En todas as mans* a sua primeira longa-metragem de ficção, *Trinta lumes* (2018), pois o carácter fictício neste filme vê os seus marcos movidos pelo estilo filmico de Toucedo, que conecta co olhar documental através do retrato do entorno físico e as suas habitantes. Estreado na Panorama da Berlinale 2018, *Trinta lumes* tem passado por numerosos festivais e coletado diversos prémios. É o segundo dos seus trabalhos como diretora que não edita em solitário, após a citada peça de cantadoras de Zobra, contando coa colaboração de Ana Pfaff nesta tarefa.

Segundo o exposto, parece evidente que na alvorada do projeto se juntaram perfis com trajetórias mui competentes nos seus âmbitos, tanto da banda da produção como da direção. Se recuperarmos Jacoste Quesada, poder-se-ia pensar, logo, numa inevitabilidade da tensão entre produção e direção do filme. Mas no caso de *En todas as mans*, esta tensão não foi o inferno descrito por este citado autor sobre algumas das dialéticas que se dão no eido audiovisual. Diana Toucedo viveu a situação como “algo absolutamente natural” (Anexo I), desde o momento que, segundo afirma, “creio que é irremediável, que sempre acontece este diálogo entre as duas forças de direção e produção porque ambas as duas são as produtoras, as criadoras dum filme” (Anexo I). Em tal sentido, a diretora afunda na dinâmica dessa dialética e nas sínteses que comporta, mas sempre desde essa mesma ótica do irremediável, ò comentar que “decisões de direção levaram a produção cara esse terreno e certas necessidades de produção me levaram a que desde a direção se cambiassem certas cousas” (Anexo I). Como exemplo, o resto da equipa técnica foi seleccionada de modo coordenado entre produção e a diretora do filme, como em geral foi coordenado todo o processo do documentário, segundo expõe o produtor executivo (Anexo II). Román cita como exemplo que “mesmo a escolha de Germán Díaz para a ambientação sonora foi fruto destas dinâmicas de trabalho em común e decisão partilhada entre ambas as partes” (Anexo II).

Este músico de Valladolid e residente na Galiza, é um prestigioso intérprete de zanfona que tem, para além, estudos filológicos na universidade da sua cidade natal (Díaz, s.d.). Autor de doze discos em solitário ou com diversas formações, para além de ter colaborado em muitas outras obras, acompanha o seu prestígio como zanfonista com uma

atitude mui experimental cara a música, tendo subido a cenários coa Viellistic Orchestra, Pascal Lefevre, Valentin Joaquín Saura ou Paolo Angeli e também participado em projetos como Oh Trío, Marisco Fresco ou Brigada Bravo & Díaz (Veiga, 2012). Entroutros prémios, ganhou um Mestre Mateo pola música do filme *Dhogs* (Goteira, 2017). Em *En todas as mans*, interpreta e compõe a música original, segundo consta os créditos.

Pola sua banda, a diretora do filme concorda com Román em que a conjugação da equipa técnica foi coordenada co departamento de produção, mas matiza que “quiçá eu seleccionei um pouquinho mais” (Anexo I), salientando o caso o diretor de fotografia, Iván Castiñeiras, conhecido dela de fazia tempo e com quem tinha ganas de trabalhar “e funcionou mui bem” (Anexo I). Castiñeiras é licenciado em História da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela e em Cinema polo Conservatório Nacional de Cinema de Lisboa - ESTC. Estudou também na École Louis Lumière (Paris) e completou uma pós-graduação em cinema na ESCAC de Barcelona. Em 2016 formou-se na Fresnoy e participou em 2017 na Résidence Frontières, co-organizada polo G.R.E.C. e o Musée National de l'Histoire de l'Immigration. Tem participado em numerosos eventos e festivais internacionais, desde a Cinémathèque Française (2019) ò Festival internacional IndieLisboa (2018), passando polo Centre Pompidou de Paris (2017), Palais de Tokio (2017), Panorama (2015-2016), Festival internacional Punto de Vista (2016), Festival DocLisboa (2015) - 2012), Edinburg International Film Fest (2013), Festival internacional La Alternativa (2013) (Casa de Velázquez, s.d.), tendo arredor duma deceia de filmes no seu catálogo (Iván Castiñeiras AEC, s.d.).

A responsabilidade do som foi para Ricardo Román (Toucedo, s.d.b), outro galego cum pé em Catalunha, formado em Vigo e mais em Barcelona, e que trabalha como técnico de som teatral, fílmico e de eventos em direto desde faz mais duma década, ademais de ser pós-produtor de som e professor da matéria (Román, s.d.). Nos créditos do filme, precisa-se que Román se encarregou especificamente do som directo, correspondendo a montagem do som a Miguel Barbosa.

Mais colaboradoras ajudaram a completar a obra final, como é o caso de Emma Carballal, Nuria Pahino e Uxía Iglesias, encarregadas dos legendados. Ademais,

externamente, Diego Staub, da empresa Sound Troop, ocupou-se das misturas, mentres que a etalonagem de cor correu a cargo de Pablo Cayuela, da também empresa cooperativa Numax, encarregada também das cópias DCP, segundo consta nos créditos do filme e complementa Alberte Román (Anexo II). Cumpre salientar também o papel de Alfredo Durán Vicente que gravou -para Telemariñas, segundo consta nos créditos finais do documentário- as imagens dum incêndio na comunidade de montes do Rosal. A equipa do filme não as pude gravar por si própria, por estar nesse momento ausente da localização, e adquiriu-nas mais tarde, logo de topá-las na Internet (Anexo II).

Antes de encetar *En todas as mans* parte desta equipa técnica ensaiou a sua conjugação na mencionada *Por que non cantades todas?*, de 30:13 minutos, com Toucedo a se encarregar do guião, a câmara o som e a direção; Alberte Román, Tania Martínez e Paulo Jablonski na produção executiva; Román também na direção de produção; Tomás Alonso Gimeno, coa própria Diana Toucedo Crespo na montagem, assistidas por Javier Alonso; e Silvia Míguez no desenho gráfico.

O produtor executivo de *En todas as mans* sinala que desde o início do projeto *En todas as mans* “trabalhamos com a ideia duma equipa mínima de 4 pessoas, pensando em custes de produção, também.” (Anexo II). Este reduzido tamanho da equipa facilitou, ademais a seleção das integrantes do mesmo, processo no que, na dialética produção-direção, “não houve muitos problemas”, segundo lembra Toucedo (Anexo I). É possível traçar paralelismos desta estratégia de equipa reduzida com outros filmes. Um exemplo entre muitos, poderia ser o duma cineasta de longa trajetória como Agnès Varda ò se aliar co jovem artista JR para gravarem o que seria o penúltimo filme da francesa, *Visages, villages* (2017). Equipados coa ligeira tecnologia digital, podem recorrer França em carrinha a retratarem o país, ou ainda, ò que lhes interessa retratar do país, do mesmo jeito que *En todas as mans* faz um retrato mui específico da Galiza. Mas também podem remeter os movimentos cinematográficos dos 60 que Diana Toucedo cita como uma das suas influências (Anexo I), que se caracterizavam polo uso de equipamentos ligeiros, como já se adiantou nos antecedentes teóricos.

Esta equipa ensablou-se e trabalhou, segundo Toucedo, tentando que, nessa inevitável dialética produção-direção, “ambos os dous departamentos, pero em realidade toda a equipa, remássemos no mesmo sentido para acadar a melhor película possível” (Anexo I). Uma conformação da equipa técnica do documentário e da produção em geral que foi gerida “como prolongamento do trabalho em *Trespés*”, segundo Alberto Román (Anexo II). O produtor executivo do filme está convencido de que “o modelo cooperativista é claro que achega uns valores às produções” (Anexo II), o que pareceria apoiar a ideia de que um determinado modelo de produção material pode incidir na transformação do seu entorno, contribuindo, em combinação com iniciativas similares, para uma transição ou mudança de paradigma. Ou, noutras palavras, que um filme, polo menos um cooperativo, pode mudar algo o mundo.

No caso concreto dum trabalho artístico, a mensagem que este transmitir pareceria suscetível de se impregnar desses valores agregados no seu processo de criação dos que fala Alberte Román. Se essa dialética se sintetizar efetivamente na mensagem artística que chegar ò público, este também ficaria exposto òs valores da produção. Alberte Román destaca entre estes valores “que o controlo esteja nas mãos das pessoas trabalhadoras que conformam a cooperativa” (Anexo II). Esta é, abofé, uma característica totalmente distinta da que se dá não apenas na maioria do negócio audiovisual, mas também do conjunto da produção cultural e global. É por isso que Román sinala que “na parte económica e laboral seja, talvez, onde está a diferença com outras formas empresariais” (Anexo II). Também Toucedo, que não percebeu grandes mudanças no seu jeito habitual de trabalhar como cineasta por estar a fazê-lo dessa vez cuma cooperativa, destaca, porém que “a responsabilidade e a gestão económica sim que muda e isto é realmente um grande valor que se cuida muito mais. Todos os processos, como se investe todo o presuposto e demais” (Anexo I). Contudo, a experiência com *Trespés* não a inspirou para criar a sua produtora DianaToucedo Films, principalmente porque se trata duma iniciativa que vincula a outros tipos de projetos, como *Trinta Lumes*, co objetivo básico de poder optar ela a certas ajudas e financiar projetos criativos (Anexo I).

O cooperativismo é algo tão distante do que é habitual no sistema que “o modelo cooperativo mesmo é desconhecido para âmbitos da própria administração”, critica o produtor Alberte Román (Anexo II). Ilustra o caso acrescentando, como anedota, que, ò solicitar o reconhecimento para Trespés “de empresa produtora ante o ICAA, inicialmente foi-nos denegado por entender que não éramos uma empresa, não consideravam que uma produtora pudesse ser cooperativa. Houve que enviar uma instância onde explicávamos o que era uma cooperativa” (Anexo II). Mas esta singularidade cooperativa pode ser contagiosa e, mesmo, tenta sê-lo. Se antes se mencionou a Rede SAL, no caso concreto de *En todas as mans*, o produtor executivo explica que no processo houve que contratar serviços com empresas externas “e na medida do possível optamos por entidades da economia social” (Anexo II). Vê-se de novo como o ideal da cooperativa, a sua narrativa, leva-a a um agir concreto. Assim, os créditos finais do filme asseguram que o documentário não teria sido possível sem, à parte de inúmeras comunidades de montes, uma moreia de associações de todo tipo -ecologistas, culturais, ocupacionais- e um bom feixe de empresas cooperativistas e mais uniões e federações de cooperativas dos mais diversos eidos.

Também Diana Toucedo, convencida de que “há um cinema hegemónico, comercial” (Anexo I), acha contudo que existe um espaço para “todas estas produtoras alternativas, independentes, minoritárias, à margem, subversivas, radicais” (Anexo I), entre as que afirma mover a sua trajetória profissional. Destaca, ainda, que, no caso da Galiza, muitas destas iniciativas fora do hegemónico estão a “produzir as obras mais relevantes do cinema galego em termos históricos” (Anexo I), afirmação que acha não ser em absoluto subjetiva, mas amparada no reconhecimento internacional a pessoas e projetos que saem adiante “de jeitos às vezes mui precários, pero com grandes talentos e ideias e resultados” (Anexo I). Não duvida Diana Toucedo em determinar que “este tipo de produção é a que se faz desde um espaço realmente criativo, realmente radical, realmente de resistência e de liberdade” (Anexo I). A diretora estabelece nexos entre esta base material da cinematografia alternativa e precedentes que coincidem cos mencionados nos âmbitos teóricos desta pesquisa. Assim, por exemplo, quando Toucedo fala de Latinoamérica é difícil não pensar no Terceiro Cinema e o ICAIC; ou em Chris Marker, quando se apoia nos novos cinemas

dos 60; ou em Rossellini, ò aludir òs “neorrealismos” (Anexo I). A partir desta base material, alternativa ò audiovisual hegemónico, é que está certa que “vão acontecer as melhores obras que podamos ter no panorama galego e podo dizer quase que espanhol também.” (Anexo I). Quiçá seja por isto que para Toucedo esse cinema comercial hegemónico ò que aludia “para mim não tem interesse, não me comparo” (Anexo I). E é que, para ela, estabelecer uma comparativa entre esse cinema que domina as salas cos seus super-heróis e estoutros cinemas mais pequenos seria injusto a muitos níveis, por estarem em territórios filmicos diferentes, empregando linguagens também distintas, mesmo entendendo o que é o cinema, a sua essência desde posições totalmente dissímeis. Toucedo fala do seu trabalho afirmando que “o modo de cinema que emprego é para criar conhecimento e essoutro cinema quiçá e para criar espetáculo, diversão, entretenimento e, portanto, parecem-me dous espaços antagónicos e impossíveis de comparar” (Anexo I).

Nessa relação de cinema e conhecimento é que a cineasta combina as suas três facetas, de diretora, montadora e professora -e mais a de guionista também, como no presente caso de estudo e outros, como o de *Homes* ou *Por que non cantades todas*. Isto provoca que “no fundo como diretora não deixo de montar, como montadora não deixo de dirigir e quando ensino, ou estou no rol de professora, pois penso também como quando dirijo e quando monto, para transmitir essa forma de fazer e de conhecer os outros ou as outras” (Anexo I). A parte académica entraria na exigência que se impõe de conhecer corretamente as bases da linguagem e a gramática coa que trabalha, sem impedir, ò tempo, que o intuitivo esteja mui presente. Deste jeito, a cineasta tenta moldar a sua obra, sem descartar que, em certo momento, “a obra poda ser maior ca mim e eu não deixo de ser um meio -ou quase medium, poderia dizer-, que a escuto e que a atendo” (Anexo I). Isto provoca que quando senta numa mesa de montagem a editar um filme dirigido por ela mesma os roles sejam mui difíceis de diferenciar “porque no fundo qualquer montador está tomando decisões de direção, de guião, de som, na mesa de montagem continuamente” (Anexo I). É editando para outrem, onde é preciso, inevitável, estabelecer uma dialética, “um jogo de todas as partes que é realmente mui rico e mui bonito, um constante dar e receber e entender qual é a tua posição” (Anexo I). Onde fica clara a separação dos roles é

na hora de cobrar, pois se consideram sempre dous trabalhos à parte, laboral e salarialmente (Anexo I).

Este carácter alternativo, cooperativista do projeto audiovisual *En todas as mans* não lhe tira um ápice de profissionalismo “entanto todas as tarefas desenvolvidas foram retribuídas, não houve trabalho voluntário”, tal e como remarca o produtor executivo (Anexo II). Isto traduziu-se em que a equipa técnica foi contratada como trabalhadoras autónomas, negociando-se com cada pessoa a remuneração polo seu trabalho, estabelecida mediante a “assinatura dum contrato de produção” (anexo II). Nestes contratos de produção estipulavam-se os dias de gravação e as quantidades a perceber (Anexo II). Román explica que este processo foi facilitado polo feito de as pessoas integrantes da equipa técnica estarem já afeitas a trabalhar de jeito autónomo, do ponto vista laboral, pois é habitual no mundo audiovisual. A equipa técnica, daquela, ficou constituída por “empregadas externas” à cooperativa (Anexo II), ainda que Toucedo afirma que, se bem nunca foi cooperativista de Trespés, tampouco se sentiu externa, porque o importante é a equipa de trabalho de cada projeto, mais do que outras considerações internas da produtora que for, neste caso uma cooperativa (Anexo I). Por isso, Toucedo não percebeu grandes mudanças no seu jeito habitual de trabalhar por estar a fazê-lo neste caso para uma cooperativa, já que a equipa de rodagem soe estar bastante isolada da produtora como empresa e não resulta tão afetada pola vida interna da mesma (anexo I).

Para Román, este conjunto de pessoas que trabalharam no filme constituíram-se em “autoria coletiva” (Anexo II), na linha comentada de Moreira a partir de Aumont. Quem foi produtor executivo de *En todas as mans* situa-se assim, canda Bourdieu, contra a ideologia carismática da criação e por isso não gosta “do termo ‘cinema de autor’” (Anexo II). Para Román “não há uma atividade criativa tão coletiva como o cinema” (Anexo II). O produtor executivo abunda nesta ideia, incidindo em que o aspeto visual do filme é tanto responsabilidade de Toucedo como de Castiñeira, ou que a sonoridade tem a ver co técnico de som mas também com quem participou na pós-produção de som. Referindo-se ò trabalho da equipa de produção, afirma que “fizemos o que nos correspondia. Pensamos a proposta, ajudamos a identificar as linhas argumentais, seleccionamos as personagens, a

equipa, a música" (Anexo II).

4.3. As ferramentas.

Sobre o equipamento técnico, Román incide em que a vontade inicial era ter um resultado final “de alta qualidade visual e técnica” (Anexo II) e que para poder atingir esses objetivos “era preciso poder gravar numas boas condições técnicas” (Anexo II). É por isso que se alugou uma câmara Sony das mais potentes no momento, anos 2013-2014, segundo rememora Toucedo (Anexo I). O produtor lembra que também se contou com discos rígidos para armazenamento do material gravado, equipa de som básica (gravadora, microfones), mentres que a edição foi realizada co equipamento da própria Diana Toucedo (Anexo II).

A devandita câmara Sony, da que a diretora não consegue precisar o modelo exato, contava com “sensor de full frame” (Anexo I) que permitia óticas fixas, que eram as que desejava a diretora para ter outro tipo de profundidade de campo:

Eu queria uma câmara de cinema digital que tivera mui boa resposta e trabalhamos cuma quantidade de filtros de cinema profissional que são uns filtros de cristais que vão com polarizadores que vão diante da lente. E isso manejado com follow-focus permitia-lhe a Iván, o diretor de fotografia, trabalhar co foco dum jeito muito mais dinâmico, pero também dum jeito mais filmico, cinematográfico, com profundidades de campo mais curtas, etcétera. Neste sentido conseguimos o que nos gostava (Anexo I).

Quanto ò som, a diretora e Ricardo Román, o técnico de som, procuraram diferentes materiais técnicos que lhes permitissem resultados distintos segundo o que se procurasse em cada tipo de plano: da claridade e limpeza da entrevista ò envolvente duma paisagem sonora ambiental. Isto logrou-se

com diferentes sistemas de microfonia que nos permitiam gravar de jeito mui unidirecional, com micros mui sensíveis, Sennheiser, que nos permitiam estar em lugares de exterior, com certas acústicas que ò melhor geravam ruídos, pero, coa unidirecionalidade, pois nos permitia captar de jeito mais fino e mais limpo certas vozes ou certos movimentos ou gestos. Também

essa é parte do som tentando estar mui próximo a aquele objeto ou essa situação filmada. Eu queria ter essa espécie de pele de som, de que te chegasse a pele na captação para poder tê-lo também na montagem. Logo também gravamos com equipamentos aurais de estéreo, que nos permitiam uma captação de paisagens naturais, certos montes e, sobretudo, como certos espaços e certas árvores que causam certos sons. E incluso há pássaros e como uma convivência sonora mui distinta de um eucaliptal a um castinheiro, a uma carvalheira (Anexo I).

Quanto a montagem foi editada com Adobe Premiere e o sistema de pós-produção, “um pouco como qualquer outro: de cor em Davinci e pós-produção de áudio em Protools”, acrescenta a cineasta (Anexo I).

Toucedo tinha claro desde o início que queria filmar com equipamento reduzido, que permitisse muita versatilidade e capturar todo aquilo de interesse de forma ágil e rápida. Esta ideia conecta com referentes históricos mencionados no estado da arte ou no capítulo teórico, principalmente, com as novas ondas cinematográficas dos 60, que Toucedo cita como referência (Anexo I). O uso dos equipamentos mais reduzidos e ligeiros na altura, permitiram Godard -por pôr um outro exemplo à parte do já mencionado Chris Marker- seguir comodamente pela rua Belmondo e Seberg em *À bout de souffle* (1960) ou ser praticamente um bailarino mais na sequência do Madison de *Bande à part*. (1964). Outro exemplo mais contemporâneo, para além da já mencionada Varda, achegado a *En todas as mans* e herdeiro desse minimalismo das novas ondas poderia ser *Vikingland*. Neste filme de Xurxo Chirro o equipamento reduzido tem um duplo carácter. Primeiro na gravação em formato VHS. O marinheiro Luis Lomba, alcunhado O Haia, vale-se da revolução tecnológica, da portabilidade do vídeo doméstico em fita, para capturar, entre 1993 e 1994, a vida diária no barco no que trabalha no Mar do Norte. Este material originalmente privado é peneirado uma década depois por Chirro, que não figura nos créditos como diretor ou montador, mas como responsável da ideia e da manipulação. O equipamento precisado para manipular é o de edição e mais o de digitalização do sinal magnético original. Minimalismo técnico que contribui à minimalismo humano, composto inconscientemente por

Lomba primeiro e conscientemente por Chirro, quase duas décadas depois. Esta equipa mínima amplia-se com Seném Outeiro, na música original, e Beli Martínez, na produção, através de Filmika Galaica, uma dessas produtoras à margem às que se refere Diana Toucedo.

Seguindo a estela, uma equipa de cinco pessoas na rodagem gravou *Arraianos* (Enciso, 2012); um grupo mínimo à que há que engadir as outras cinco profissionais que participaram neste projeto no que estivo implicada Zeiton Films, uma outra dessas produtoras à margem. Um ano antes de *En todas as mans*, um documentário trabalhado por só quatro pessoas, *Angrois no esquecemento* (Recousó e Carral, 2014) ganhou o prémio mestre Mateo. E na mesma linha, na mesma língua, na mesma década, uma outra equipa de quatro pessoas elaborou a portuguesa *Vitalina Varela* (Costa, 2019), que ganhou no Festival de Locarno.

Os exemplos de obras rodadas cos equipamentos cada vez mais reduzidos que foi permitindo a tecnologia seriam infinitos. Mas é mister sinalar também a conexão entre a obra de Toucedo e os inícios do vídeo, essa tecnologia ligeira denostada em princípio pola cinefilia e que agora domina nos cinemas. Conecta, portanto, coas vídeocriações pioneiras de Nam June Paik, ainda que mais polo uso mesmo da própria tecnologia videográfica que do ponto de vista narrativo, onde o coreano tendia mais à video-arte, à museístico, se se quer. Há também uma conexão, mais tardia, mas também mais achegada, com Antón Reixa, que em obras como o videoclipe de *Galicia, sitio distinto* (1989) une essa experimentação video-artística referida com uma narrativa tão clara como particularíssimamente individual. Aí está presente uma evidente vocação coletiva, no sentido de etnográfica e, mesmo, nacional-popular, do ponto politicamente gramsciano. Reixa combina elementos de folclore popular, como trajes e bailes tradicionais, coa alta cultura e elementos progressistas, se não diretamente radicais. Aí estão a evidente chiscadela antirracista de Abdul Solveira ou que a presença de Castelao seja a través do desenho *Negro de Nova York*, que liga ademais coa contemporaneidade musical do próprio grupo musical Os Resentidos e a sua conexão co hip-hop.

4.4. Os dinheiros.

O filme contou co apoio da da Axencia Galega de Industrias Culturais (AGADIC) e a participación da Televisión de Galicia (TVG), televisão pública (CRTVG, 2021) da comunidade autónoma galega (IMDB, s.d.), ademais da colaboración das deputacións provinciais de Lugo e Pontevedra, segundo informam os propios créditos do filme. Segundo documento público da Trespés, o “orçamento final fechouse en 74.515 euros” (Trespés, s.d.b), cifra que fica por riba da quantidade definitiva estimada por Internet Movie Database, que ascende aos 60.000€ (IMDB, s.d.). Do total, 10.220€ foram conseguidos através duma campanha de microdoações no portal Verkami (Trespés, s.d.a). O produtor executivo incrementa esta última cifra ò debulhar os dados, dizendo que

o orçamento final foi de 74000 euros. Desta quantidade, o maior financiamento chegou pela AGADIC 35000 euros, 15000 euros chegaram pelo financiamento colaborativo através de diversas campanhas, 7000 euros da participação da TVG, 10000 euros de diferentes administrações. A quantidade restante corresponde com fundos próprios (Anexo II).

O dinheiro estatal revela-se, pois, clave no financiamento de *En todas as mans*. Mas não é o nível administrativo mais alto, conhecido no Reino de Espanha como Administración General del Estado, o encarregado de chegar a maior quantidade. É o nível imediatamente inferior ò geral, denominado autonómico, quem proporciona a meirande parte dos fundos, a partir de entes e agências criados e controlados pola administração espanhola de segundo nível radicada na Galiza. Concretamente, é a AGADIC, adscrita à Consellería de Cultura da Xunta da Galicia, já mencionada aqui várias vezes, quem financia mais largamente o projeto. Contudo, não é a única fonte autonómica de financiamento do documentário, que também recebe dinheiro da TVG. A aposta do ente televisivo autonómico polo cinema “resulta decisiva cara a dinamización do setor audiovisual galego”, seguindo as palavras de Carmen Ciller (1999, p. 193). A chegada autonómica completa-se com dinheiros doutras administrações estatais de nível inferior, as provinciais, fazendo evidente a importância do papel institucional no desenvolvimento deste tipo de cinemas mais pequenos. Sem esquecer a já mencionada rejeição de Althusser à distinção entre público e privado, o peculiar aqui é que o financiamento popular,

colaborativo, é a segunda fonte em importância após a AGADIC.

Segundo já foi adiantado (López-Calzada, 2021a), o nascimento do documentário apoiou-se grandemente na Internet. A promoção de filmes nas redes sociais tem-se convertido nalgo recorrente (Neira, 2014), mas no caso de *En todas as mans*, a produção mesma tomou muito pulo da Internet, na forma de crowdfunding. Ainda, esta campanha de crowdfunding ajudou a criar expectativa arredor do nascente filme, o que serviu como promoção. No seu estudo de 2016, Ledo Andión, López Gómez e Pérez Pereiro afirmam que “the existence of small sociocultural networks constitutes in turn the pillar of multidirectional economic transactions, which are fed, at the same time as they drive it, by the system of innovation” (2016, p. 316). O presente caso poderia ser um exemplo prático de tal afirmação, porque esta rede de associações e indivíduos não só doaram dinheiro para financiar o documentário, mas também promoveram o crowdfunding, e o projeto mesmo, através das suas próprias contas em redes sociais, multiplicando deste jeito o esforço e a promoção. E a Internet também teve muito a ver na distribuição do documentário, segundo se explicará.

Indo do nacional prò global, pode-se resumir, logo, em três as vias de financiamento audiovisual, para as contrastar coas do caso de estudo que está a ser aqui analisado. Os exemplos empregados no marco teórico, apoiados nas referencias citadas, permitem determinar um modelo eminentemente privado de financiamento, que é característico do cinema hegemónico. Contudo, sempre fica aberto o debate de se elevadas rebaixas fiscais às grandes corporações e outro tipo de políticas públicas -fiscais, coloniais e doutros tipos- podem supor um apoio indireto do aparelho estatal ò cinema igual ou maior que as subvenções diretas. Estas, até um máximo do cinquenta por cento do orçamento (Mouriño Cabaleiro, 2016, p. 38) são mais frequentes no âmbito da UE, e mais frequentes portanto no cinema europeu, do que o galego faz parte. Por último, poder-se-ia falar dum financiamento popular, consistente nas referidas iniciativas de crowdfunding. Não é estranho estes tipos de financiamento adotarem formas específicas como pode ser o patrocínio -e com formas ainda mais especializadas como o *branding*, o *product placement* (Walton, 2010, p. 70), etc.- que não deixa de ser um tipo de investimento privado. E

tampouco é incomum, ò contrário, a combinação dos distintos modelos em distintas proporções, dependendo do filme. *En todas as mans* é um produto desta combinatória, tal e como se vem de explicar.

Perguntado sobre se este tipo de financiamento orçamental situa *En todas as mans* na trincheira oposta ò cinema hegemónico, Román constesta que “não o descreveria em termos bélicos, pois Deus é bom, mas o diabo não é mau” (Anexo II). Contudo, engade que a produção do documentário que é aqui caso de estudo e as das grandes corporações é claro que “são dois produtos diferentes em termos de capacidade para tudo” (Anexo II), ainda que “depois, em questões como nos modelos de trabalho, de distribuir, pois não diferem tanto, só nas quantidades orçamentárias, é óbvio” (Anexo II).

Segundo o exposto, *En todas as mans* é um filme que foi produzido cumas relações laborais que não são plenamente as características da estrutura ou base económica dominante (Williams, 2005, p. 213). Daquela, poder-se-ia arguir que não haveria rutura estrita com o modo de produção capitalista, ò não se poder alienar delas totalmente. Mas este questionamento, ainda que parcial, seria importante se, com Althusser, se considerar o carácter das “relaciones de producción” (1974, p. 36) que, para este autor, “son, em última instancia, relaciones de explotación” (Althusser, 1974, p. 36).

4.5. As facianas.

Quanto à equipa artística, ficou dito já que este conceito, tal é como é usado habitualmente no audiovisual, referido às intérpretes atorais tem difícil cabida em *En todas as mans*. Contudo, foi já explicado que desde a cooperativa se deram os passos necessários para a produção contar com pessoal do mundo académico que puder contextualizar desde esse ponto de vista a questão dos montes vizinhos (Anexo II). Estes vultos de diferentes âmbitos de estudo partilham espaço no filme cos comuneiros e comuneiras, cuja presença foi trabalhada conjuntamente por produção e direção, também, em diálogo construtivo. De feito, o projeto de aproximação inicial à vida das comunidades e às comuneiras e comuneiros constituiu em si mesmo “uma espécie de casting” para a diretora (Anexo I), uma toma de contacto com entornos físicos e materiais, mas sobretudo, co elemento humano para estabelecer um contacto primeiro no que estabelecer as

confianças precisas para os futuros planos de trabalho, as entrevistas, as confidências.

É interessante salientar que toda esta equipa artística, encaixando esta denominação no contexto da pesquisa, e nomeada nos créditos finais da película, mas sem especificar cargo ou títulos. Ademais, os seus nomes não são indicados com rótulos durante a sua presença diante da câmara. Não é difícil para o espetador saber -ou, no mínimo, deduzir- se a pessoa que está a falar em cada momento é comuneira ou não. Mas esta falta de identificação clara e direta contribui a dar uma sensação de tudo, de comunidade, na que todas as pessoas que intervêm estão implicadas. Evita-se, ademais, introduzir um prejuízo de autoridade, comum na nossa sociedade, segundo o qual uma pessoa é considerada mais digna de atenção por ter um determinado título ou cargo. Esta espécie de anonimato induzido não implica, porém, despersonalização. Por contra, o nível de intimidade que é conseguido na realização do filme faz o espetador perceber as emoções e particularidades de cada pessoa que intervêm no documentário, especialmente daquelas de maior presença, cuja palavra é unida às seus atos, graças as imagens que achegam entrevistas, por uma banda, e cenas de trabalho e gestão do monte pola outra.

A ausência de intérpretes profissionais é uma característica comum a muitos filmes do Novo Cinema Galego. *As Encrobas: a ceo aberto*. (Bocixa Rei, 2007), estreada um ano antes do nascimento oficial do NCG é um documentário de factura canónica, onde a pantalha é ocupada principalmente por protagonistas dos eventos rememorados. Em *Vikingland*, polo ecrã passa o entorno vivencial do marinheiro emigrado. Mesmo em *O que arde*, filme que pode ser qualificado de ficção mais convencional e que conta com interpretações, estas são levadas a cabo por intérpretes não profissionais. Três exemplos duma tendência.

4.6. O(s) idioma(s).

Na linha do Novo Cinema Galego, a língua empregada no documentário é a galega, que é o idioma preferido polo 36% de documentários produzidos no país, ainda que apenas o 16% do total de filmes feitos na Galiza usam o idioma nativo (Manias-Muñoz et al., 2017, p. 140-141). Como já foi indicado anteriormente, existe uma conceção idiomática que parte da identidade linguística a ambas beiras do rio Minho. Deste jeito, no filme

escutam-se registos linguísticos de sotaque galego, maioritários na metragem, mas também do centro-norte de Portugal. Esta identidade não está argumentada de jeito explícito, nem sequer explicada, mas apresentada simplesmente como uma evidência natural. Isto vê-se refletido no feito de que nem galegos nem portugueses aparecem legendados quando falarem: dá-se por certa a mútua compreensão para quem assistir à filme tanto da banda norte como da banda sul da raia galego-portuguesa.

Esta decisão foi uma escolha valente, no entender do produtor executivo (Anexo II). Contudo, os créditos do filme sim estão redigidos segundo a norma prescrita pela Real Academia Galega e o Instituto da Língua Galega, conhecida popularmente como norma oficial na Galiza. Isto foi decidido “a partir da realidade sócio-linguística na que vivemos”, segundo Román (Anexo II), que engade que na mesma cooperativa havia sensibilidades distintas sobre se usar a norma mais estendida na Galiza ou, pola contra, empregar um padrão mais internacional, na linha do usado em Portugal e nos países africanos de língua oficial portuguesa e subseqüentemente mais achegada, também, à do Brasil. Contudo, o produtor explica que se optou pola solução finalmente aplicada “sem dramas” (Anexo II). Porém, na lembrança de Toucedo, foi a ajuda de AGADIC e o papel da TVG na produção o que determinou “estar na normativa da RAG” (Anexo I). A diretora fala que o tema foi debatido e que havia uma certa disposição a “optar por essoutro galego mais luso, galaico-portugues” (Anexo I). Foi portanto uma decisão de produção que gerou uma narrativa isolacionista e que foi adotada principalmente por evitar problemas naquele momento, segundo a cineasta (Anexo I). Uns problemas que lhe chegaram sete anos mais tarde e por motivo semelhante, a conta doutra produção coa Televisión de Galicia na que participou e que preferiu não especificar (Anexo I). São exemplos da tensão que gera na Galiza a questão normativa, tensões com fundas repercussões económicas, pois podem deixar obras apartadas de prémios ou concursos por empregarem a ortografia considerada incorreta. E com repercussões criativas também, pois podem condicionar a mensagem emitida e ampliar ou restringir a audiência potencial, dependendo da norma escolhida.

Para além da sua ortografia, é salientável, também, estes rótulos e créditos constituírem a única voz da equipa técnica do filme. Dito doutro jeito: o documentário não

emprega o recurso da chamada voz em off. As únicas verbas que chegam a audiência gravadas pola equipa técnica do documentário são as das pessoas a serem entrevistadas ou a estarem trabalhando, co seu galego comuneiro ou académico ou chairego ou beirão. Neste sentido, resulta inevitável a comparança e uma das diferenças mais evidentes na língua empregada polas comuneiras que aparecem no filme é estar fortemente deturpada pola influência do castelão no caso galego e livre dessa interferência no caso português. Um detalhe que pode animar a investigar a hipotética relação entre soberania política e conservação linguística.

4.7. O(s) país(es).

O assunto da soberania é certamente relevante porque similitudes linguísticas e culturais dão-se, contudo, num marco politicamente bem diferente, no qual Portugal é um estado independente, mentres a Galiza faz parte do estado espanhol. Diana Toucedo explica que à equipa queria “poder ter essoutra mirada ou compreensão destoutro país”, pero sendo cientes de que, para além da fronteira política, havia também espaços comuns e uma história semelhante, por não dizer que praticamente idêntica (Anexo I).

A secular separação política não conseguiu, de momento, romper realidades muito similares das duas bandas da raia. Contudo, ter diferentes administrações determina contextos diversos. Como exemplo, a diretora do filme salienta que a figura dos montes comunais está recolhida na constituição da República portuguesa, cousa que não acontece coa do reino de Espanha. Um comuneiro português de Vilarinho explica para audiência do filme que, em Portugal, os baldios podem ser geridos polas comunidades ou de maneira conjunta co estado português, como é o caso do próprio Vilarinho. Isto pode-se comprovar no filme, onde se podem ver na comunidade portuguesa equipamentos, por exemplo na forma de veículos serigrafados com logotipos oficiais, que não têm equivalente da banda espanhola.

Contudo, parece intuir-se no documentário uma vocação gramsciana, nacional-popular, construída a partir do trabalho do povo, mas também do seu lazer, das suas canções e sonhos, que exemplifica essa unidade cultural referida por Estraviz. É uma unidade sócio-cultural construída sem estridência, implicitamente, pola via de mostrar o

comum, mas sem esconder o diverso. As ditaduras foram distintas, mas ambas roubaram o monte. Ambas impuseram a silvicultura e agora há praga de acácia nas duas beiras da raia. E o medo comum ò maior inimigo, o lume. Elementos que vão tecendo uma conexão e que, a medida que se vão descobrindo, que se vão explicando, vão mostrando, mais uma vez, o legado. Esse que se remonta ò primeiro reino da Europa romance e ainda antes, à Gallaecia.

4.8. Os montes.

As particulares relações laborais de *En todas as mans*, polo menos a respeito do que é habitual no cinema hegemónico, têm um paralelismo inegável coas do assunto do próprio documentário. E é que a ideia-chave que deu lugar ò filme albergava no seu interior uma trama que bem poderia ter o seu lugar no festival de cinema fantástico de Sitges, por se tratar dum argumento quase fantasmagórico, que trata sobre entes cuja existência não devera ser possível, interpretando as palavras de Alberte Román: “a realidade dos montes vizinhais não deveria existir, como já não existe em muitos lugares. O percurso que a História tinha escrito para essa realidade era outro, o seu passo às mãos privadas” (anexo II). A trama de *En todas as mans* assenta-se, logo, sobre uma realidade irreal, uma existência impossível mas, ò tempo inegável. Uma realidade que tem paralelismos coo cooperativismo do que se vem de falar em relação à produção audiovisual que é o presente caso de estudo. Tem, também, umas circunstâncias históricas que é preciso analisar.

No começo do documentário, um rótulo indica que na Galiza há perto de 3.000 montes vizinhais e em Portugal arredor de 1.500 baldios. Desse total, *En todas as mans* retrata os de Labrada, Lira, Covelo, Teis, Zobra, O Rosal, A Ramallosa e Vilarinho. Todos eles estão situados na comunidade autónoma galega, agás⁶⁴ este último, que está no concelho de Lousã, na Beira portuguesa. Até finais do Antigo Regime, a meirande parte do monte galego era património vizinhal em mão comum, isto é, “montes de propiedade privada pero colectiva, en los que el acceso a la propiedade se producía a través de la residencia allí donde se situaba cada monte (parroquia o lugar según los casos)” (Grupo de Estudos da Propiedade Comunal, 2004, p. 197). O estado espanhol novecentista, de carácter liberal, foi

⁶⁴ “agás prep. Exceto, a exceção de.” <https://estraziviz.org/agás>

quem começou a legislar contra esta propriedade comunal, num processo de despossessão culminado “pola ditadura franquista a partir da constituição em 1941 do Património Florestal do Estado, fazendo parte dum plano de maciça repovoação florestal com vistas a estender a cultura de espécies madeiráveis de ciclo curto (pinheiro e eucalipto por sinal) para a sua transformação industrial” (Velasco, 2015, p. 77), tal e como se explica no documentário. Disto pode-se deduzir que a caracterização da propriedade estatal como pública pode ser, no mínimo, discutida. E o mesmo pode-se aplicar a caracterização da propriedade comunal dos montes galegos como privada, por oposição à propriedade estatal, se se considerar esta como a propriedade pública. Escutando em *En todas as mans* as pessoas que lutaram contra a expropriação estatal parece poder perceber-se um subtexto que argui algo semelhante àquilo de que “el poder estatal moderno no es más que una junta que administra los negocios comunes de toda la clase burguesa” (Marx e Engels, 1998, p. 58).

Precisamente por isso, por perceberem na Galiza que o monte estatal não era público, mas que lhes fora roubado, a oposição vizinhal, por diversas vias, provocou a Lei de Montes em Mão Comum de 1968, o que iniciou um “processo de recuperação das propriedades outrora perdidas” (Velasco, 2015, p. 77). Paralelamente, a ditadura salazarista portuguesa acometera um processo de despossessão similar, através do Plano de Povoamento Florestal do Estado Novo e a Junta de Colonização Interna, que também foi enfrentada pola população portuguesa (Velasco, 2015, p. 78). Estas lutas conseguiram recuperar direitos vizinhais perdidos e no documentário são representadas resgatando imagens de arquivo dos conflitos dessa época, concretamente do documentário *O monte é noso* de Llorenç Soler. São imagens nas que se podem ver gentes organizadas, no monte a protestar e reivindicar, com bandeiras e cartazes, o seu direito sobre aquelas terras que sentiam roubadas.

No Portugal posterior à revolução de Abril que derrocou a ditadura, os baldios ou terrenos em mão comum supõem um 5,7% do total de hectares totais, percentagem que sobe até o 8,8% na região Centro e o 12,3% na região Norte, limítrofe coa Galiza (Seita, 2003, p. 192). Na Galiza pós-franquista, o monte em mão comum foi recuperado até supor

“ao redor de 3.000 unidades productivas comunitarias que ocupan en torno ás 700.000 hectáreas da superficie de Galicia” (Grupo de Estudos da Propiedade Comunal, 2006, p. 7), o que representa um “tercio de la superficie total del monte gallego” (Grupo de Estudos da Propiedade Comunal, 2013, p. 114), agrupadas em 2835 comunidades de montes (ib., p. 116). Isto supõe entre arredor de 150.000 persoas comuneiras e até meio milhão de habitantes implicadas (Grupo de Estudos da Propiedade Comunal, 2006, p. 13), cunha movimentación económica que chega até o 5% do PIB galego, segundo afirmou o daquela fiscal superior da Galiza, Carlos Álvarez, no IV Congreso Galego de Comunidades de Montes (Huete, 2010).

Contudo, o visionado do filme recomenda tomar os datos con precaución e non excesiva euforia. Isto é debido a que durante as entrevistas se explica que, no período da expropriação estatal producíranse unha serie de procesos de reflorestación intensiva que “nos fixeram silvicultores”, como afirma un dos entrevistados. Portanto, a política estatal, sobre todo a franquista, coa lei que reconeceu de novo algún tipo de propiedade comunal, non foi a de recuar ante o povo, mas a de implicá-lo, agora como propietario, na silvicultura intensiva que tem como beneficiárias máximas as empresas madeireiras e de sectores asociados, como o da celulosa. O resultado é que agora as comunidades de montes vêem-se obrigadas a tentar “contornar a política florestal mui pouco acertada que tem acontecido em todo o país nos últimos 60 ou 70 anos”, como comenta un comuneiro de Teis no filme.

Um dos problemas mais importantes deste legado da intervenção estatal na gestão florestal dos montes mancomunados é a das espécies invasoras que proliferam já de jeito autónomo, sem sequer reflorestar, ameazando gravemente o equilibrio ecológico e a biodiversidade. No imaginário comum galego, a espécie por excelência deste tipo é o eucalipto. Mas outro dos conhecimentos pouco estendidos que difunde *En todas as mans* é que a verdadeira ameaça para o monte da Galécia é a acácia. Esta pranta leva, segundo denuncia pra câmara un comuneiro de Teis, cinquenta anos a crescer sem controle e há que atacá-las con tratamentos fitosanitários, “non con pesticidas” (Anexo I), tentando ser o menos agresivo do ponto de vista químico co resto do ecossistema, elaborando planos

quinquenais que exigem investimentos desproporcionados. Esta espécie não entende de fronteiras políticas, como explicam várias pessoas desde Vilarinho. Em Portugal, acrescenta uma das entrevistadas, o problema agravou-se porque a gente da cidade acudia ò monte em excursões para ver a acácia em flor, o que promovia ainda mais a sua expansão. A consequência hoje é que “o acacial que temos”, como lhe chama um comuneiro de Vilarinho, é um problema enorme, contra o que estão a provar todo tipo de métodos, mas o acacial segue a medrar, pois ninguém conseguiu inventar nada 100% efetivo, como se laia outro dos comuneiros beirãos.

Contudo e os problemas, esta propriedade comunal na Galécia, unida em virtudes e também em acaciais através da raia, acaba por conformar uma paisagem. Mas não no senso burguês que foi abordado anteriormente do ponto de vista teórico, no sentido de “un fragmento territorial visualizado en perspectiva y llevado al lienzo, como establece el paradigma clásico y urbano del paisajismo artístico” (Couceiro, 2008, p. 1). Nessa conceção esteticista do entorno, a “paisaxe xorde cando nos distanciamos da terra de labor. Quen a traballa non a percibe como elemento de deleite estético, senón como territorio de loita para obter o seu froito” (Barreiro, 2018, p. 43). As imagens de *En todas as mans* mostram o suor das gentes a trabalhar -ter presente que foram gravadas durante o verão, ademais. Assim, “la naturaleza bajo la mirada del hombre, por la mirada, pasa a ser paisaje, y el paisaje bajo su mirada, por su mirada, pasa a ser su tierra, su territorio” na linha do que expõe Wacjman (2011, p. 53). É a partir da experiência do trabalho -que no filme é mostrado como apicultura, silvicultura, agricultura, pecuária, etc.-, é da interação vital, não da visita ocasional, que o entorno se conforma como “sistema *vivido*⁶⁵ de representación [...] incorporación, actualizada, matizada y participada por la experiencia interpersonal, de un específico modelo cultural, convencional e histórico” (Wacjman, 2011, p. 53).

Esta identidade rural determinada polo território e a vida (inter)ativa nele, vira “consustancial” (Velasco, 2015, p. 82) nos momentos de conflito pola supervivência, como os que enfrentou o mão-comum galego-português contra as respetivas ditaduras. Tal circunstância serve para fornecer “referentes ideológico-intelectuais e morais legitimadores

⁶⁵ Itálico no original

do protesto e contribui a definir os objetivos de luta, estratégia e modelos organizativos adotados na ação coletiva” (Velasco, 2015, p. 82). Contemplando os resultados de comunidades como a do Rosal ou a de Lira, retratadas no documentário, resulta evidente que o processo histórico de recuperação do monte vizinhal é literal, pois se volta a um modelo socio-económico no que “o monte galego está integrado na explotación polivalente campesiña nunha asociación inmediata co gando, e mediata co labrantío” (Beiras, 1972, p. 165). É um retorno a um momento no que “existía pues, un equilibrio entre la explotación agraria familiar y el uso tradicional del monte pero al mismo tiempo generaba una economía muy descentralizada y dependiente del territorio sobre el que se desarrollaba” (Freire Cedeira, 2016, p. 96).

Mas isto não quer dizer que o monte esteja salvo, nem muito menos. O próprio filme dá conta das ameaças presentes, que não deixam de ser as mesmas que durante as expropriações franquista e salazarista. As mancomunheiras explicam como o sistema capitalista tenta integrar as comunidades de montes, converte-las à capitalismo. As estratégias são diversas, destacando a de manter a titularidade comunal mas privatizar a gestão. Isto é o que tem acontecido em muitos casos, por exemplo, coa implantação de parques eólicos no território das comunidades. Tal e como se laia uma comuneira chairega, a empresa energética conseguiu dividir os vizinhos mediante ofertas e rumores e acabar assim impondo as suas condições. Um comuneiro de Zobra congratula-se de que, no seu caso, pelo menos non os expropriaram, precisamente por estarem constituídos em comunidade, que seria o que teria acontecido se forem particulares. Podia-se ter optado por um sistema no que as comunidades participassem na gestão, focado no desenvolvimento mais ca no lucro, parques eólicos comunitários, de titularidade comum mais não se fez, “porque o governo apostou por um modelo privatizador”, aprovando um plano desenhado o ano anterior polas próprias empresas nas que se repartiam o território galego, denuncia. Efetivamente, a comuneira de Labrada lamenta que se a comunidade de montes pudesse gerir os parques eólicos “estou certa de que moita gente nova ficaria na comunidade e não marcharia”. Esta comuneira chairega resume o assunto dizendo que muita gente comenta que o parque deixa muitos benefícios em Labrada, mas ninguém pensa nos prejuízos. E

conclui que “o maior prejuízo é não deixar-nos ser nós mesmos, que outros nos venham assovalhar. Isso é o pior”.

4.9. A(s) história(s).

Durante o processo de pré-produção, a equipa de Trespés e mais Toucedo continuaram co diálogo estabelecido a partir da ideia-chave. Juntos, direção e produção, visitaram diferentes montes vizinhais com características a priori interessantes e “fizemos a escolha a partir do que se queria mostrar”, segundo Alberte Román (Anexo II), co galho de irem desenvolvendo essa trama fantástica duns montes comunais que, segundo a lógica vigente, não deveram existir no século XXI.

Uma dessas visitas foi à paróquia de Zobra e mais o vizinho Azevedo, em Lalim. Ali é onde se perpetrou o já mencionado antes *Por que non cantades todas*. Nos 30 minutos longos desta curta-metragem não tão curta já se aviscam algumas das características do que será depois *En todas as mans*: a frontalidade dalgumas entrevistas, os planos gerais estáticos e abrangentes, as longas paisagens sonoras com som ambiente do que soar: pássaros, galos ou o vento a zoar. Contudo não se deve ver esta peça como um simples ensaio de *En todas as mans*. Ainda mais ficada nas raízes do documentário etnográfico, aqui o guião já é exclusivo de Toucedo e isso faz a curta conectar mais profundamente com aspetos característicos da obra da cineasta. A música é o fio condutor. O canto, ainda. A tradição popular e musical galega enche de conteúdo etnográfico, de cultura popular em estado puro o filme, sim. Mas, ò tempo, aí está o retrato comunitário, que será partilhado com *En todas as mans*. Já agora, a comunidade em *Por que non cantades todas* é feminina. Quase como artista invitado, Samuel Crespo -que terá um protagonismo muito maior em *En todas as mans*- e um outro vizinho são os únicos homens nesta equipa verdadeiramente artística. O resto são mulheres. Essas mulheres que, segundo explica Ledo e foi recolhido no marco teórico, estão a se fazer cada vez mais presentes diante e detrás das câmaras no cinema galego atual. São mulheres a cantar. E não só. A contar, também. A contar como aprenderam a cantar. Como lhes aprenderam, as suas mães, as suas avós. A contar, logo, a história dum legado, duma sociedade paralela que, num espaço de seu -voluntário ou confinamento-, a cozinha, transmitiu durante

gerações os segredos da pandeireta, ensaiados em pratos metálicos. E mais segredos, não apenas musicais, segredos das relações cos homens, ausentes diante das câmaras, mas presentes nos contos destas mulheres, onde vão entrando através da música, de como eram antes os bailes, de antes quando os homens eram “mais picantes”, diz uma. E as imagens de arquivo, tão queridas por Toucedo, tão usadas por ela, a mostrar, neste caso, um daqueles bailes de antes, de quando os homens picantes, nas imagens de *Fiadeiras de Zobra* (1979) de Daniel G. Alén. E, sim, também os planos do trabalho, dos apicultores da comunidade de montes, os planos panorâmicos da natureza, das casas, estáticos, preferentemente algo picados, dum alto, a diferença das paisagens de John Ford em *The Searchers* (1956), mais a rentes da terra. E há também, sobretudo, muita pandeireta.

Mas 3.000 comunidades de montes na Galiza e 1.500 baldíos em Portugal eram material de mais. Alberte Román explica que foi a ideia-chave a que facilitou fazer aí uma peneira, pois “desde a ideia inicial da que se partiu, fomos fazendo a escolha das histórias que queríamos contar” (Anexo II). Umas histórias que tinham a ver coa “vontade das comunidades por defender o seu território e que está na base de que hoje continuem a existir” (Anexo II). Da perspetiva de Alberte Román “como sociedade, não somos mui conscientes da importância desse legado” (Anexo II). A vontade de ajudar a transmiti-lo foi o que facilitou ir fechando o círculo arredor dumas poucas comunidades, cujas características possibilitassem narrativamente o objetivo. Este círculo, segundo Toucedo, foi-se fechando em torno daquelas comunidades que albergavam mais ou representavam melhor todas as capas históricas, políticas e sociais; a consciência histórica, em definitiva, que para a diretora alberga o monte comunal (Anexo I). Nesse processo, Toucedo achou interessante, ademais, observar e selecionar a partir dos contrastes geográficos que enfrentam uma comunidade em Ourense e outra na Costa da Morte, por exemplo. Ou o contraste entre uma comunidade numa serra isolada, longe de qualquer cidade, com outra num território periurbano, que enfrenta de jeito mais direto e iminente as questões relacionadas co futuro, sobretudo a nível meio-ambiental, através de propostas transversais e multidisciplinares (Anexo I). A autora define este processo como uma espécie de casting, como já se mencionou, que reduziu os milhares de comunidades existentes sobre o papel a perto

dumas quinze que foram estudadas mais a fundo, até chegar às oito retratadas finalmente (Anexo I).

É também nesse momento quando a diretora começa a matinar “como aí podia haver toda uma estética e todo um trabalho concreto desde a imagem, desde a posta em cena e o achegamento” (Anexo I). É um labor de reflexão para saber desde que posição se quer fazer falar o filme, e como, em definitiva, se entende o próprio projeto do ponto de vista audiovisual. Quais devem ser as perspectivas, os silêncios, os movimentos, as cores, os enquadres, os sons, as quietudes, as músicas, tudo aquilo que conforma sensorial e intelectualmente a conceção filmica que deve guiar a iniciativa, que se deve perseguir e que parte, nesse prévio trabalho de campo exploratório, da olhada.

Vês o monte trabalhado dum certo jeito, um património aí presente, cuidado ou em ruínas, para mim todo isso era um valor a ter presente, ancestros e gerações passadas. Para mim todo isto confluíu um pouco em intentar entender esse posicionamento desde o qual falar e criar umas imagens que puderam amossar a complexidade do monte vizinhal (Anexo I).

Nessa olhada, como explica a Toucedo, entra já a ancestralidade, os antepassados, a consciência, logo, dum legado. Segundo indicam as referências mencionadas no estado da arte e no marco teórico, *En todas as mans*, o mesmo cãs cantareiras de Zobra, é herdeira duma tradição, duma ligação. Um legado de terra e trabalhos, de língua e sonhos, mas, também de imagens e de cinema. Alberte Román coincide em que “o documentário está inserido numa linha de trabalhos que pensa o país desde si próprio, que trata de analisar os conflitos que nele se dão” (Anexo II). Para ilustrar isto, o produtor faz uma explícita vinculação de *En todas as mans* com *O monte é noso*, também mencionado já nesta mesma pesquisa. Este trabalho de Llorenç Soler é parte do arquivo de imagens empregado no filme, ilustrando as lutas labregas dos 70 por recuperar o monte, como já foi comentado. A obra do valenciano está acompanhada no devandito arquivo de imagens do filme polos dous filmes de título *Un viaje por Galicia*: o de 1929 e mais o de 1958, o de Alonso e o de Arís. E também, por *O carro e o home* do terceiro Román implicado em *En todas as mans*, Antonio.

Para Toucedo “a questão do legado é complexa” (Anexo I). De Llorenç Soler parece interessar-lhe, mais bem, a sua condição de cronista histórico, e a sua incorporação a *En todas as mans* contribui “a fazer um filme no que o tempo presente constitui-se como quase de forma geológica, de moitas capas [...] um olho, uma mirada conhecedora, as sabe detetar” (Anexo I). E gosta de partir da tradição que supõem essoutras obras de arquivo incluídas no filme, de conexões “antropológicas ou etnográficas, que em muitos casos estiveram mui vinculadas à emigração [...] nos anos da posguerra e da ditadura e que fazem parte dum fundo filmico de património galego” (Anexo I), para olhar hoje o território e a história da Galiza “de um modo mais articulado ou filmicamente mais complexo” (Anexo I). Deste jeito, *En todas as mans* pretende, do ponto de vista estético, estabelecer uma “ligação com toda essa herdança, essa tradição, com cineastas primigénios, como Carlos Velo” (Anexo I). O diretor de *O carro e o home* é destacado do resto por Toucedo, ademais de polo seu potente trabalho etnográfico, por detetar nele “uma vontade de narração, de estruturação do relato e da mirada, também duma realidade” (Anexo I). Mas, para além dessa vontade de “gerar uma genealogia ou uma ligação” (Anexo I) co cinema galego, Toucedo reconhece de jeito explícito outras referências em *En todas as mans* que lhe ajudaram a entender o papel da câmara, que representa, que medeia, que articula a posta em cena, recorrendo a influências “dum documental, dum tipo de cinema espanhol, desde Guerín, Víctor Erice ou Mercedes Álvarez, que trabalhavam desde essa observação ò território” (Anexos I), sem desbotar outras fontes de inspiração de carácter mais global.

Todas estas considerações prévias, estudos de campo, castings, legados, influências não chegaram nunca a tomar a forma dum guião escrito, menos ainda de roteiro gráfico (Anexo I e II). Contudo o guião existe, aí têm Toucedo e Román certificada a sua co-autoria nos créditos. Foi a partir do texto académico de Román, de porem em comum os seus pontos básicos, de fazerem a exploração prévia, irem conhecendo as pessoas das comunidades que o verdadeiro guião começou a se definir, mediante a própria gravação, realizada em julho de 2013 e continuada em agosto de 2014. Porque, como explica Toucedo, “o documental o que tem é o de trabalhar co imprevisível, de trabalhar coa vida de trabalhar cos tempos e as cousas que sucedam que ti incorporas ou as deixas passar, pero

que podem ser ò final elementos fundamentais” (Anexo I). Deste jeito, a equipa tentou combinar e aproveitar, durante a gravação, os momentos espontâneos e de improvisação com situações que foram geradas, tendo claro que em cada comunidade deviam procurar a particularidade que contribuir a um tudo poliédrico (Anexo I). Uma dinâmica que continuou na mesa de montagem, onde se revisaram entrevistas, se discutiram narrativas, se selecionaram ou refugaram fragmentos. Esta é uma das partes essenciais para Toucedo, que reconhece trabalhar muito “na criação do guião na montagem” (Anexo I), porque “a montagem no fundo é o último processo de escritura onde a película se cria” (Anexo I).

Um negro zoar de vento. Daí nasce a criatura. Sobre esse negro vão-se impondo créditos e logotipos de patrocinadores e produtoras, mentres o vento não deixa de zoar, com mais força ainda. Até que aparece o primeiro plano, a primeira panorâmica, imóvel, abrangente, gloriosa, anuviada, verde e luminosa. Aparece a Galiza. E entra, òs pouquinhos, a música, timidamente pontuada, primeiro, rijamente acompanhada de seguida. E sucedendo-se, os planos, montados a corte. Esses planos, essas panorâmicas de câmara chantada⁶⁵ num alto, que olha sem se mexer para a imensidade dum pequeno país. Desses montes iniciais, com casinhas espargidas ò longe, a outro monte de nuvens baixas. E um outro. Demoram-se, vão devagarinho, tomam o seu tempo na pantalha, os montes, que, se forem campos de arroz, qualquer um esperaria ver Zatoichi (Kitano, 2003) a o cruzar. Todos os montes distintos, todos paisagens na néboa. E, pouco a pouco, os planos, que se sucedem, a modo, sempre ò corte, vão-se fechando quase impercetivelmente: bosque, monte, rio, vale, montanha, casinhas ò longe com musica de fundo. Até que o bosque por fim deixa ver as árvores. E o rio, as pedras. E o monte, as casas. E, quase inocentemente, uma fileira de moinhos de energia eólica. E depois, outra vez, um plano aberto, amplo, agora com sol, onde, esvaindo-se a música, de volta os sons do vento, os pássaros e as ovelhas, pode já aparecer um título: *En todas as mans*. Pode, por fim, porque, neste minuto 2:15 dum filme de 100 minutos, vem de ser resumida já toda a trama, todo o drama que se vai despregar ante a audiência. Ou quase. Assim que, para concluir a introdução, sobre esse mesmo plano do monte ensolarado, esvaído o título do

⁶⁵ “*chantar* v. tr. [...] (8) Pôr: chantou-lhe dous bicos; chantou-lhe os livros na mesa; chantou-lhe o chapéu na cabeça.” <https://estrviz.org/chantar>

filme, um rótulo informa: “Na Galiza e Portugal hai unha forma comunitaria de xestión do territorio única: os montes veciñais e os baldíos. Na Galiza hai case que 3.000 montes veciñais, en Portugal perto de 1.500 baldíos”, substituindo uma voz em off que jamais soará neste filme.

Explicada a trama, cumpre agora passar as presentacións. E para isso a cámara move-se. Mete-se num carro, filma de perto a faciana da mulher que dirige, introduz-se na sua vida diária. Ela, séria, leva o carro até uma cancela, parece que está a começar o dia, pára, baixa, abre a cancela e, no entanto, a cámara aguarda, paciente, por ela no carro, a que volte, suba, arranque e entre na veiga. Este longo plano-sequência, corta-se abruptamente e a mulher já está fora do carro, remexendo nele, abrindo um saco, sacando alimento prò gado, metendo-o no comedeiro. Fazendo cousas, executando ações. E a cámara segue-a, segue o que faz, às vezes com planos mais curtos, outras mais longos. E move-se, busca-lhe a cara, mas sobretudo as mãos, o que colhe, o que deixa, o que procura, o que trabalha. É um contraste visual enorme cos planos estáticos de abertura, com essas panorâmicas que conectam com Arís ou Rodríguez Alonso. E uma cámara que se move, que procura, que se introduz.

Uma cámara que já desde a preparação do documentário, Toucedo sentiu a necessidade de ter “em movimento, a acompanhar sempre essas atuações e microgestos do trabalho tão variado que se dá no monte” (Anexo I). A cámara, tão perto, retrata a grandeza do “fazer constante, contínuo, que não somente vinha das pessoas e ser um corpo atual e presente, senão que isso parecia como uma espécie de rexurdimento ou de conexão com todas essoutras pessoas e antepassados que estavam a constituir também parte essencial desse monte” (Anexo I). O legado, de novo. Um legado que se pode pescudar também, mais no conceitual ca no estilístico, nos trabalhos do carboeiro, no início do *Fendetestas* (1975) de Antonio Simón. Percebe-se nesse observar o trabalho, valorizando-o, algo gramsciano, uma vontade nacional-popular (Castro de Paz e Nogueira, 2018, p. 166), que é mais evidente em *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* (2010), ou, ainda, no filme que Uqui Permui usa nesse seu filme, o registo de

trabalho filmado polas propias conserveiras em folga em 1989⁶⁶. Uma obra coa que conecta fortemente a *Nación* (2020) de Margarita Ledo, produzida por Nós Productora Cinematográfica Galega, outra dessas produtoras à margem, que pretende recolher o legado combativo de Carlos Varela. *Nación* é uma outra mostra do cinema de mulheres e sobre mulheres da Galiza, onde esse arquivo que a liga com Permui, permite, segundo a própria Ledo “volver aos anos felices que algúns arquivos gardan aínda” (Ledo, 2020, 11), construindo filmes de claro tom autobiográfico.

Da veiga onde estava a mulher co seu carro, Toucedo leva o filme -a corte, sempre a corte- para "Baldíos de Vilarinho serra de Lousã", segundo informa o rótulo, sobre um plano geral, fixo, da porta duma garagem com atividade na alvorada. E, de seguida, de novo a câmara a se meter, a se mexer, a alviscar, mentres a brigada de trabalhadores da comunidade prepara o material, na garagem, para irem trabalhar no dia que começa, falando a sua língua, que é a mesma ca do “Monte veciñal de Teis, Vigo”, informa o seguinte rótulo. E em Teis, Vigo, já e dia aberto, a montagem parece seguir o ritmo do sol, e a gente anda a roçar no mato com máquinas que metem muito ruído e o pessoal leva protetores nos olhos e a câmara não quer perder detalhe de nada disso e vai de aqui para lá, parando às vezes mais, às vezes menos. E de Teis para “Monte veciñal de Covelo, Paradanta”, informa um outro rótulo, interior dia, um grupo de pessoas escuta atenta uma outra falar sobre umas ofertas de vender madeira e a câmara fixa-se em quem fala e em quem escuta e já é o minuto 8 do filme e houve já muita atividade aparentemente inconexa, em lugares distintos, com muita gente a fazer muitas cousas que não ficaram muito claras. A seguir se explicam.

E para explicá-las, a câmara pára quieta outra vez. Mas não como ò princípio, panorâmica. Em plano algo aberto, sim, mas de medida humana. Concretamente, o tal para que um ser humano ocupe, sentado, o seu centro, bem visível, com tamanho protagonista, mas num entorno sempre reconhecível, algo fora de foco, sempre particular. Um senhor

⁶⁶ Segundo se no canal de YouTube Uqui Multimedia, “en 1989, cerca de cien mujeres, cuatro de ellas en huelga de hambre, se encierran en la fábrica de Orosa, en la Illa de Arousa, como protesta al cierre inminente de la fábrica de conservas. Mientras estuvieron encerradas grabaron un documental en el que contaban lo que estaba sucediendo. Realice este documental a partir de ese material, narrando la historia por las mismas protagonistas, que entremezclan pasado con presente” (Uqui Multimedia, 2011).

com óculos, no meio dum bosco, sentado no toro duma árvore cortada. Uma mulher sentada numa pedra, a serra infinda ò fundo. E mais outra mulher no meio do bosco, sentada numa espécie de saco. E um velho sentado numa caixa de bebidas vazia, cos moinhos eólicos de fundo. E um rapaz sentado num cubo dado a volta, cumas cabras passando por trás. E assim vão-se sucedendo os personagens, a equipa artística, um homem sentado num tamborete no meio da fraga, outro escarranchado a beira dum rio. Sempre no meio do plano. Sempre protagonistas. Sempre num contexto.

E falam. Vão falando e vão explicando o que se viu antes, essas panorâmicas, esses trabalhos. Isso é o monte comunal. E alguém explica que é um património dos vizinhos e alguém mais que é uma cousa que se transmite geracionalmente e outra que é algo que há que sentir, “sentir que é nosso. E como é nosso, nós temos que cuidar dele”. E assim vai-se-lhe explicando à audiência que cousa é o monte em mão comum. Cum trabalho de guião na mesa de montagem, no que a primeira explicação é a mais básica e a segunda mais complexa, e a terceira liga coas anteriores, para ir conformando um conceito coral, explicado a muitas vozes, que vai do mais simples ò mais complexo. Diana Toucedo diz que se inspirou nos trabalhos de Depardon ou Errol Morris para chegar a essa conceção de entrevista, na que a pessoa entrevistada fala para a câmara, na que nunca se escuta a pergunta, que é totalmente frontal, mas que é, ò tempo, pessoal, individual, íntima, contextual. (Anexo I). É um tipo de mirada documental participativa, “cuma mirada coletiva pero interior, não externa, que não julga” (Anexo I).

Isso é tudo. Esta é toda a conceção visual da película, três pés: planos panorâmicos e fixos para ambientar e separar blocos, planos móveis para seguir trabalhos e atividades e planos fixos de novo para as entrevistas. Mas o filme segue, é claro. E trás as entrevistas, volta òs trabalhos. "Monte veciñal de Zobra, Deza", reza o rótulo. E volta a câmara a se mexer, a captar diálogos que às vezes não se entendem de tudo, às vezes se colhem já começados e se deixam sem acabar, ou que se afogam no ruído da motoserra. Mas que ilustram, informam, porque vão criando uma imagem do que acontece no monte, do que há que fazer, de que às vezes a gente discute, doutras olha, decote sua. De repente, um plano geral do canto dum bosque, uns pinheiros arringleirados. Parece que

nada acontece por uns segundos e depois, um dos pinheiros inicia o descenso e cai, cortado, e ergue pó o cair e ali fica, tirado, morto. Um plano que lembra à anterior *Costa da Morte* (Patiño, 2013), produzida pela mencionada Zeitun Films, e também à sequência inicial da posterior *O que arde*.

E mais entrevistas. Mas não monotonia. Porque Toucedo só dispõe, só quer dispor, de três pés, três tipos de imagens. Mas vai-os alternando eficazmente na sala de edição, à vez que configura o guião definitivo, variando o ritmo, a cadência. E nas entrevistas nunca há rótulos. Ninguém é identificado pelo seu nome. A audiência só acabará por conhecer algo mais daqueles mais recorrentes na metragem, quiçá mesmo o nome de alguém, através dum diálogo roubado pelo técnico de som Román no descanso dum trabalho. Porque o microfone também se imiscui, como a câmara, durante os trabalhos, durante as vidas. E nas entrevistas, que se vão sucedendo, agora cum ritmo não tão demorado, explicando cada quem que intervém como o monte mancomunado funciona de maneira assemblear⁶⁷, que ninguém manda mais ca ninguém e as decisões são em benefício do conjunto, que o benefício se reinveste na própria comunidade e a assembleia decide no que. Um vizinho de Covelo resume-o assim: “num mundo onde as decisões estão cada vez mais afastadas dos indivíduos, dos cidadãos, as comunidades de montes dão-nos a oportunidade de retomar esse caminho”.

Deste jeito, a audiência vai sendo introduzida na vida da paróquia. Conhece o pastor de cabras de Lira, na Costa da Morte, e entende que no monte não todo é bosque, nem vacas, que também as há, o mesmo ca abelhas. Vai-se do geral cada vez mais ò concreto. Das comunidades a cada comunidade, de cada comunidade, a cada comuneira. E quando chegam os camiões a recolher a lenha das árvores cortadas e a câmara grava o comuneiro olhar a manobra do guindastre a carregar os toros, a audiência olha também essa operação e entende a sua importância no semblante sério do comuneiro. Mostra-se que no monte do Rosal trabalha muita gente da paróquia contratada pela comunidade, porque o monte dá dinheiro para isso. Uma mulher explica que, antes, trabalhar no monte era uma desonra. Agora é um privilégio. Estes empregados não são comuneiros, mas

⁶⁷ “assemblear adj. m. e f. Relativo a assembleia.” <https://estraziv.org/assemblear>

trabalham para a comunidade e coa comunidade, o mesmo cà equipa técnica de *En todas as mans* não é parte de Trespés, mas trabalha com e para a cooperativa. A assembleia da comunidade do Rosal debate sobre a gente contratada e falam bem em geral, ainda que algum seica⁶⁸ está frouxo. E o filme poderia acabar aqui, ser uma curta, e acabaria bem, feliz. Sem drama.

Mas não acabou ainda e aparecem de novo umas panorâmicas amplas, fixas, estáticas do monte, onde o som ambiente se mistura coa música de Germán Díaz, num tom bastante mais lóbrego agora. De novo os montes, as casinhas, mas por primeira vez, uma grande estrada de circunvalação ò lado do monte. Uma linha de alta tensão. E fechando a série de planos fixos panorâmicos uma ringleira⁶⁸ de moinhos eólicos. Por primeira vez, a tecnologia, a civilização, a modernidade. Por primeira vez, a ameaça. Por primeira vez, o drama. Porque sim, tudo indica que se está a introduzir a perturbação que Bordwell acha característica em toda trama do estilo Hollywood, em todo Modo de Representação Institucional. Tudo indica que, arredor de vinte minutos de iniciado o filme, está a se fechar o primeiro ato e que vai começar o segundo. Está Diana Toucedo, a diretora do documentário experimental *Imágenes secretas*, a fazer um filme no estilo clássico de Hollywood? Quiçá a pergunta correta é se *Imágenes secretas* é, na verdade, assim tão experimental como, por exemplo, pareceria indicar o nome da secção na que foi exibido na edição de 2013 do Festival Internacional de Alcalá de Henares: Divergencias. *En todas as mans* conecta deste jeito com documentais de estrutura em três atos, como o mencionado *As Encrobas* de Bocixa Rei.

O drama vai-se introduzindo pouco a pouco no filme, que vai aumentando o ritmo de uso dos seus três pés visuais. Na verdade, emprega principalmente dous: as entrevistas estáticas e a câmara que segue o trabalho. As panorâmicas fixas ficam como recurso para separar temáticas, mais demoradas quanto mais importante seja remarcar essa separação. O primeiro problema que se aborda é o da acácia. Denuncia-se que os estados espanhol e português serviram de plataforma legal para determinadas empresas

introduzir práticas de reflorestação intensiva com espécies invasoras de ciclo curto e rápida

⁶⁸ “seica adv. de dúv. Acaso, talvez, quiçá, parece; dá origem a numerosas locuções ou modismos com certo matiz interrogativo. ≈ seique” <https://estraviz.org/seica>

⁶⁸ “ringleira s. f. Linha de cousas ou pessoas em ordem. Ringla, fila.” <https://estraviz.org/ringleira>

rendibilidade durante um período de mais de cinco décadas. O resultado é a proliferação de espécies que ameaçam a biodiversidade, que não atendem a fronteiras políticas e afetam por igual a Galiza e Portugal. A pior de todas é a acácia, contra a que se botam as comuneiras a lutar das mais variadas formas: com tratamentos fitosanitários, serras... E mentres continuam os trabalhos no monte, co bosque, coas vacas, coas abelhas, coas cabras, o guião vai incorporando mais elementos, mais subtramas.

E mais elementos dramáticos. Da acácia, òs problemas burocráticos que dá uma outra ameaça que se intui, a administração do Estado. E da mão do Estado, ou ò revês, os eólicos. Diversas entrevistas, cada vez cum ritmo mais acelerado, vão explicando os problemas das comunidades cos eólicos. Que as empresas se confabularam para se repartirem o negócio e que a Xunta se limitou a validar esse plano empresarial. Que nunca se contou coas comunidades. Que as empresas tentaram dividir as comuneiras com ofertas e enganos. Que nunca se contemplou nem ofereceu que as comunidades participassem na gestão dos recursos energéticos através de parques eólicos comunais. Uma comuneira explica que a gestão dos eólicos por parte das comunidades ajudaria a fixar a população no território. Aparece o eterno fantasma da emigração, tão recorrente no legado histórico e cinematográfico da Galiza, que aqui não é protagonista, mas está presente, como a foto dum familiar morto a presidir a sala de estar. E o filme segue, achegando-se já a sua metade, cos mesmos recursos estéticos a seguir os mesmos trabalhos, mas cum tom cada vez mais sombrio. A produção do documentário tem conseguido, mália gravar sempre no verão, planos com nevoeiros, òs que se lhes intui um tratamento em pós-produção para apagar as cores, ensombrecer. Em Portugal, uma praga está a atacar as árvores da comunidade de Vilarinho. Noutra comunidade um homem cuida das suas vacas na veiga. Chove. É a metade do filme.

Uma série de entrevistas concatenadas, com ritmo mais acelerado, com mais tensão, explicam os problemas que desde a Xunta lhes põem e sempre lhes porão porque “a comunidade de montes é uma parcela de poder que vai conviver e se vai enfrentar a outros poderes inseridos na sociedade”, explica um comuneiro, sentado no meio do seu plano. O tema de fundo na sequência de entrevistas é a questão da titularidade dos montes

em mão comum, sempre baixo ameaça. O modelo da administração pública galega é privatizar a gestão dos montes, quando os montes não são uma empresa, segundo explica uma comuneira. E se entra uma empresa privada a gerir o monte será para procurar o lucro, acrescenta um outro. São quase cinco minutos de entrevistas concatenadas, de montagem rápida, de queixas, que deixam a película num ponto alto de drama justo ao chegar às 50 minutos, à metade do filme, o que demonstra um perfeito sentido do tempo na edição. Da paisagem idílica do começo do filme, o monte passou a estar agora infestado de acácias e eólicos, ameaçado pola privatização e a fome de lucro privado, coa administração como cúmplice necessário dos interesses da burguesia.

De novo planos gerais, panorâmicos: da ria de Vigo, escura, quase de noite, duma aldeia de montanha, de cores apagadas. Soa o laio dum instrumento de corda e, de novo, a brétema, paisagem na néboa da incerteza, da ameaça, a terra que expulsa o melhor que tem e fica co ruím, entre neboeiros que remetem ò Mordor de Peter Jackson na sua trilogia tolkiniana. Mas a sequência termina com dous planos do amanhecer, co som das gaivotas e co sol de esperança alviscando-se no horizonte. Começa um novo dia e os ânimos não decaem de Lira a Vilarinho nem de Teis ò Rosal. Nas novas da rádio informam da luta das comunidades polos seus direitos, os trabalhos seguem adiante. É aqui que entra o legado em forma de arquivo cinematográfico, que é recolhido, acolhido, polo documentário que, desse jeito, se assume herdeiro. Mas essa aceitação não elimina o diálogo, a dialética. Chama a atenção, em primeiro lugar que todas as imagens de arquivo usadas sejam concentradas num único ponto do filme, um tempo de pouco mais de três minutos dos cem que dura a película. Em segundo lugar, a referida dialética tem aqui como resultado uma síntese na que os os filmes de Alonso, Arís e Román são editados de jeito conjunto, co logotipo do CGAI impresso sobre as imagens, unificados pola música original, e dramática, de Germán Díaz. Deste jeito as imagens de cartão postal das duas viagens a Galiza, tão criticadas por algumas vozes das citadas no marco teórico desta pesquisa, são junguidas coas tão louvadas de Antonio Román e *Xocas*. O branco e negro, a textura fílmica e a música tétrica irrompem de jeito abrupto cuma finalidade narrativa clara, a de ilustrar o que um homem, na entrevista imediatamente anterior, a toda cor, vem de

denunciar: que se quer volver roubar o monte. Agora em democracia, quer-se-lhe quitar ò povo o que o povo recuperara das poutas da ditadura. Do ponto estético, este legado fílmico atua por contraste entre os planos panorámicos em movimento de *Viaje por Galicia* e a estática calma coa que Toucedo chanta a cámara diante da paisagem. Mas também por similitude, nessa fileira de carros filmados por Antonio Román que Toucedo imita, noutro momento do filme, numa ringleira de moinhos dispostos ladeira abaixo. Outra mais dessas capas que viram a película, para Toucedo, “portadora dum legado histórico” (Anexo I). O legado fílmico conecta co legado do monte, o material co ideal, a produção coa narração. Velaí o que querem roubar: a memória, o passado, os apelidos, os trabalhos, os rios, as fontes, os regatos pequenos.

Pouco depois destas primeiras imagens de arquivo, o trabalho de Soler tem permitida uma maior individualidade, sem dúvida induzida também de jeito inevitável polas suas características tão singulares a respeito dos outros três filmes. Essas imagens de arquivo iniciais, volve a cor e outra série concatenada de entrevistas explica o porquê dessa negrura que se acaba de ver, dessa tristura que se vem de escutar. Diversas vozes, desde a academia, a comunidade e a história explicam o que supus aquele roubo estatal da propriedade comum: a implementação da silvicultura extensiva com espécies alóctones mediante o roubo de terras que tinham dado sustento a gerações galaico-portuguesas desde tempos ancestrais, provocando fome, miséria e emigração. De novo, um abrupto corte desde a última desta série de entrevistas com diversas pessoas, gravada na doce cor dum solpor de verão, que dá passo a um branco e negro de textura fílmica. Mas desta vez não há triste música original. Neste caso, a fita de arquivo conserva a própria sonoridade e um balbordo de gaitas enchem as orelhas da audiência. E, sobre elas, a voz em off. O recurso que *En todas as mans* refuga durante todo o resto da metragem entra agora com força, da mão de Llorenç Soler, para explicar a luta dos vizinhos do Morraço polas suas terras comunais. O legado fílmico, para além de diferenças, achega também conexões. A cámara, que se move desde as pancartas e bandeiras até as facianas das manifestantes que as portam, não descreve um movimento tão distante do que Toucedo e Castiñeiras traçam ò gravar os trabalhos comuneiros, das suas facianas às suas ferramentas, do

moserra à mão, do apicultor às abelhas. Esse movimento que indica ação, ação humana, e que, unido à gaita estridente e mais à voz enardecida, transmite uma mensagem diferente à do anterior arquivo, a da esperança na luta e na união. E, subitamente, a mensagem em off termina o seu comunicado, o ranger das gaitas cessa, e volta a cor, a doçura do verão galego e uma calma entrevista que, porém, retoma o mesmo assunto: a que foi estratégia do franquismo de aceder, aparentemente, às reivindicações dos labregos para conseguir que, ò sentirem a propriedade como sua, deixassem de se opor à silvicultura intensiva com espécies invasoras e passassem a apoiá-la. Não há logo, nada gratuito no uso do arquivo, nem rutura narrativa, mais uma vez dentro do cânon de Bordwell ou Burch. Um uso do arquivo que Toucedo descreve como um “pequeno elemento histórico que engadimos, pero também um lugar académico” (Anexo I). Enquadrado na totalidade do filme, editado arredor das entrevistas coas gentes da comunidade e da academia a reivindicar a memória, Toucedo quer assim que

a minha achega a certa cinematografía galega constitua uma certa achega muito mais interna, muito mais politicamente comprometida e desde uma voz própria do muito colonialismo interno que levamos sofrido na Galiza. Desde este sentido, tentei gerar imagens que estiveram alinhadas ou sintonizadas cuma visão própria de todos estes comuneiros que se veem a si mesmos e a si mesmas desde um lugar concreto e mui posicionado (Anexo I).

Aqui está o legado, pois, de Carlos Varela ou do próprio Llorenç Soler -canda o de *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977), que também fala da defensa do território contra uma infra-estrutura que ameaçou gravemente a comunidade de Teis, como se conta em *En todas as mans*. E no meio, outros filmes de luta, quiçá de menos sona em determinadas bibliografias, mas que, como o filme de Toucedo, mostram uma terra que se defende para a viver nela e mais para viver dela (Barreiro 2018, p. 44). Um dos exemplos mais marcantes é *As Encrobas: a ceo aberto* (2007) de Xosé Bocixa Rei. Um documentário que também combina a entrevista co arquivo, usado com muita mais profusão, ca vista posta no passado, um passado que viviu Carlos Varela. Mas também hai presente, que é

precisamente a pegada desse passado no que, como em *En todas as mans*, o capital jogou a desunir o povo para conseguir os seus interesses. Com um vocabulário estético muito mais amplo, que combina entrevistas em primeiríssimo primeiro plano e em plano médio, às vezes, contudo, nalguns montes entre a néboa, captados polo diretor de fotografia, Ben T. Díaz, não é difícil ver algum antecipo de *En todas as mans*.

Mas, volvendo ò uso das imagens de arquivo por parte de Toucedo, é interessante como na síntese que consegue entram também Arís e Ricardo Alonso. Estes autores, a priori mais sistémicos, têm cabida na nova paisagem-território (p. 45) revisitada, ou reconstruída, por Toucedo, que vai, nesse sentido, mais longe do que Ramiro Ledo coas imagens de Carlos Varela em *CCCV*. A diretora mostra uma Galiza viva e em luta por viver dignamente do e no rural, longe da emigração e da pobreza tapadas pola típica paisagem franquista (p. 44), mas também de desolações de retrato mais contemporâneo como as das aldeias de *Os dias afogados*, habitadas por ânímas (Barreiro, 2018, 70). Se, quiçá, um dos “procesos máis representados no cinema galego nas últimas catro décadas sexa o abandono do medio rural” (Villarmeá, 2019, p. 239), Toucedo situa-se, e situa o filme, num rural que se quer vivo e habitado e que luta por isto, longe de Xonxa, de Mamasunción. Também da Urxa sobrenatural, que vê aqui a sua mágia enfrentada a engenheiras florestais e tratamentos fitosanitários, mas de costas também a urbanidade de *Continental*, e mesmo à de *A Esmorga*, só enxergadas ò longe, e mais bem como uma ameaça, ò pé da comunidade de Teis. Mas conectando aí com *Pradolongo* no que sim se percebe uma ânsia de ficar no lugar, de vivê-lo, mesmo mudando, se for preciso. E ligando também coa posterior *Os fillos da vide* (2017), de Ana Domínguez, onde essa terra ligada ò trabalho e o trabalho ligado à terra recolhem o legado oferecido por *En todas as mans*, em temática, mas também em muita da estética desses capachos cheios de uva e, ò tempo, querendo mostrar-se mais espontânea nos planos, procurando essa verosimilitude associada ò Cru, e já explicada aqui, no inestável, no contrapicado, no subexposto.

É esta vontade autocentrada, interna, que distancia Toucedo do Colectivo de Cine de Clase e o seu *El campo para el hombre*, onde o labrego galego sai falando uma língua externa e vendo misturada a sua problemática cuma outra de base material

totalmente distinta como a andaluza, pelo provável interesse espanholista de Helena Lumbreras e Mariano Lisa, militantes do Partido Comunista de España. Percebe-se uma vocação pseudomessiânica na que a salvação do proletariado, do explorado, virá duma vanguarda salvadora, como também se parece perceber na voz em off do *Galicia* de Carlos Velo. Essa visão externa, vertical, quiçá inevitável no contexto bélico de 1936, mantém-se quarenta anos depois por Lumbreras e Lisa, como se não tivesse passado o tempo nem as cousas. Como se o prometedor cinema soviético não tivesse estragado o seu potencial transformador inicial para acabar fazendo da Mosfilm uma outra fábrica de hegemonia em peças jdanovistas como *Padeniye Berlina* (1950), na que Mikheil Chiaureli situa o vitorioso Stalin numa delirante visita à vencido Berlim. Ademais, fora dessa voz em off característica do propagandismo da época, a *Galicia* de Velo redime-se logo nas suas imagens, nos seus enquadres, na sua estética, que conectam com Toucedo, mesmo no seu alalá, que tende uma ponte desde o 36 até as cantareiras de Zobra.

Totalmente distinto é o outro material de arquivo que se empregou em *En todas as mans*, o do lume gravado por Alfredo Durán Vicente, a quem Toucedo descreve como “câmara que trabalha para meios nacionais” (Anexo I) e Román como “câmara amador da zona do Baixo Minho” (Anexo II). Como for, trata-se de imagens de força incontestável que Toucedo afirma que gostaria de ter gravado ela mesma (Anexo I), mas a equipa estava ausente quando o lume arrassou O Rosal. Velaqui uma mostra de como a produção condiciona claramente a narração. Em primeiro lugar, porque a equipa do filme não esperava um evento de tal calibre. Em segundo lugar, porque, à acontecer, mudou totalmente o guião do filme, virando o seu clímax. Em terceiro -e já descendo do conceito produção para o departamento e profissionais que se encarregam de o administrar no processo de criação do filme-, porque não se pude capturar as imagens com recursos próprios e houve que as adquirir a posteriori. Nestas imagens é mais doado topar o Cru (López-Calzada, 2012, 8) ca na polida estética de Toucedo e Castiñeiras, no sentido das características visuais que vêm dadas pola espontaneidade, a falta de planificação, a imperfeição técnica. Não chega à tremolar do enfoque, nem a textura de VHS dum *Vikingland*, mas o efeito cru está aí, achegando verosimilitude, na linha do explicado sobre

o Cinema Verité, levando a audiência, crédula, ò meio das chamas. Mas sem esquecer, afinal, que também esta estética bruta de fita aparentemente sem editar passou, como o resto do filme, pola mesa de montagem de Diana Toucedo.

Mas em qualquer caso, os elementos que dão sensação de verosimilitude no olho do público estão aí, aumentando, neste caso, o dramatismo. É por isso que aparecem aqui também -muito mais que nas imagens de arquivo de Velo, que podem estar maltratadas polo tempo, mas evidenciam muita maior planificação, por exemplo- algumas das características daquele mencionado MRP ou modo de representação primitiva, sobretudo se temos em conta que aquele “primer sistema es el más simple que puede realizarse com un aparato de filmación” (*ib.*: 149) e, portanto, é o que está mais ò alcance do amator. É porque o Cru se aproxima mais ò MRP através de peças de curta duração, procura golpes de efeito que produzem riso ou medo, uma emoção simples, longe do raciocínio complexo. É o caso presente, onde o dramatismo das imagens do lume parece que vão mostrar uma pessoa em chamas em qualquer momento. Esses vídeos populares na Internet, onde um ancião canta uma tonada popular, ou o do homem pisando a pele de banana ou a acrobacia dum rapaz co seu monopatim conectam com aquele “cinema das atrações” não narrativo do que fala Tom Gunning (s.d.), òs espetáculos de vodevil, como também nos recorda Andrés Hispano (2001). Sem cair na tentação de contemplar o Modo de Representação Primitivo como uma linguagem original, pura, um “Paraíso Perdido antes de la Caída” provocada por la “narratividad”, que fala Burch (1991, p. 18), devemos repetir, seguindo este mesmo autor, que este modo é o mais singelo para registrar imagens, polo que parece mais próprio de aficionados sem formação audiovisual, específica, nem académica. Pode-se arguir que este Modo de Representação Primitivo está presente, para além das imagens do lume, em *En todas as mans*, certamente: nos planos fixos que gravam o monte, uma paisagem durante uns segundos eternos, como quem chantava a câmara na hora da saída da fábrica e deixava a ação decorrer sem muito mais objetivo aparente. Ou nos planos do trabalho no monte, equiparáveis por momentos, na sua realização, a certas películas amadoras familiares, onde a câmara persegue a ação alá onde vai, em movimento improvisado. Mas é, em todo caso um recurso ò primitivismo

pensado e contrário à próprio MRP, precisamente porque parte dum conhecimento exaustivo do que é a imagem em movimento e a sua história. É por isso que há mais de Cru, de imagem imperfeita, caótica, espontânea nessas imagens de arquivo recente gravadas durante o incêndio.

Nesse senso, a diferença não é tão distante do trabalho da própria diretora em *Tres tiempos, tres gestos* (2009), prévio a *En todas as mans*, onde trabalha a partir das imagens da realizadora Naomi Kawase, imagens que são puro desenfoco, cor saturado, sobreexposição, degradação magenográfica: puro cinema Cru. Há, portanto, um ânsia de experimentar co primitivo, pero desde o conhecimento. Se o cineasta brasileiro Mario Peixoto jogava já com todo isto nos 60, Toucedo dá um passo mais em 2016 com *Corpo Preto*, onde revisa material deste cineasta -imperfeito, queimado- para construir algo novo, trabalhando a partir dessa imperfeição audiovisual, segundo os cânones habituais no cinema hegemónico. Contudo, há uma diferença entre isto -ou também *Ser de Luz* (2009), onde usa também materiais de outrem para compor a sua história- e o chamado 'metragem encontrado', ideia coa que jogam filmes tão diferentes como *The Blair Witch Project* (Myrick e Sánchez, 1999) ou *Tren de Sombras* (Guerín, 1997). Ambas trabalham coa ideia da imperfeição de quem não sabe, do amador, de quem não conhece a linguagem audiovisual e se vê obstaculizado, mesmo saboteado, polas limitações técnicas do seu conhecimento e do seu equipamento amador. Certo é que ambas as duas mentem, mas com intenções diferentes; ou quiçá não tanto, procurando ambas essa emoção básica, primitiva: o medo, num caso, a saudade, no outro. Ou o *Redacted* (De Palma, 2007), que é uma "barreja de textures i d'estils, des de l'associat habitualment amb el documental, fins l'afeccionat. [...] Tot amb la intenció de que aquest material contrastés amb l'enregistrat amb estil documental i assolir una major versemblança del conjunt" (López-Calzada, 2012, p. 131) na hora de retratar os excessos das tropas estadunidenses no Iraque.

É quiçá em *Homes* (Toucedo, 2016) onde haja mais de *En todas as mans*, não casualmente partilham diretor de fotografia, Iván Castiñeiras, e são da mesma época, praticamente. Nesses planos de mulheres a aguardar por uns homens que não hão de voltar, nesse som ambiente mais indiferente ca inclemente, é difícil não notar um

paralelismo cos planos das entrevistas de *En todas as mans*. Mas aqui a frontalidade é trocada por um meio perfil, que já não se sincera coa espetadora, que já não explica, não conta, não quer, guarda, para si, a sua história, a do seu homem, a da sua ausência. Uma ausência que conecta, na temática, com *Trinta Lumes*, um relato de fantasmas, que são as almas ausentes. Por contra, *En todas as mans* fala da presença e, ainda, da permanência, do querer estar e, sobretudo, querer ficar. Há em *En todas as Mans* muito mais MRI, muito desse dito estilo clássico de Hollywood de Bordwell, por muito que Diana Toucedo renegue do cinema hegemónico e se reclame mais do documentário criativo

ou incluso obras mais inovadoras que trabalham coa especulação, coa fabulação... Ou todo o cinema sensorial, dentro do mundo documental. E se já entramos com outro tipo de obras que estão em cinema estendido, artístico, performático, de realidade virtual, por exemplo, ou de inteligência artificial, abrimos já um grande abano. Pero são espaços que eu dialogo com eles, para mim são os espaços de referência, os espaços cos quais pensar e pôr-me em relação (Anexo I).

Porém, não há contra-dicção. O contrário seria regalar-lhe ò cinema comercial o esquema apresentação-nó-desenlace que, se bem é certo que está tomado da novela oitocentista, tem raízes muito mais fundas, na fábula, no conto, no relato oral. É um sistema que funciona bem, que a a audiência compreende, que é útil e eficaz quando se quer transmitir algo, sobe tudo se esse algo é mais um conhecimento racional ca uma emoção - ainda que não são, por suposto, excludentes-. Viu-se já que a ideia chave, nascida de produção, que entrou em diálogo com direção e que sintetizou uma série de premissas (visitas a comunidades, planificações, contratos, documentações, contactos...) tinha uma intenção de transmitir um conhecimento: as comunidades de montes galaico-portuguesas. Por que renunciar o MRI, a sua eficácia? Ademais, a mesma Toucedo reconhece que ela também “bebe como de todas umas estratégias de ficção que, ò final, pois estamos sempre a mediar com uma câmara e o mundo que representamos” (Anexo I).

São estratégias de hibridação nas que não é apenas o documentário que olha para a ficção. Também acontece à inversa. Como se adiantou no seu momento (López-

Calzada, 2012), a publicidade, “permanentemente acusada de mentir, quiere ser creíble, por eso envidia al documental, un género tan manipulador como cualquier outro, pero al que el público concede generosamente el beneficio de ‘explicar la verdad’” (San Román, 2005, p. 238). Pero Jordi Sánchez-Navarro e Andrés Hispano já avisam de que “la credibilidad está minada” (2001, p. 7), também arredor do que se chama documental e não-ficção. Os documentais sempre, “y se podría decir que inevitablemente, han manipulado la realidad” (Sánchez-Navarro e Hispano, 2001, p. 7). Sánchez-Navarro engade que “la verdad no es más que una variable económica al dictado del mercado” (2001, 12). Precisamente, o herdeiro da debilidade do projeto filosófico occidental é, segundo Debord, o espetáculo, fruto duma “comprensión de la actividad dominada por las categorías del ver (1976, p. 11).

Esse uso por parte de Toucedo de mecanismos híbridos, da representação institucional do estilo Hollywood, dá prova da sua efetividade na metragem final do filme. O lume devastador marca o clímax do documentário, onde conflui todo o drama acumulado - acácias, ditadura, eólicos, privatizações- em forma de perturbação definitiva. A esse clímax, segundo se explicou, chega-se por uma aceleração da montagem das entrevistas, um apagamento da cor na imagem, uma concatenação de problemas nas subtramas, um empioramento do tempo meteorológico.... Todos os elementos do filme anunciam uma tormenta perfeita. Um clímax que também se vai deixando entrever com frases das comuneiras como que “o monte tem uma vingança mui fácil” ou que o lume “é algo fascinante para algumas pessoas”, conectando aí de novo co futuro *O que arde*. Vai-se criando um medo coletivo, indireto, através das entrevistas até que um comuneiro de Vilarinho desvela o nome do inimigo, que já se intuía: “o nosso maior medo, som os incêndios florestais”. Pronunciado o não mencionável, a tela corta a negro por uns segundos que parecem eternos, ata estourar na crueza das imagens de Alfredo Durán Vicente, mas antecedidas polo som do crepitar das chamas sobre a total escuridade. É o brutal final do segundo ato.

O desenlace novecentista deste peça em três atos chaga cum amanhecer gris de fumo ò longe. Outra vez Mordor, onde jazem as sombras. Mas os cavalos, em primeiro

termo, pascem. A vida segue. Comuneiros, personagens recorrentes no filme, aparecem entrevistados de novo, sempre no meio do plano, mas desta vez fora das suas localizações habituais. As necessidades de produção obrigaram a narração a mudar, a voltar ò lugar de rodagem fazer uns planos no previstos, nuns novos lugares, cumas outras roupas. Explicam o incêndio. O seu carácter imparável. A tragédia que é ver o trabalho de décadas queimado numa noite: “o primeiro que pensas é em quem lhe plantou o lume”.

Voltam também os planos amplos, panorâmicos, fixos. Mas agora mostram um solo de cinza, terra queimada. Mas, como sempre, estes planos panorâmicos, estáticos, servem para separar, blocos, subtramas, para narrar entre narrações. A seguir, volve a câmara a se mover, porque os trabalhos tampouco param e a serra segue a ranger e na assembleia do Rosal debate-se o que se pode fazer para que tamanha desgraça nunca mais volte. Os empregados da cooperativa, com gesto sério, limpam o terreno ardido, devagar, com rancor. E, de repente, a montagem corta para um dia de sol, de mulheres a lavar e pelar batatas baixo o sol, porque é dia de festa e a ledícia⁷⁰ não morreu. A comunidade rende homenagem a um dos seus comuneiros, um dos seus mais velhos membros, que deixa passo a gentes mais novas. Na placa que a comunidade lhe dá como presente figura seu nome: Samuel Crespo. É um dos dous homens cantareiros de *Por que non cantades todas*, que tocava a pandeireta no meio duma dessas tribos de mulheres filmadas que caracterizam o novo cinema galego, como observa Pérez Pereiro (2019, p. 199). E Samuel fala e emociona-se e lembra os muitos trabalhos que ali se passaram, que ele passou e o muito que medrou a comunidade. E diz que o seu desejo é que todo isso não caia, que não morra. Que venha gente nova detrás a seguir o já feito. “Porque isto é importante. Muito mais do que pensamos”.

E entra de novo a música calma, ponteada de Germán Díaz e a câmara volve òs trabalhos da Galiza e de Portugal, move-se entre as vacas, as cabras, as abelhas, porque o lume não acaba cos trabalhos, nem as desgraças acabam coa vida. E a montagem corta a planos fixos, de montes, mas agora são planos algo mais fechados, para poder ver em cada cimeira, em cada curuto⁷¹ de cada monte, um comuneiro, uma

⁷⁰ “*ledícia* s. f. Qualidade ou estado de ledó. Alegria: os olhos brilhavam-lhe de ledícia.”

<https://estraviz.org/led%C3%ADcia>

⁷¹ =“*coruta* s. f. (1) O ponto mais elevado de uma cousa.” <https://estraviz.org/coruta>

comuneira das que foram passando por todo o filme. Em pé. Na cimeira. Com fachenda. Com esperança. Acaba a música. Entram os créditos. E os pássaros cantam.

Antes de levar esta mensagem ò seu público, este canto de pássaro, o filme tivo ainda que passar polas mãos do já citado Diego Staub, pois, segundo rememora Alberte Román “fizemos pós-produção do som com a gente de Sound Troop”, no entanto a de imagem passou polo laboratório da Numax onde “também se prepararam cópias em DCP” (Anexo II). *En todas as mans* ficou pronto para difundir a sua nova.

4.10. As audiências.

O documentário *En todas as mans* tem conseguido uma audiência de seu. De cinemas comerciais a centros comunitários e associativos, através da televisão ou a Internet, a distribuição e exibição do documentário combinou procedimentos tradicionais e inovadores. Isto é importante porque a película aterrou num mercado onde, de acordo com Pérez Pereiro e Deogracias Horrillos, “distribution is considered the Achilles’ heel of European cinema” (2021, p. 154). Uma situação ainda pior para um filme em galego, porque “there are even greater obstacles to the distribution of films in minority and regional languages” (Pérez Pereiro and Deogracias Horrillos 2021, p. 154) no Digital Single Market (DSM) da União Europeia. Este mercado, o DSM, é, de acordo com Lobato, uma “economic policy that encompasses audiovisual markets alongside other kinds of markets” (2020, p. 56), tratando a produção audiovisual como uma outra mercadoria qualquer.

Para Alberte Román, os principais desafios no seu papel de produtor executivo chegaram precisamente coa “distribuição, pois não é só fazer o filme como que, também, conseguir que se veja” (Anexo II). Já foi tratado na parte teórica como os cinemas pequenos têm esta dificuldade adicional na hora de chegar ò público e como o próprio Román sinalava como influem as diferenças orçamentárias entre os cinemas pequenos e hegemónicos na hora de produzir e distribuir. Contudo, na comparativa entre cinema capitalista e cooperativo, o produtor de *En todas as mans* acha que “em aspetos como a distribuição não diferem um modelo ou outro, na verdade” (Anexo II). Contudo, Román sim acrescenta uma problemática:

Na indústria audiovisual, como em boa parte do sector cultural, existe um elemento que vai ser determinante para qualquer projeto audiovisual, é o clássico “e ti de quem ves sendo?” Nesse sentido, não chega com ter um bom produto audiovisual para chegar a festivais, para entrar nas denominações dos prémios. Tens que ter contactos. Não é só coisa das grandes corporações contra as pequenas produtoras. Mesmo num sistema cultural cativo⁷² como é o galego, nós estávamos nas margens das margens, pois não éramos do sector propriamente (Anexo II).

É um outro jeito de ser referir ò mencionado habitus que Bourdieu atribui òs agentes que intervêm no campo, neste caso audiovisual, uma conduta que vem determinada por fatores objetivos, como o capital material ou o capital social, que seria, simplificando, esse de quem vens sendo.

Contudo, Román acha que “em parte, podemos dizer que se atingiram os objetivos iniciais de difusão” (Anexo II) e mostra-se satisfeito co espalhamento do filme pola sociedade:

Para ser a nossa primeira experiência, cremos que o documentário teve, e ainda está a ter, uma boa audiência. Foi projetado em inúmeras vilas e cidades galegas e portuguesas. Chegamos a salas de cinema de Madrid e Barcelona através de Screenly. Foi projetado na TVG. Venderam-se dvds. Está em duas plataformas de VoD, Feelmaker e na francesa Humanity (Anexo II).

Cumpre lembrar que a qualidade narrativa e visual que se procurou desde a ideia inicial do projeto tinha como objetivo “que permitisse aceder a janelas de exibição não sempre abertas para este tipo de produtos” (Anexo II), polo que esta satisfação coa difusão do filme poderia atribuir-se precisamente a uma boa ideia-chave no início do projecto, um correto desenvolvimento da mesma e uma ajeitada planificação por parte da equipa de produção durante as fases posteriores, ademais de, obviamente, a fatura técnica lograda polo resto de equipa técnica.

⁷² *cativo* adj. [...] (7) Escasso, reduzido: jantar cativo.” <https://estraviz.org/cativo>

Antes de o filme chegar às telas houve ademais uma intensa campanha de promoção, na que a Internet jogou um papel importante, como já foi explicado. Para além, esta difusão do filme antes da própria estreia alcançou também diversos meios convencionais, desde a imprensa à televisão, passando por mídia eletrónica. O fenómeno repetiu-se após ter sido estreado o documentário que ocupou espaços em meios generalistas e especializados, contribuindo substancialmente à difusão do filme entre o seu público potencial. Muitas destas entrevistas, notícias, críticas, resenhas e reportagens serviram nesta mesma pesquisa como referências e como tais podem ser consultadas no apartado de bibliografia da própria investigação, por estarem convenientemente referenciadas ò longo do texto.

Perguntado polo retorno económico gerado por *En todas as mans*, Román afirma que “esteve nos valores esperados” (Anexo II), sem querer entrar em dados concretos como os já mencionados que achega a ICAA de apenas 1.330€, mas que poderiam não incluir as vias de distribuição mais novas na altura, e ainda hoje, como as licenças Video On Demand (Grece, 2021) que menciona Román ou os acordos coa Screenly.

Esta falta de precisão nalguns dados é devida a que seguir as pegadas dum filme pequeno é difícil, se comparado, de novo, com grandes lançamentos do cinema hegemónico, como foi adiantado no seu momento (López-Calzada, 2021a). O caminho alternativo cara as audiências que este tipo de filmes podem -ou mesmo devem- seguir faz que algumas das suas projeções podam não serem registadas polas bases de dados habituais. É por isto que o método aqui seguirá a linha do resto da pesquisa e será mais qualitativo ca quantitativo, focado mais nas diferentes maneiras nas que o filme conseguiu chegar as audiências ca nos números conseguidos nesses movimentos, mas sem desbotar tampouco esses dados.

Assim, a distribuição e exibição seriam as fases finais da construção do documentário *En todas as mans*, segundo a devandita poética de Bordwell como a análise dum filme através das suas capas, das suas etapas. Estas etapas derradeiras serão analisadas através dum abano de exemplos escolhidos como representativos da variedade

de possibilidades para um filme de seu tempo e local classificados nas seguintes categorias: Festivais de cinema, cinemas, televisão, VOD e subsolo. Cumpre destacar, antes de continuar, que no momento de redigir estas linhas, a difusão do documentário continua, ligando com uma série de exhibições sustentadas no tempo numa diversidade significativa de lugares, por meio duma variedade de tecnologias e plataformas.

4.10.1. Festivais de cinema.

O filme foi estreado no dia 14 de Novembro de 2015, no Teatro Principal de Santiago de Compostela, capital da Galiza, no 29º Festival de Cinema da Cineuropa (Dopico, 2015), na secção Panorama Audiovisual Galego. Assim, *En todas as mans* encontrou a legitimação como um produto de qualidade do cinema autóctone, pois, como foi argumentado anteriormente, ser selecionado para um festival de cinema costuma aumentar a divulgação e o apelo dum filme.

4.10.2. Cinemas.

Mas antes da estreia oficial, *En todas as mans* já tinha sido previamente projetado noutra Teatro Principal, este em Ponte Vedra, a 5 de Maio do mesmo ano de 2015. Esta aproximação inicial do filme ò público marcou também o início do que seriam as peculiaridades de sua trajetória, pois os participantes da prévia eram um tanto especiais: tratava-se, na sua maioria, de colaboradoras e participantes do projeto. Assim, *En todas as mans* estabeleceu um ponto de partida claro para a sua estratégia de distribuição, assumindo o papel de artefacto social e político, que tentar ajudar a movimentar e mobilizar comunidades e indivíduos. Esse jeito de agradecer e reconhecer os participantes e colaboradores foi uma forma de dar coesão ò coletivo para além do ato estrito de filmar em si.

Depois de ter sido exibido no Teatro Principal de Ponte Vedra e no de Santiago, o filme chegou às salas comerciais de todo o Estado espanhol, tendo os direitos de distribuição sido adquiridos pola Content Line S.L. (ICAA, s.d.). De acordo coo Instituto de Cinematografia e Artes Audiovisuais de Espanha (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales ou ICAA), *En todas as mans* atingiu apenas 232 espetadores,

arrecadando um montante de 1.330€, segundo as referidas fontes oficiais (ICAA, s.d.). Estes valores de bilheteira são muito inferiores à quantidade arrecadada através de crowdfunding, 10.220€ (Trespés, s.d.), e face a um orçamento estimado do IMDB de 60.000€ (IMDB, s.d.). Isso pode ter a ver co facto de a distribuição do cinema europeu ser o elo mais feble⁷³ da cadeia de produção, segundo a antes mencionada opinião de Pérez Pereiro e Deogracias Horrillos (2021, p. 158), mas também, porque em Espanha “the reduced number of theatres that screen VOD establishes a ceiling for national production in minority languages, which can never reach figures equivalent to Spanish or dubbed versions” (Pérez Pereiro e Deogracias Horrillos, 2021, p. 158). É importante lembrar, de qualquer forma, que esses dados levam em consideração apenas os espetadores em cinemas comerciais, não considerando qualquer outro tipo de exibição de filmes.

Os cinemas onde *En todas as mans* foi exibido foram alcançados através da já desaparecida plataforma Screenly, que, previamente, tinha alugado os direitos da Content Line. Este serviço disponibilizava uma Teatral On Demand (TOD), em que alguém podia promover a exibição dum filme numa sala de cinema. Se o evento obtinha demanda suficiente, por meio de assinatura, para tornar a exibição minimamente rendível, o filme era exibido no cinema selecionado. Houve eventos registados para exibição de *En todas as mans* em cinemas de Vigo, Madrid, Barcelona, Ribadeo, Santiago, Marín ou Foz, entroutros lugares.

4.10.3. Televisão.

Dado que a televisão pública galega ajudou a financiar o documentário, era de esperar que a TVG estreasse *En todas as mans* para a televisão, o que acabou por acontecer seis anos após a primeira exibição num cinema. Foi emitido por primeira vez no dia 3 de Agosto de 2021, às 22:55 (CRTVG, 2021) no G2, o segundo canal da TV pública galega. Isso é significativo porque esse segundo canal é considerado, como o nome já pode sugerir, como secundário ò principal. Dedicado a programas infantis e cultura, tem, no geral, audiências inferiores ò primeiro canal. Tudo isso pode ter afetado a estreia televisiva do documentário, em termos de audiência, embora a hora de emissão esteja próxima do

⁷³ “feble adj. Débil, fraco.” <https://estraviz.org/feble>

que é considerado horário nobre na Espanha, que é por volta das 22:30 (Treintaycinco, 2021). Segundo dados facilitados pela própria TVG, a estreia teve uma quota de audiência do 1,2% de indivíduos maiores de 4 anos, subindo até o 2,2% de audiência total acumulada sobre o total de população ou MAA% (Anexo V).

4.10.4. VOD.

A TVG não só detinha os direitos de estreia televisiva de *En todas as mans* e por isso a rede pública permite também ver o documentário online através do seu site, método denominado Broadcaster On Demand ou BVOD. A única restrição é que o espetador precisa assistir a um anúncio antes do filme, por isso é justo relacionar o BVOD com o Advertising Video On Demand ou AVOD e, de facto, ambos costumam estar emparelhados (Grece, 2021).

Mas esta não é a única maneira de assistir *En todas as mans* por demanda. A Feelsales, empresa gêmea de vendas da distribuidora Content Line, vendeu os direitos à distribuidora digital francesa Alchimie, que hospeda diversos canais em diferentes idiomas, visando audiências transnacionais. De acordo com Feelsales, Alchimie comprou *En todas as mans* para o seu canal Humanity, mas também está disponível através do TVPlayer e alguns outros canais Alchimie, em algum tipo de rotação (Anexo III).

O documentário também está disponível na plataforma espanhola Feelmakers, que faz parte do mesmo empreendimento da Feelsales/Content Line. Este serviço permite que o cliente pague uma mensalidade para ter acesso a todo o catálogo, o que é conhecido como Subscription Video On Demand (SVOD). Mas também é possível pagar apenas pela peça audiovisual desejada, aqui *En todas as mans*, o que é conhecido como Transactional Video On Demand ou TVOD (Grece, 2021).

4.10.5. Subsolo.

Uma das formas mais marcantes de exibição de *En todas as mans* é aquela que passa pelo subsolo comercial da cultura -termo usado aqui por evitar o anglicismo 'underground-, num circuito informal, talvez até surpreendente. É verdade que qualquer filme com algum culto de seguidores é susceptível de ser exibido por fãs, admiradores ou

pesquisadores em locais às vezes estranhos, de cineclubes a centros paroquiais, casas particulares ou salões universitários. Pode acontecer com exemplos tão distantes como um filme mudo do tipo *Bronenosets Potyomkin* ou musicais como *The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975). Mas o interessante no caso de *En todas as mans* é que a produtora, a cooperativa Trespés, não só colabora com essas exibições underground, como até as organiza. Por exemplo, o filme foi exibido para as comuneiras, as proprietárias cooperativistas da terra comum que são protagonistas do filme. Por vezes, algum membro da equipa de filmagem ia às instalações das comunidades de montes para acolher a projeção e posterior debate e comentários (Qué hacer en Vigo, 2015).

O filme como material para acender um debate ou mexer na cabeça das pessoas também tem sido utilizado noutros encontros, com outros públicos, não necessariamente relacionados à realização do filme. Por exemplo, foi exibido no Círculo de Recreio em Lalim, apoiado por um coletivo de consumo responsável e por uma associação ecologista (Ramos, 2016). Ou na Casa de Cultura municipal de Pobra de Brollón, num festival de cinema local. Também em 2017, na Faculdade de Comunicação da Universidade de Santiago de Compostela, coa própria realizadora não só a apresentar o filme, mas também a dar uma classe magistral (USC, 2017). E também foi exibido polo município de Tui, em recinto público, no dia 22 de Junho de 2021 para comemorar o Dia Mundial do Meio Ambiente (Concello de Tui, 2021). Porque, como diz o produtor executivo, Alberto Román, após mais dum lustro da estreia, “as projeções continuam, mas agora pinga a pinga” (Anexo IV). Estes são apenas alguns exemplos desse tipo de exposição pouco ortodoxa, mas extensa (En todas as mans. Documentario, 2015).

Rotular essas iniciativas como “economia informal” no sentido de Lobato e Thomas (2018) pode quiçá estar a forçar um pouco o conceito, já que a proposta no livro destes autores trata principalmente da ideia de pirataria audiovisual como forma de obter lucro ilegal. Não é o caso aqui, embora se possa argumentar que os frequentadores duma dessas projeções, que poderíamos catalogar de subterrâneas e que podem ser gratuitas e sem direitos de exibição, estariam consumindo pirataria, no sentido de que é possível que

já não pagarão por ver um filme ò que eles já assistiram de graça.

São, para além, este tipo de exibições as mais achegadas às que foram as originais, nos inícios do cinema, quando se misturavam cos espetáculos de feira, como se adiantou no seu momento (López-Calzada, 2012). As primeiras projeções cinematográficas foram em pavilhões efémeros e de escassa higiene, onde o cinema se confundia com outros eventos cénicos de carácter popular. Este cinema como diversão para os pobres era oferecido longe dos bairros elegantes, partilhando cartaz com espetáculos de variedades e palhaços, bailarinas e ilusionistas, o mesmo que *En todas as mans* partilhou espaços coas celebrações religiosas de centros paroquiais, os eventos ativistas de associações culturais ou os cursos de tai-chi de centros municipais. Pode-se dizer, logo, que a exibição de *En todas as mãos* transitou “a través desa ponte que podemos tender entre o mundo industrial e burgués dos Lumière e o do espetáculo de variedades dos Skaladanowski” (Nogueira, 1997, p. 68). E parece relevante lembrar também que essa ponte entre documentário e ficção e, mesmo, entre um suposto cinema espetacular e outro mais reflexivo, entre o MRI e MRP quiçá não seja tão clara ou importante. Tão espetacular era pràs primeiras audiências do cinema -por impatante, novidoso- aquele MRP de Lumière, fazendo sair, magicamente, uns operários pola porta duma fábrica, que as fantasias de Mèlies, primeiro, ou Griffith, depois, pondo as bases do MRI.

Mas, mais do que isso, o que parece notável é que a vocação do filme de ser uma arma de transformação social vai além das imagens retratadas na tela, pois se envolve com coletivos e ativistas na Galiza e no exterior para difundir uma mensagem de ecologismo e cooperativismo que transcende a observação passiva, para acender debates e discussões. Para Alberte Román, isto demonstra que “dado esse carácter coletivo do audiovisual, o modelo cooperativo pode servir como opção, claro que sim, servir como modelo” (Anexo II). Também para Toucedo o cooperativismo pode ser um jeito com futuro para criar audiovisual e acha que cada vez é mais preciso unir forças em todos os âmbitos. Depois de tantos anos de capitalismo, individualismo e patriarcado “criar neste sentido mais coletivo, cooperativo incluso feminista é algo vital” (Anexo I).

Desde a sua estreia, *En todas as mans* entrou num mercado em constante mudança em termos tecnológicos, mas onde “the majors operate in a centralized and coordinated manner” (Szczepanik, 2017, p. 38), dum jeito similar ò que acontecia antes da era Internet e o DSM. Contudo, o filme conseguiu fazer-se com um espaço de seu número significativo de ecrãs, desde cinemas a teatros ou diferentes tipos de VOD. Na hora de valorar este percorrido, Román acha que “a distribuição do documentário permitiu, também, perceber a descoberta para algumas pessoas duma realidade que tinham próxima, o que foi gratificante” (Anexo II). Contudo, e coa perspetiva de todo este tempo de difusão do filme, o produtor considera que, se puder volver o início do projeto, hoje “talvez mudaria questões na distribuição, e teria chegado a um acordo com uma distribuidora para a comercialização do documentário. Creio que teria aumentado o alcance do projeto” (Anexo II). Também Toucedo gostaria de o filme ter chegado a mais gente. “Sempre te gostaria ter mais, porque esta é sempre a grande questão, que é um projeto mui valioso e que desejas que o veja todo o mundo, não?” (Anexo I). Mas em geral a diretora considera que receção do filme tem sido mui boa, também a nível de audiência, e a repercussão mui relevante, acreditando que é um facto objetivo que o filme teve moitíssima acolhida (Anexo I).

Em definitiva, para Alberte Román o resultado parece ter sido positivo, pois

o documentário resultante atingiu aqueles valores narrativos e estéticos que estavam no início do projeto. No pessoal, foi gratificante poder ver numa tela de cinema algo que havia só uns anos começavas a imaginar. Foi uma aprendizagem profissional e humana importante. No geral, o resultado conseguido, acho que foi bom” (Anexo II).

Contudo, o integrante da Trespés parece não querer abandonar esse ceticismo sobre a capacidade do rock’n’roll, do cinema, para mudar o mundo e se bem acha que a repercussão obtida polo filme “em parte, pode ajudar a que as pessoas tenham mudado o seu parecer sobre as comunidades de montes, a conhecer que existem modelos alternativos de gestão florestal, que há pessoas que desenvolvem um trabalho voluntário” (Anexo II), acha que as dinâmicas gerais que ameaçam essa realidade do monte comunal

não têm mudado, pois “o problema é que seguem sem entender nem valorar essa realidade comunitária, desde o PP até o nacionalismo hegemónico (Anexo II).

Por contra, o momento da difusão do filme foi para Diana Toucedo o de comprovar o poder transformador que contém o filme. E esse poder é algo que “não é que o diga com desejo, é que o vi” (Anexo I). A transformação materializou-se nas comunidades de montes da Galiza que decidiram aplicar no seu território alguns dos exemplos da comunidade do Rosal, representada no filme, gerando postos de trabalho no lugar, gerando riqueza sustentável e afiançando gente no território (Anexo I). Então, “sim que vimos esse poder transformador”, diz a cineasta (Anexo I), que espera que essa força perdure no tempo. Porque para Toucedo os bons filmes são aqueles que falam do presente e no presente, mas um presente que, à vez, se pode estender no tempo, até um futuro no que o filme volve ser visionado e, então, se volve fazer presente. E, no caso deste documentário, que esse tempo representado pode ser exemplo para muitas outras comunidades para colher folgos e mudar para melhor. É por isso que espera que *En todas as mans* continue “falando em presente para muitas das novas gerações ou pessoas que se acheguem ò filme” (Anexo I), porque quando um filme “te toca e faz-te acabar reconfigurando o teu esquema de perceção do mundo, isso já é cambiar o mundo” (Anexo I). Mas matiza que, para as cineastas, isso implica que “temos muita responsabilidade e desde essa responsabilidade é desde a qual também temos que criar” (Anexo I).

Toucedo acha que o filme tem um valor pedagógico, pero também de “reivindicação dum património e uma gestão do território tão única como a que temos” (Anexo I). É por isso que acha que *En todas as mans* cumpriu muitas das expectativas criadas desde a sua conceção original, desde a ideia chave, no relativo a criar consciência sobre o monte vizinhal e dar uma visão positiva sobre ele, revertendo assim uma espécie de valoração negativa que havia sobre as comunidades de montes, não apenas na sociedade em geral, mas nalgumas das próprias comunidades. E também abriu o abano desse conhecimento, achegando-o a novos tipos de audiências, desde às que acudiram òs cinemas, como às que assistiram em centros sociais, colégios, institutos, comunidades de montes ou na mesma televisão galega, instigando debates entre o pessoal assistente a

cada projeção, ativando questões latentes na sociedade. Para Toucedo, esta transcendência do documentário, “é um grande êxito” e pensa que o filme “pode estar aí testemunhando e exercendo esse labor pedagógico social, cultural, político por muitos anos”. É por todo isto que a sua diretora gosta de pensar que “*En todas as mans* é uma abordagem bastante chave à história fílmica galega” (Anexo I).

5. Conclusões.

Quando alguém nasce, nasce selvagem.

Não é de ninguém (Miguel Ângelo e Cunha, 1990).

Segundo o trabalho realizado, pode-se concluir que o caso de estudo da presente pesquisa, o filme *En todas as mans*, pode ser descrito, do conceito produtivo, como um audiovisual cooperativo. Visto do conceito narrativo, conta uma história de características também cooperativas. Isto implica que existe uma transmissão de valores cooperativos à sociedade, tanto do nível produtivo, na elaboração, como do narrativo, na mensagem. E também da síntese de ambos, que é o próprio filme tal e como recebido pelo público.

Esta transmissão de valores está limitada por fatores como o nível de cooperativismo na própria produção do filme e mais na narração transmitida no mesmo. Estes limites estão impostos por um contexto sócio-económico que não é cooperativo é que afeta a ambos os níveis conceptuais, produção e narração. No conceito produção, a necessidade de atuar num sistema mais amplo que não tem carácter cooperativista, implica que o a prática cooperativa não possa dominar completamente todas as dimensões que integram a produção na sua totalidade, a nível económico, humano, técnico, local ou temporal. Da mesma maneira, o conceito narrativo do filme também vê limitado o seu carácter cooperativista, pela inclusão de elementos não cooperativos nas dimensões narrativas, como se conclui com mais detalhe a seguir.

5.1. Comprovação de objetivos.

5.1.1. Objetivo geral.

Como foi exposto na metodologia, o objetivo geral da pesquisa era descrever as características dos conceitos narrativo e produtivo no documentário *En todas as mans*, o

jeito em que se relacionam entre si e com outros elementos e o resultado ou síntese dessas relações.

O conceito produtivo de *En todas as mans* foi caracterizado a partir dos seus elementos constitutivos e das suas interações, internas e externas. Intrinsecamente relacionado coa parte material do filme, a produção do documentário gere a dimensão económica do filme, incluindo um orçamento de 74.000 euros. Este dinheiro foi financiado principalmente através de ajudas de diversas entidades de propriedade estatal e de colaboração popular mediante crowdfunding, ademais de fundos próprios da cooperativa. Parte desta quantidade serviu para pagar os serviços das profissionais autónomas, a dimensão humana do conceito produção, comissionadas por Trespés para levar a cabo o projeto. Isto ocasionou uma mistura de relações laborais, com trabalhadoras que faziam parte da cooperativa e outras externas à mesma. A gestão da dimensão humana da produção incluiu também a das comuneiras galegas e portuguesas que protagonizam o filme, que não ocasionaram gasto em forma de partida atoral, mas requereram da gestão e coordenação do achegamento às mesmas e a sua anuência a participar no projeto. Tanto a dimensão humana como a técnica foram de carácter reduzido, circunstância permitida polos avanços na tecnologia digital e o abaratação dos aparelhos precisos. Na dimensão temporal, produção geriu os tempos do filme, desde a ideia-chave, nascida em 2011 até a estreia em 2025 e além, controlando a difusão do filme por canais diversos nos anos posteriores. A dimensão local da produção definiu-se principalmente nos espaços abertos do monte mancomunado galego-português, mas incluindo excepcionalmente alguns interiores também.

O conceito de narração ficou caracterizado por uma primeira dimensão, a ideia-chave, arredor da importância do monte comunal na Galiza e Portugal. A trama, estabelece um marco de luta de supervivência dum modelo ancestral de vida e de economia, sempre baixo ameaças, velhas e novas. A partir desta trama, o guião configura-se como uma nova dimensão, articulada segundo a estrutura clássica do MRI e em permanente construção, em dialética interna e contínua coas dimensões de gravação e montagem. A dimensão da difusão é onde a narração entra em diálogo coa sua audiência, composta aqui por público

televisivo e teatral, mas também pelas comuneiras retratadas ou associações diversas. A narração adquire a sua forma final no remate do processo, mas uma forma cambiante, dependendo da audiência.

O processo dialético entre estes dous conceitos e as suas dimensões respetivas foi caracterizado por uma série de sínteses que se foram materializando em etapas, como a escolha da equipa humana e também da técnica, por exemplo. Um processo no que ambas as partes conciliaram os respetivos interesses de jeito harmónico. A configuração acordada da equipa de profissionais ou a consecução por parte de produção do tipo de câmara desejado pela diretora evidenciam o fluído da dinâmica. Outros exemplos das sínteses pontuais foram relatadas, como no caso da escolha da normativa autonómica do galego nos rótulos do filme, ditada pola realidade sociolinguística do país e a necessidade de obter subvenções. Ou na adaptação da rodagem e mais do guião ò acontecimento incendiário, que virou clímax da película e provocou a compra de imagens relativas e externas a equipa do filme.

Essa síntese final é um documentário que, nas suas imagens e sons, transmite uma história de resiliência e tradição, de luta e de modernidade, a dos montes mancomunados na Galiza e Portugal, achegada ò público galego e mundial de jeitos ortodoxos (cinemas, TV, VOD...) e heterodoxos (projeções para comuneiros, em associações, classes magistrais em universidades...). Uma mensagem sobre uma realidade alternativa, produzida também de jeito pouco convencional, misturando financiamento popular e estatal e combinando relações de produção cooperativas e hegemónicas. Estas características da produção reforçam a alteridade do produto final, que chega ò público como objeto fílmico de carácter político com incidência social.

5.1.2. Objetivos específicos.

5.1.2.1. Transformador.

Foram descritas, em relação à teoria precedente, as características do filme *En todas as mans* como concordantes coas do cinema alternativo, no contexto duma mais ampla comunicação alternativa e, ainda, dum modo de produção parcialmente alternativo. Esta alteridade do filme fica definida na descrição que das suas características se faz nos

resultados analíticos, dentro dum contexto mais amplo e em coerência co marco teórico estabelecido.

O documentário foi definido como parte dos chamados Small Cinemas, um tipo de cinema que é alternativo ò promovido polas grandes corporações, situando-se na periferia do centro hegemónico. Esta comunicação alternativa de carácter cinematográfico é enquadrada no terceiro sector ou economia solidária, por mor do carácter cooperativo da produtora Trespés, manifestado na raizame territorial do projeto e a sua interação coa comunidade e os seus movimentos sociais. *En todas as mans* afunda na identidade própria do país e das suas gentes a nível narrativo, começando por empregar a língua galega. Fomenta, desde o produtivo, a economia de proximidade, ò manter relações comerciais e de colaboração com outras entidades do terceiro sector, contribuindo a criar mercado social e democracia económica, primando o trabalho sobre o capital. O exemplo produtivo de autogestão e trabalho mútuo e a solidariedade do projeto fílmico coa realidade das comuneiras galego-portuguesas são outros exemplos de vocação transformadora do filme na prática, que se manifesta também na aposta pola defesa do meio-ambiente, evidenciada na luta contra os interesses eólicos capitalistas retratada no ecrã, mas também no carácter sustentável do filme comparado cos mastodónticos gastos do audiovisual hegemónico.

O documentário dispõe uma comunicação participativa pràs classes populares, neste caso as comuneiras da terra, para expressarem as suas vidas e aspirações. Este carácter transformador intrínseco ò filme é espalhado coa sua difusão e visionado. Assim, como indica a diretora, outras comuneiras têm tomado inspiração nos trabalhos e métodos retratados em *En todas as mans* para implementar iniciativas transformadoras no seu próprio âmbito, materializando o potencial transformador do filme.

5.1.2.2. Panorâmico.

A investigação desenhou um panorama sociocultural no que *En todas as mans* se relaciona co seu contexto geral, um mapa simbólico no que é possível localizar influências e legados, mas também circunstâncias e ideologias. Em primeiro lugar, fixando um marco de nascimento do filme, na segunda década do século XXI, descrita no seu

contexto global marcado pelas pretensões unipolares do capitalismo estado-unidense e a sua correspondência coa hegemonia dum cinema impulsado pelas multinacionais e protagonizado por super-heróis, herdeira dum legado cinematográfico cada vez mais orientado ò lucro e ò consumo massivo.

Nesse contexto mundial, individualiza-se a experiência audiovisual galega na que nasce *En todas as mans*. Uma experiência marcada historicamente pola descontinuidade e polas tensões entre as correntes politizadoras e as comerciais, na que, a partir de 2008, surge um movimento catalogado como Novo Cinema Galego, ò abeiro da revolução tecnológica que possibilitou uma produção cinematográfica de baixo custo, popular e de qualidade técnica ascendente.

Neste marco é que os assassinatos gravados de Rodney King e de George Floyd, coas suas conseqüências sociopolíticas, relacionam-se coa capacidade popular de usar o audiovisual como ferramenta transformadora no mundo digital capitalista. Uma capacidade que entronca coas características do Novo Cinema Galego, onde uma nova geração de cineastas conseguem levar a sua voz òs festivais cinematográficos de todo o mundo, amparada a sua capacidade criativa polo audiovisual global-popular.

En todas as mans situa-se neste contexto mas, ò tempo, portando um legado muito mais amplo. O documentário de Toucedo aparenta coa obra reivindicativa contemporânea de Ledo ou Bocixa e também coa conceção audiovisual de Patiño, Laxe ou Chirro. Ò tempo, a produtora Trespés situa o seu filme no mundo de forma paralela a Nós Productora Cinematográfica Galega ou Zeitun. Mas o filme é também portador, literalmente do cinema de Llorenç Soler, Manuel Arís ou Rodríguez Alonso, cujas imagens de arquivo alberga *En todas as mans*. Há também presenças mais elípticas, como a herança seminal de Carlos Velo, os labores rurais de Antonio Román, a pegada comprometida de Varela Veiga, o enraizamento ancestral de Chano Piñeiro ou a vocação de universalidade de Xavier Villaverde. E também de fora da Galiza, na húmida denúncia de Ken Loach, na contestação planificada do ICAIC, na frontalidade de Raymond Depardon, no horizonte de John Ford, nos campos de Takeshi Kitano.

5.1.2.3. Localizador.

Neste mapa simbólico desenhado pela pesquisa, *En todas as mans* ocupa, logicamente o centro. Argumentou-se com dados qualitativos como o filme não chegou às cifras de difusão, de *Sempre Xonxa* ou *O que arde*. Contudo, estabeleceu-se também o válido do modelo cooperativo para realizar um filme de jeito profissional na Galiza, conseguindo financiamento e difusão. Estas características produtivas, anómalas, reforçam o interesse por um produto fílmico, sem esquecer a sua fatura artística e a sua mensagem, e poderiam ajudar a caracterizá-lo como paradigma dum tipo de tentativas audiovisuais transformadoras, em transição para um modo de produção de carácter mais social ou coletivo.

Ademais, a sua presença ou passo por televisão, cinemas, plataformas digitais e tantas outras formas de difusão, reconcilia os interesses supostamente opostos das históricas correntes política e industrial do cinema galego. Na sua escala, o filme constitui-se em síntese do reivindicativo e do estético, do ideológico e do comercial, do comprometido e do artístico. É, em definitiva, um produto singular na sua conceção e na sua beleza, constituindo “uma achega bastante clave à história fílmica galega” (Anexo I).

5.1.2.4. Metodológico.

Co galho duma melhor consecução dos seus objetivos, esta pesquisa construiu o seu próprio aparelho metodológico. Uma construção que não por específica tem um menor respaldo autoral e referencial. Bordwell, Marx, Tashakkori, Bourdieu, Kuhn, Geertz ou Ellingson dão suporte a uma estrutura que se enquadra num paradigma transformador de características flexíveis. Precisamente por isso, reivindica-se como livre e adaptável, aberta ò qualitativo e ò quantitativo.

Definindo conscienciosamente o objeto de estudo, com apoio em Lazarsfeld e Barriga y Hernández, a metodologia incorpora depois as ideias sobre triangulação e cristalização de Mertens e de Ellingson para erguer um aparelho investigador de carácter misto. A dialética entre os dous conceitos, e as suas respectivas dimensões, que caracterizam o objeto de estudo é analisada através de indicadores, sendo a síntese resultada capturada no texto dos resultados analíticos.

Os resultados da sua aplicação nesta investigação e mais a sua flexibilidade fazem da metodologia aqui usada um potencial apoio para outras pesquisas nas que o interesse investigador atravesse campos relacionados com aspetos de justiça social e, seguindo Denzin, de mudar o mundo.

5.1.2.5. Visibilizador.

O desenvolvimento da pesquisa e os seus resultados outorgam uma especial atenção à comunicação alternativa, sobretudo à de carácter audiovisual, com especial dedicação às cinemas pequenos e, mais em concreto, ao cinema galego. A individualização deste espectro no documentário *En todas as mans*, constituído no centro da pesquisa, especializa ainda mais esta investigação em torno duma outra maneira de comunicar e de fazer cinema, alternativa a hegemónica.

É por isto que esta tese achega uma contribuição, por pequena que for, à visibilização do cinema alternativo galego, ajudando a sua difusão e conhecimento, especialmente no eido académico.

5.1.2.6. Contributivo.

O produto final desta pesquisa fica disposto a exame por outras investigações, principalmente aquelas mais achegadas no seu objeto de estudo. Cumpre-se assim co objetivo de contribuir, modestamente, à elaboração duma epistemologia do audiovisual que se situa nos limites do cinema hegemónico.

5.2. Comprovação de hipóteses.

5.2.1. Hipótese de caracterização.

As características descritas do documentário *En todas as mãos* permitem situá-lo no espectro do cinema alternativo e da comunicação alternativa em geral. Isto é por mor de estar produzido por uma cooperativa, frente as produções de grandes conglomerados multinacionais do cinema hegemónico. Os aspetos económicos, mesmo inseridos num contexto global mais amplo de carácter capitalista, estão afetados polo carácter cooperativo da empresa produtora e portanto são alternativos às dominantes. A mensagem translada um ponto de vista sobre uma gestão da terra que também é alternativa à hegemónica, ainda que mediada pola mesma.

Segundo o descrito nos resultados analíticos, *En todas as mans* fica claramente inserido no seu contexto audiovisual imediato. O uso da língua galega, a sua localização na Galécia e a sua temática arredor da terra como lugar onde viver, não apenas paisagem, e mais a trajetória e estilo da sua diretora, situam o filme no movimento denominado Novo Cinema Galego, sem perder por isso as suas características singulares. O filme é portador dum legado num sentido amplo, segundo foi descrito também nos resultados analíticos. O estilo visual é devedor duma tradição anterior, que é mesmo explicitamente referenciada através de imagens de arquivo, tradição reformulada à serviço das intenções sintéticas das bandas produtiva e narrativa. O filme recolhe, ademais, a herança combativa do cinema político pretérito, levando o conflito social à pantalha como parte do seu elemento discursivo. Isto faz-se sem eludir uma pretensão de profissionalismo e de difusão o mais ampla possível, coas limitações impostas polo próprio carácter da produção, que se pode ligar também a uma outra tradição mais industrial, também descrita à longo da pesquisa. Combina, pois, ambos os legados de jeito particular, assumindo, para além, influências originais doutros âmbitos, como resultado da síntese única determinada polas suas partes narrativa e produtiva.

Pola sua alteridade descrita, o filme tem um potencial transformador, devido à peculiar carácter dos seus parâmetros de produção que, inserido num marco mais amplo de características opostas, supõe em si mesmo uma transformação desse marco. A amplitude da transformação pode-se qualificar de quantitativamente pequena, entanto o filme é uma pinga no oceano audiovisual, mas, qualitativamente, pode ter uma significação maior, no entanto puder servir de exemplo duma outra maneira de fazer audiovisual. Ademais, do conceito narrativo, o filme traslada uma mensagem que informa as audiências de possibilidades reais de gerir o monte e a vida dum jeito menos convencional à que se transmite habitualmente no cinema e nos meios de comunicação em geral. Esta mensagem incidiu já de jeito transformador na realidade de parte da audiência do filme, que aplicaram algumas das informações mostradas no filme no seu modo de produzir noutras comunidades de montes. Esta apreciação sobre transformações reais provocadas polo filme provém, contudo, de parte da equipa do mesmo, polo que se deve ter em conta tal

subjetividade. A incidência do filme no entorno no que é difundido deverá ser medida passado mais tempo por futuras investigações, sobretudo tendo em conta que a dita difusão está ainda em processo.

5.2.5. Hipótese de síntese.

O demonstrado carácter alternativo e transformador do filme foi intencionado desde a mesma ideia chave. Produção e narração interagiram durante todo o processo de elaboração do filme para que fosse desse jeito. O tempo, o contexto (económico, político, social, cultural, etc), descrito durante a pesquisa, interagiu também com esse proceder da equipa do filme, relativizando as suas intenções, o ficarem inseridas num contexto dissímil e, por ende, desfavorável.

A própria existência do filme como produto profissional que conseguiu chegar ao público confirma, em si mesma, que *En todas as mans* pode servir como exemplo para uma outra maneira de fazer cinema. O passo do tempo dará medida do alcance do filme como paradigma de audiovisual alternativo, relacionando tal capacidade com outros filmes de carácter semelhante que, conjuntamente, podem marcar um caminho, entre vários, que seguir. Fica a tarefa de o determinar para futuras investigações.

5.3. Conclusão final.

En todas as mans é um filme produzido por uma cooperativa, que introduziu as suas práticas cooperativistas na própria produção do documentário, sendo limitado este carácter cooperativo da produção por um contexto sistémico mais amplo de rasgos diferentes, ou mesmo opostos. Esta dialética provocou que haja uma mistura de características na produção do filme, nas suas dimensões orçamentares, de financiamento, nas relações laborais, etc., segundo foi descrito nos resultados analíticos. É um filme, ademais, que, na sua narrativa, introduz e difunde, também, elementos cooperativistas, transmitindo o seu ponto de vista sobre a gestão comunal da terra por parte de algumas comunidades de montes da Galiza e Portugal, convertidas em poder alternativo ao que é hegemónico do ponto de vista político-económico.

A síntese dialética entre estes conceitos produtivo e narrativo do filme fazem de *En todas as mans*, de acordo as características descritas, um filme documentário de

carácter alternativo polos seus traços cooperativos. Esta definición do filme deve ser posta no contexto mais amplo no que nasce o documentário. De tal jeito, esses traços podem parecer menores em relação coas características não cooperativas que também tem o filme e que partilha com outros filmes mais canónicos, dentro do que é a produção audiovisual maioritária. Contudo, esses traços, por inusuais, abondam para caracterizar de tal jeito o filme na sua peculiaridade.

En todas as mans foi criado por um conjunto reduzido de pessoas, sempre comparando esse tamanho co doutras produções mais hegemónicas. Pode-se falar, portanto, duma autoria múltipla ou coletiva, ainda que, tal e como foi exposto ó longo da pesquisa, essa característica é inerente ò próprio cinema segundo diversas teorias e opiniões citadas. Neste caso particular, o conceito de produção no filme foi encabeçado polo produtor executivo, Alberte Román, da cooperativa Trespés. A liderança narrativa foi personalizada aqui na diretora Diana Toucedo. Mas, como foi descrito na análise, a dialética entre ambos foi constante desde o início, realizando achegas à produção a diretora, como no tipo de equipamento técnico que desejava, como achegas à narração o produtor executivo, começando pola mesma ideia chave. Nesta dialética intervém também o resto da equipa, podendo-se equiparar os múltiplos diálogos entre partes ao exercício de cristalização de Ellingson empregado na metodologia que deu lugar a um filme poliédrico, segundo o define a própria diretora (Anexo I).

O filme fica englobado na onda emergente do Novo Cinema Galego, que daquela naquele 2015 estava a tomar altura. Mas também fica inserido num contexto global de crise económica e também de contestações globais à mesma e às pretensões unipolares do capital estado-unidense. Entre essas contestações, o produtor executivo cita, nos resultados analíticos, um aumento de interesse polo coletivo, o comunal. *En todas as mans* aparece como fruto desse interesse do seu tempo.

O filme foi criado na periferia da Europa, estando localizado em sete comunidades de montes da Galiza e uma de Portugal, retratadas mormente em exteriores, mas também nalgumas instalações interiores. É, por essa índole periférica, um produto audiovisual nas margens do hegemónico, mas sem deixar de ser centro a respeito doutras

produções de fora do denominado mundo ocidental. No seu orçamento, como adoita passar neste tipo de cinemas pequenos, tem um peso fundamental o financiamento de origem estatal, mas é também de grande importância o contributo coletivo de fundos achegados através do crowdfunding, uma outra característica que singulariza o filme e aumenta o seu espírito popular. Um espírito que, unido à modo de fazer cooperativo de Trespés, poderia lembrar à libertário carácter assemblear no processo de elaboração da *Autopista, unha navallada á nosa terra* de Soler; contudo, o forte peso de dinheiro público no financiamento achegaria *En todas as mans* também à revolução estatalizada do ICAIC, ó jdanovismo soviético ou, mesmo, à populismo cinematográfico subvencionado da era Fraga na Xunta.

O legado do cinema combativo galego está presente em *En todas as mans*, desde a obra de Llorenç Soler e Carlos Varela até figuras mais contemporâneas como Margarita Ledo Andión ou Xosé Bocixa Rei. Coa mencionada Ledo, mas também canda Beli Martínez, Uqui Permui, Anxos Fazáns ou Ana Domínguez, *En todas as mans* inscreve-se, ademais, num cinema galego contemporâneo com pegada feminina na sua feitura. E, ainda, cos também mencionados Velo, Arís, Alonso, Soler ou Román e mais coas contemporâneas Permui, Bocixa ou Chirro, o filme de Toucedo enquadra-se, para além, numa genealogia do trabalho galego: dos trabalhos rurais daquelas *Galicias* em branco e negro, dos trabalhos labregos ameaçados pola *Autopista* ou nas *Encrobas*, dos trabalhos em folga de *Doli*, dos trabalhos emigrados em *Vikingland*. Por último, mas não menos característico, *En todas as mans* é parte do movimento de recuperação do galego nas telas cinematográficas, um dos símbolos característicos do Novo Cinema Galego, mas com raízes em grupos como Lupa ou Imaxe nos 70, videocriadores dos 80 como Antón Reixa ou cineastas como os mencionados Villaverde e Piñeiro entre outros. Uma aposta linguística que, no caso de *En todas as mans* vai além, abrangendo num mesmo espaço cinematográfico a Galiza e Portugal de jeito natural, sem legendas nem justificações, revelando uma única área linguística.

Segundo o descrito, o filme foi criado coa ideia de difundir o funcionamento e a mesma existência dessas comunidades de montes. Esse porquê foi materializado a partir duma ideia chave, transformada em documentário como síntese da dialética entre a sua

produção e a sua narração. O resultado enche um oco no audiovisual galego sobre o assunto tratado e chega essa realidade, subjetivada em imagens, a um público mais amplo do que conhece os montes vizinhais por própria experiência ou por fontes bibliográficas. Deste jeito, o filme cumpre uma função, antes de mais, informativa. A esta função pode-se lhe somar uma outra estética, através dos planos de Iván Castiñeiras, pintados co som de Ricardo Román, baixo a batuta de Diana Toucedo. Também se pode engadir uma terceira função social, de propaganda, no sentido em que a simples difusão dum modo de viver e produzir alternativo ò estabelecido, adiciona de por si um carácter político à informação difundida.

O mesmo que, no filme, a comunidade de montes do Rosal contrata trabalhadores externos, assim a cooperativa Trespés contratou os serviços externos da equipa técnica. Na narração e na produção do filme, o cooperativismo entra em contradição co sistema hegemónico. E do mesmo jeito que “a comunidade de montes é uma parcela de poder que vai conviver e se vai enfrentar a outros poderes inseridos na sociedade”, como explica um comuneiro de Zobra no filme, assim *En todas as mans* constitui-se, polas características descritas, em parcela de poder enfrentada a outros poderes na indústria audiovisual. Polas fendas destas contradições é que vai nascendo o novo, em transição para o futuro.

Até agora, *En todas as mans* foi exibido em cinemas, televisões, computadores e telefones celulares; em festivais, teatros, transmissões e Internet VOD. Mas também em auditórios locais, cooperativas florestais e instalações de associações de vizinhos. De festivais de cinema a centros cívicos, de antigos cinemas a telas de smartphones, *En todas as mans* prova como um pequeno filme de um pequeno cinema com um pequeno financiamento pode encontrar seu público espremendo todas as possibilidades, antigas e novas, que plataformas, tecnologias, mas também a ação e o envolvimento coletivos podem oferecer hoje em dia.



Essa variedade de estratégias de distribuição e exibição é consistente com as formas combinadas de produzir o documentário. E essas múltiplas combinações, do financiamento à exibição, surgem da necessidade de sobrevivência dos cinemas

periféricos. Mas também podem ajudar a configurar uma essência interior para acompanhar a narrativa desses filmes alternativos. Uma essência em contraste coa do cinema dominante e seus sucessos de bilheteira inundando os cinemas em todo o mundo, forçando os cinemas alternativos a sair da indústria de exibição convencional.

Ficará para próximas investigações avançar mais em assuntos aqui tratados, como o espaço linguístico comum na cinematografia galego-portuguesa ou o papel das economias sociais e cooperativas nos pequenos cinemas ou, ainda, na cinematografia global. Uma panorâmica mais ampla sobre a diretora Diana Toucedo ou sobre o produtor Alberte Román podem ser também outras possíveis linhas de investigação. E, dentro duns anos, determinar se *En todas as mans* se converteu em paradigma dum outro cinema possível, como o próprio Román afirma que é. Porque, em palavras do comuneiro Samuel Crespo, “isto é importante. Muito mais do que pensamos”.

6. Bibliografía.

- Aaltonen, Jouko. (2017). Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film. *Journal of Screenwriting*, 8(1), 55-65.
- Agel, Henri; Zurián, Francisco e Agel, Geneviève. (1996). *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. Ediciones Rialp.
- Allison, Deborah e Lampel, Joseph. (2006). *The Film Production Process* (EBK working paper 2006/03). Recuperado em 27 de Abril de 2019 de <https://esrc-files.s3-eu-west-1.amazonaws.com/outputs/k89PAzh1q0CGFUBcK50qNg/dDVRd5CZxESyeQvNUtsL0A.pdf>
- Altabás Fernández, Ciro. (2014). Autofinanciación y crowdfunding: Nuevas vías de producción, distribución y exhibición del cine español independiente tras la crisis financiera española. *Historia y Comunicación Social. Número especial (marzo): La comunicación en la profesión en la universidad de hoy*, 19, 387-399. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/45141/42504>
- Althusser, Louis. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Ediciones Nueva Visión.

Altschuler, Glenn C. (2003). *All Shook Up: How Rock 'n' Roll Changed America*. Oxford University Press.

Amin, Samir.

(2009). *El socialismo en el siglo XXI: reconstruir la perspectiva socialista*. Iepala.

(2013). *Beyond US Hegemony: Assessing the Prospects for a Multipolar World*.

Zed Books.

Amorim da Costa Santos, Plácida L. V. e Vidotti, Silvana Ap Borsetti. (2009). Perspectivismo e Tecnologias de Informação e Comunicação: acréscimos à Ciência da Informação? *DataGramaZero*, 10(3).

Andrews, Richard. (2013). *Research Questions*. Bloomsbury Publishing.

Arnau Roselló, Roberto. (2016). Cooperativas independientes y cambio social: las raíces del cine ciudadano en las grietas de la industria. *Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital - COMMONS*. 5(1). 93-116.

Arrieche, Alejandro (2022, 29 de Agosto). Disney shareholders: Who owns the most DIS stock?. *Capital.com*. <https://capital.com>

Arthur, Christopher J. (2004). *The New Dialectic and Marx's Capital*. Brill.

Aumont, Jaques; Bergala, Alain e M. Vernet, Michel. (2008). *Estética del cine*. Paidós.

Bagno, Marcos. (2015). *Preconceito lingüístico*. Parábola.

Baigorri, Laura (2007). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Brumaria, Madrid.

Bakunin, Mijaíl. *Dios y el Estado*. El viejo topo.

Banksy. (2006). *Wall and piece*. Century 2006.

Bannerman, Sara. (2013). Crowdfunding Culture. *Wi Journal of Mobile Media*, 7(1). <http://wi.mobilites.ca/crowdfunding-culture>

Barreiro, María Soliña.

(2018). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. Em LEDO ANDIÓN, Margarita (Coord.). *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 1, pp. 43-80). Galaxia.

(2019) Filmar o dó. Dó de nós. Filmar a perda. Em LEDO ANDIÓN, Margarita (Coord.). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, pp. 21-38). Galaxia.

Barriga, Omar y Henríquez, Guillermo. (2003). La presentación del objeto de estudio. Reflexiones desde la práctica docente. *Cinta de Moebic*, 17, 77-85.

Barros, Carlos. (2009). Milenarismo y utopía civil en la revuelta irmandiña. Em Sabaté, Flozell (Ed.). *Utopies i alternatives de vida a l'Edat Mitjana*, (pp. 1467-1469). Pagès.

Bazin, André. (2005). *What is cinema?, vol 1*. University of California Press

Beaver, Frank Eugene. (2007). *Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Art*. Peter Lang.

Beiras, Xosé Manuel. (1972). *O atraso económico de Galicia*. Galaxia.

Bell, Daniel. (1976). *The coming of post-industrial society*. Basic Books.

Benjamin, Walter.

(1968). Paris. Capital of the Nineteenth Century. *New Left Review*, 1/48, 77-88.

<http://www.no-w-here.org.uk/paris%20capital.pdf>

(2010). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Escola Superior de Teatro e Cinema.

Benkler, Yochai. (2006). *The Wealth Of Networks*. Yale University Press.

Bohlinger, Vincent. (2017). Crowdfunding in the Sixties: The Financing of Emile de Antonio's Political Documentary Rush to Judgment (1966). *Frames*, (12).

Bordwell, David.

(1989). Historical Poetics of Cinema. Em *The Cinematic text: methods and approaches*, (pp. 369-398). AMS Press.

(1997). El estilo clásico de Hollywood. Em Bordwell, David; Staiger, Janet e Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, (pp. 3-96). Paidós.

(2013). *Narration in the Fiction Film*. Routledge.

- Bordwell, David e Thompson, Kristin. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Borón, Atilio. (2008) *Socialismo siglo XXI: ¿hay vida después del neoliberalismo?*. Ediciones Luxemburg.
- Bottomore, Tom. (Ed.). (1988). *Dicionário do pensamento marxista*. Zahar.
- Bourdieu, Pierre. (1996). *As regras da arte*. Companhia das Letras.
- Brabham, Daren C. (2013). *Crowdsourcing*. MIT Press.
- Braña, Francisco Javier; Domínguez, Rafael, León, Mauricio (Eds.). (2016). *Buen vivir y cambio de la matriz productiva: Reflexiones desde el Ecuador*. Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Brett, Barry J.; Friedman, Michael D. (1991). A Fresh Look at the Paramount Decrees. *Entertainment and Sports Lawyer*, 9, 1-4.
- Buendía Eisman, Leonor; Colás Bravo, María Pilar e Hernández Pina, Fuensanta. (1998). *Métodos de investigación em psicopedagogía*. McGraw Hill.
- Bull, Martin J. (1991). Whatever happened to Italian communism? Explaining the dissolution of the largest communist party in the West. *West European Politics*, 14 (4), 96-120. <https://doi.org/10.1080/01402389108424878>
- Bunge, Mario. (1983). *La investigación científica*. Ariel.
- Burch, Noël.
(1979). Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response. *October*, 11, 77-96.
(1991). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Bush, George H.W. e Scowcroft, Brent. (2011). *A world transformed*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Cabana, Ana. (2008). Lo que queda de las agras. La evolución del paisaje agrario en Galicia: A Terra Chá (1954-1968). *Agei*, 7, 35-38.
- Cannon, Steve. (2000). When you're not a worker yourself. Em Holmes, Diana e Smith, Alison. (Eds). *00 Years of European Cinema: Entertainment Or Ideology?*, (pp. 100-108). Manchester University Press.

Campos, Vanessa e Sanchis, Joan Ramón. (2014). *El modelo consum: una cooperativa responsable y sostenible*. Vincle.

Casa de Velázquez. (s.d.) *Iván Castiñeira*. <https://www.casadevelazquez.org/es/creacion-artistica/presentacion/artistes-residents/2020-2021/ivan-castineiras/>

Castelao, Alfonso Daniel Rodríguez (1975). *Escolma posible*. Editorial Galaxia.

Castelló Mayo, Enrique. (2019). Filmar o traballo. Em Ledo Andión, Margarita (Coord.). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, pp. 95-116). Galaxia.

Castiñeira, Iván. (s.d.). Features. *Ivan Castiñeiras AEC*. <http://ivancastineiras.com/features/>

Castro de Paz, José Luis. (2019). Filmar as pulsións. Formas e montaxes do desexo. As pulsións e os seus destinos no cine en galego actual. Em Ledo Andión, Margarita (Coord.). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, pp. 139-176). Galaxia.

Castro de Paz, José Luis e Nogueira, Xosé. (2018). Cinema Nacional-Popular: de *Fendetestas* até *A Esmorga*. Em Ledo, Margarita (Coord.). *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 1, pp. 159-213). Galaxia.

Català Domènech, Josep M.

(2007) *Elogio de la Paranoia*. Fundación Social y Cultural Kutxa.

(2008). *La forma del real. Introducció als estudis visuals*. Editorial UOC.

Cavedon, Christina. (2015). *Cultural Melancholia: US Trauma Discourses Before and After 9/11*. Brill.

Cerdán, Josetxo.

(2005) La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)" en Ortega, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Ocho y medio.

(2007). Isaki Lacuesta/Iñaki Lacuesta. Em Cerdán, Josetxo e Torreiro, Casimiro. (Eds.). (2007). *Al otro lado de la ficción* (pp. 207-252). Cátedra.

- Cerdán, Josetxo e Torreiro, Casimiro. (2007). Introducción. Em Cerdán, Josetxo e Torreiro, Casimiro (Eds.). *Al otro lado de la ficción*, (pp. 7-10). Cátedra.
- Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. (2009).
[\[https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/contraccoes-preposicao-pronomedeterminante-pronome-pronome/27390\]](https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/contraccoes-preposicao-pronomedeterminante-pronome-pronome/27390).
- Chayka, Kyle (2022, 3 de Marzo). Watching the world's first TikTok war. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/watching-the-worlds-first-tiktok-war>
- Cheshire, David. (1979). *Manual de cine*. H. Blume Ediciones.
- Chiaureli, Mikheil. (1950). *Padeniye Berlina*. Mosfilm.
- Ciller Tenreiro, Carmen. (1999). A evolución da programación da Televisión de Galicia. Programación propia e de ficción. En Ledo Andión, Margarita e Krohling Kunsch, Margarida (Eds.). *Comunicación audiovisual*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Cintra, Luís Filipe Lindley. (1971). Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses. *Boletim de Filologia*, 22, 81-116.
- Conant, Michael. (1981). The Paramount Decrees Reconsidered Current Issues in Entertainment and Sports Law. *Law and Contemporary Problems*, 44, 79-107.
- Concello de Tui (2021). Día Mundial de Medio Ambiente. <https://tui.gal/gl/axenda/dia-mundial-do-medio-ambiente>
- Connolly, Kate. (2008, 15 Outubro). Booklovers turn to Karl Marx as financial crisis bites in Germany. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2008/oct/15/marx-germany-popularity-financial-crisis>
- Corazza, Giovanni Emanuele. (2018). Life in the Cyber-Physical Society: The Need for Organic Creativity. Em Lebuda, I. e Glăveanu V. (Eds.). *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research* (pp. 463-471). Palgrave Macmillan.
- Cowie, Peter. (2010). *The Apocalypse Now Book*. Perseus Books Group.
- CRTVG (Corporación Radio e Televisión de Galicia). (2021, August 2). A G2 indaga na xestión do monte veciñal e baldío en Galicia e Portugal, coa estrea do

documental 'En todas as mans'.

<http://www.crtvg.es/crtvg/noticias-corporativas/a-g2-indaga-na-xestion-do-monte-vecinal-e-baldio-en-galicia-e-portugal-coa-estrea-do-documental-en-todas-as-mans>

- Curros, Enríquez, Manuel. (1992). *Poesía galega completa* (Carlos Casares, ed.). Galaxia.
- Cunha, Celso Ferreira da e Cintra, Luís Filipe Lindley. (2001). *Nova gramática do português contemporâneo* (3º ed. rev.). Editora Nova Fronteira.
- De Marzo, Giuseppe. (2010). *Buen vivir. Para una democracia de la Tierra*. Plural editores.
- De Moura, Roseni Aparecida; Ferreira Neto, José Ambrósio; Pérez-Fra, Maria do Mar e García Arias, Ana Isabel. (2015). As diferentes relações construídas em torno da propriedade comunal galega. *Algália*, 111, 9-28.
https://www.researchgate.net/publication/301492310_As_diferentes_relacoes_construidas_em_torno_da_propriedade_comunal_galega
- De Felipe, Fernando. (2001). El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos). En Sánchez-Navarro, Jordi e Hispano, Andrés. (Eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat.
- Debord, Guy (1976). *La sociedad del espectáculo*. Castellote.
- Della Volpe, Galvano (1967). *Lo verosímil fílmico y otros ensayos*. Editorial Ciencia Nueva.
- Denzin, Norman K. (2012). Triangulation 2.0. *Journal of Mixed Methods Research*, 6(2), 80–88. <https://doi.org/10.1177%2F1558689812437186>
- Díaz, Germán. (s.d.). Bio. *Germán Díaz*. <https://www.germandiaz.net/bio/>
- Dicionário da Língua Portuguesa*. Academia das Ciências de Lisboa. (2023)
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2022). <https://dicionario.priberam.org>
- Dieterich, Heinz. (2005). *Hugo Chávez y el socialismo del siglo XXI*. Instituto Municipal de Publicaciones de la Alcaldía de Caracas.
- Dobrenko, Evgeny. (2008). *Stalinist Cinema and the Production of History*. Edinburgh University Press.

Dopico, Montse. (2015, November 14). Diana Toucedo: "As comunidades de montes son escolas de democracia". *Praza Pública*. <https://praza.gal/cultura/diana-toucedo-as-comunidades-de-montes-son-escolas-de-democracia>

Downing, John D. H. (2001). *Radical Media. Rebellious Communication and Social Movements*. SAGE Publications.

Ellingson, Laura. (2009). *Engaging Crystallization in Qualitative Research: An Introduction*. SAGE.

Elsaesser, T. (2004). American Auteur Cinema: The Last – or First – Great Picture Show. Em T. Elsaesser, A. Horwath, & N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, (pp. 37–70). Amsterdam University Press.

En todas as mans. Documentario. (2015). *Como avanzábamos no anterior post, os últimos meses do ano veñen cheos de proxeccións do noso docu. Deixamos o calendario de datas para que marquedes nas vosas axendas*. [Image attached]. [Status update]. Facebook. <https://www.facebook.com/entodasasmans/photos/a.219786251436758/928378193910890/?type=3>

Engel, Philip. (2018, 7 de Maio). Las mujeres triunfan en el Festival D'A. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19465644/festival-d-a-2018-palmares/>

Enzensberger, Hans Magnus. (1974). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Anagrama.

Escohotado, Antonio. (2008) *Los enemigos del comercio. Historia de las ideas sobre la propiedad privada I. Antes de Marx*. Espasa Calpe.

Estraviz, Isaac Alonso.


(2005-2022a). *Dicionário Estraviz*. <https://estraviz.org>

(2005-2022b). *Dicionário Estraviz*. <https://estraviz.org/prefacio>

Fairclough, Norman. (2013). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Routledge.

- Falkowska, Janina e Giukin, Lenuta. (2015). Introduction. In Giukin, Lenuta; Falkowska, Janina e Desser, David (Eds.). *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*. Lexington Books.
- Fecé, Josep Lluís (2001). El documental y la cultura de la sospecha. En SÁNCHEZ-NAVARRO e HISPANO (Eds.) *imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat.
- Fernández, Anna e MIRÓ, Ivan (2016). *L'economia social i solidària a Barcelona*. Marge Books.
- Fernández, Miguel Anxo. (2014). Galicia e o cine: diversidade e identidade na procura de acomodo. *Gria*, 204, 13-27.
- Festival de Cans. (2022). *Palmarés 2022*. <https://www.festivaldecans.gal/gl/palmares-2022/>
- Firinci Orman, Turkan (2016). "Paradigm" as a Central Concept in Thomas Kuhn's Thought. *International Journal of Humanities and Social Science*. 6(10), 47-52.
- Fisher, Mark. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Zero Books.
- Fligstein, Neil e Rucks-Ahidiana, Zawadi. (2015). *The Rich Got Richer: The Effects of the Financial Crisis on Household Well-Being, 2007-2009*. (IRLE Working Paper No. 121-15). <http://irle.berkeley.edu/files/2015/The-Rich-Got-Richer.pdf>
- Fontana, Josep. (2010). *La història després de la fi de la història*. Eumo.
- Freeman, Mathew. (Abril de 2014). Transmediating Tim Burton's Gotham City: Brand Convergence, Child Audiences, and Batman: The Animated Series. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, [S.I.], 7(1). <http://www.ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/329>
- Freire Cedeira, Araceli. (2016). El uso de los montes vecinales en mano común gallegos. El antes y después de su devolución a las comunidades vecinales. *Estudios Rurales*, 6(11), 94-112. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6119756.pdf>
- Fukuyama, Francis. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta.
- Galindo Pérez, José María. (2019). Del cine clásico de Hollywood. Más allá del choque entre el estilo y el canon. *L'Atalante*, 27. <http://revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=620&path%5B>

%5D=533

- García, Jennifer Jee-Lyn e SHARIF, Mienah Zulfacar. (Agosto de 2015). Black Lives Matter: A Commentary on Racism and Public Health. *American Journal of Public Health* 105(8), 27-30. <https://doi.org/10.2105/AJPH.2015.302706>
- García Sánchez, José Luis e Estellés-Arolas, Enrique. (2015). *Crowdfunding: A Study of Present Creative Trends and Institutional Reaction*. International Journal of Business and Economics. 14(2), 131-144. https://ijbe.fcu.edu.tw/assets/ijbe/past_issue/No.14-2/pdf/vol_14-2-2.pdf
- Gauthier, Guy. (2013). El documental narrativo. Documental/ficción. *Cine documental*, 7, 144-162.
- Geertz, Clifford. (1996). *La Interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Ges, Marcel. (2001). Imágenes para la confusión. En SÁNCHEZ-NAVARRO e HISPANO (Eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat.
- Giddens, Anthony. (1998). *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*. Cambridge Polity
- Gifreu-Castells, Arnau. (2015). Evolución del concepto de no ficción. Aproximación a tres formas de expresión narrativa. *Obra digital*, 8, 14-39.
- Gil, Ricard. (2010). An empirical investigation of the Paramount antitrust case. *Applied Economics*, 42, 171–183.
- Giroux, Henry A. e Pollock, Grace. (2010). *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Rowman & Littlefield.
- Gobble, MaryAnn. (2012). Everyone Is a Venture Capitalist: The New Age of Crowdfunding. *Research-Technology Management*, 55(4), 4-7. <http://search.proquest.com/openview/069d1db8ded271dbeb70cfc052022287/1?pq-origsite=gscholar&cbl=37905>
-  Gómez Viñas, Xan. (2014). Cinema in Galicia: Beyond an Interrupted History. Em Miguélez-Carballeira, Helena. (ed.). *A companion of Galician culture*. Boydell &

Brewer Ltd.

(2018). O cine na Galiza un relato descontinuo. Em Ledo, Margarita (Coord.).
Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega
(Vol. 1, pp. 13-42). Galaxia.

González de Gómez, Maria Névida. (1990). O objeto de estudo da Ciéncia da Información.
Ci. Inf., 19(2), 117-122.

González, David. (2013, 12 de Novembro). O quinto evanxeo de Gaspar Hauser: los ojos del desconcierto. *Cineuropa*. <https://cineuropa.org/es/newsdetail/246777/>

González, Manuel. (1992). *Documentos para a historia do cine en Galicia 1970/1990*. CGAI.
Gramsci, Antonio.

(2009). *La política y el Estado moderno*. Diario Público.

(2011). *Qué es la cultura popular?*. Publicacions de la Universitat de València.

Grece, Christian. (2021). *Trends in the VOD market in EU28*. European Audiovisual Observatory. <https://rm.coe.int/trends-in-the-vod-market-in-eu28-final-version/1680a1511a>

Graziano, M. (1980), Para una definición alternativa de la comunicación. En *Anuario ININ-CC*, 1, 71-74. Universidad Central de Venezuela.

Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a, Blisset, Luther e Brünzels, Sonja. (2006). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus.

Grupo de estudio de la propiedad comunal. (2004). La devolución de la propiedad vecinal en Galicia (1960-1985). Modos de uso y conflicto de propiedad. *Historia Agraria*, 33, 105-130.

Grupo de estudos da propiedade comunal . (2006). Os montes veciñais en man común: o patrimonio silente. Natureza, economía, identidade e democracia na Galicia rural. Xerais.

Grupo de montes vecinales en mano común del Instituto Universitario de Estudos e Desenvolvemento de Galicia (IDEGA). (2013). La política forestal gallega en los montes vecinales en mano común. *Ambienta*, 104, 114-125.

Gubern, Roman.

(1995a). "Cien años de cine". En PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (Coord.). (1995). *Historia General del Cine, Vol. XII. El cine en la era del audiovisual*. Cátedra.

(1995b) "El cine después del cine". En PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos (Coord.). (1995). *Historia General del Cine, Vol. XII. El cine en la era del audiovisual*. Cátedra.

Gunning, Tom. (s.d.). *The cinema of attraction: early film, its spectator, and the Avant-Garde*.

Iron Sky The Coming Race. (2015, 5 de Janeiro). *Indiegogo*. Recuperado o 2 de Outubro de 2022 de <https://www.indiegogo.com/projects/iron-sky-the-coming-race--3#/>

Hamborg, Felix; Breittinger, Corinna; Schubotz, Moritz; Lachnit, Soeren e Gipp, Bela. (2018). Extraction of Main Event Descriptors from News Articles by Answering the Journalistic Five W and One H Questions. *JCDL '18: The 18th ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries*. Association for Computing Machinery.

Hanson, Matt. (2004). *Cine digital. Escenarios de ciencia ficción*. Editorial Océano.

Hardt, Michael e NEGRI, Antonio. (2000). *Imperio*. Ediciones La Cueva.

Harnecker, Marta. (2000). *La izquierda en el umbral del siglo XXI. Haciendo posible lo imposible*. Siglo Veintiuno de España editores.

Haynes, Jonathan. (2016). *Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres*. University of Chicago Press.

Hendrick, Terry Elizabeth; Bickman, Leonard e Rog, Debra J. (1993). *Applied Research Design: A Practical Guide*. SAGE

Hill, Evan; Tiefenthäler, Ainara; Triebert, Christiaan; Jordan, Drew, Willis, Haley e Stein, Robin. (2020, 31 Maio). How George Floyd Was Killed in Police Custody. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>

Hispano, Andrés. (2001). "Lo falso, lo parecido y lo hiperreal". Em Sánchez-Navarro e Hispano (Eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat.

Hjort, Mette. (2011). Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter. *Mediascape*, (UCLA's Journal of Cinema and Media Studies), Winter 11, 1-5,.

Hjort, Mette e Pietre, Duncan. (Eds.). (2007). *Cinema of Small Nations*. Edinburgh University Press.

Hobsbawn, Eric J. (1994). *Age of extremes: the short twentieth century, 1914-1991*. Michael Joseph.

Holloway, John. (2005). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Vadell Hermanos Editores.

Horkheimer, Max. (1973). *Teoría crítica*. Barral Editores.

Horton, Andrew. (1987), The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity. *Film Criticism*, 12(2), 18-27.

Huete, Cristina. (24 de Maio de 2010). La mayor parte de la Red Natura 2000 está formada por monte mancomunado. *El País*.
https://elpais.com/diario/2010/05/24/galicia/1274696293_850215.html

ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales). (s.d.). En todas as mans. *Catálogo de cine español*.
<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=70313>

Iglesias, Xabier (2003). *O soño do falcón*. Editorial Toxosoutos.

IMDB (Internet Movie Database) (s.d.). *En todas as mans*.
https://www.imdb.com/title/tt4975646/?ref_=fn_al_tt_1

Instituto Galego de Estatística. (2019). *Enquisa estrutural a fogares. Coñecemento e uso do galego*.

Iordanova, Dina.

(2010a). Introduction: A peripheral view of World Cinema. Em Iordanova, Dina; Martin-Jones, David e Vidal, Belén. (Eds.). (2010). *Cinema at the Periphery*, (1-22). Wayne State University Press.

(2010b). Rise of the fringe: global cinema's long trail. Em Iordanova, Dina; Martin-Jones, David e Vidal, Belén. (Eds). (2010). *Cinema at the Periphery*, (1-22). Wayne State University Press.

Iordanova, Dina; Martin-Jones, David e Vidal, Belén. (Eds). (2010). *Cinema at the Periphery*. Wayne State University Press.

Jablonski, Paulo [@historiasdepaulo] (s.d.). *Publicações* [perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado em 23 de Outubro de 2022 de <https://www.instagram.com/historiasdepaulo/>

Janks, Hilary (1997) Critical Discourse Analysis as a Research Tool. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 18(3), 329-342. <https://doi.org/10.1080/0159630970180302>

Jacoste Quesada, José G. (1996). *El productor cinematográfico*. Editorial Síntesis.

Jenkins, Henry e Deuze, Mark. (2008). Convergence Culture. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 14(1), 5-12. SAGE Publications. <https://doi.org/10.1177/1354856507084415>

Juan-Navarro, Santiago. (2011). Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936–1937). *Bulletin os Spanish Studies*. 88(4), 523-540. <https://doi.org/10.1080/14753820.2011.583129>

Kahn, Richard e Kellner, Douglas. (2004). New Media and Internet Activism: From the 'Battle of Seattle' to Blogging. *New Media & Society*. 6(1), 87-95.

Kane, Bob e Andrae, Tom. (1989). *Batman and me: an autobiography*. Eclipse Books.

Kenez, Peter. (2001). *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. I.B. Tauris.

King, Geoff. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. I.B. Tauris.

Klein, Naomi.

(2001). *No logc*. Paidós.

(2007). *La doctrina del shock*. Paidós.

Kropotkin, Piotr. (1953). *A conquista do pão*. Organização Simões.

Kuhn, Annette e Westwell, Guy. (2102). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.

Kuhn, Thomas S. (2012). *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press.

Lara, María e Lara, Antonio. (2019). La autoría en el cine clásico de Hollywood. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 49, 39–57.
<https://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.39-57>

Layne, Christopher. (2012). This Time It's Real: The End of Unipolarity and the Pax Americana. *International Studies Quarterly*, 56(1), 203-213.
<https://doi.org/10.1111/j.1468-2478.2011.00704.x>

Lazarsfeld, Paul. (1975). De los conceptos a los índices empíricos. Em Boudon, Raymond e Lazarsfeld, Paul (pp. 35-46). *Metodología de las ciencias sociales*. Laia.

Leblanc, Gérard. (1999). "Le petit autre". Em Odin, Roger (Ed.). *Le cinema en amateur*. Seuil, 1999.

Ledo Andión, Margarita; López Gómez, Antía e Pérez Pereiro, Marta (2016). Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 309 a 331.

Ledo Andión, Margarita.

(2016). Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y “novo cinema galego”. *IC*, 13, 67-84.
<https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/357>

(2018). (Coord.). *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 1). Galaxia.

(2019). (Coord.). A foresta e as árbores. *Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2). Galaxia.

(2020). Proemio. Em Ledo Andión, Margarita (Ed.), *De illas e sereas* (p. 7-11). Editorial Galaxia.



Lemke, Jay. (2005). Critical Analysis across Media: Games, Franchises, and the New Cultural Order. Labarta Postigo, Maria (Ed.). *Approaches to Critical Discourse*

Analysis. Universitat de València.

Lima, Fabrício Wantoil. (2013). *Dimensões Ambientais de Textos Bíblicos: contribuições para formação de princípios no âmbito do Direito Ambiental Contemporâneo*.

[Tese doutoral, Pontifícia Universidade Católica de Goiás.]

Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean. (2009). *La pantalla global*. Anagrama.

Lobato, Ramón. (2020). On the Boundaries of Digital Markets. In Szczepanik, Petr; Zahrádka, Pavel; Macek, Jakub and Stepan, Paul (Eds.) *Digital Peripheries: The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective*. Springer.

Lobato Ramón and Thomas, Julian. (2018). *The informal media economy*. John Wiley & Sons.

López-Calzada, Miguel.

(2012). *El Cinema Cru: influència del fenomen audiovisual global-popular en el cinema del canvi de mil·leni*. Universitat Autònoma de Barcelona.
<https://ddd.uab.cat/record/102183>

(2021a). *Reaching for an audience. Distribution and exhibition strategies in peripheral cinemas: the case of En todas as mans* [Comunicação em conferência]. Small Cinemas Conference 2021. Santiago de Compostela, Galiza.

(2021b). Terra nos olhos. Introdução a um audiovisual transicional no caso do monte mancomunado galego e o documentário 'En todas as mans'. *Mediaciones* 27(17). Pp. 355-369.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.17.27.2021.355-369>

López Gómez, Antía. (2019). Filmar a pantasma. Em Ledo Andión, Margarita. (Coord.). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, 177-196). Galaxia.

López Quiroga, Jorge. (2018). Los Suevos y el Reino Suevo. Un viaje historiográfico y un preámbulo para una historia sin principio. Em López Quiroga, Jorge (Coord.) *In*

tempore sueborum el tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente. Servicio de Publicacións da Diputación Provincial de Ourense.

Lotan, Gilad; Graeff, Erhardt; Ananny, Mike; Gaffney, Devin Francis. (2011). The Revolutions Were Tweeted: Information Flows During the 2011 Tunisian and Egyptian Revolutions. *International Journal of Communication*, 5.

<http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1246/643>

Lubbers, Charles A. e Adams, William J. (2004). Merchandising in the Major Motion Picture Industry. *Journal of Promotion Management*, 10 (1-2), 55-63.

https://doi.org/10.1300/J057v10n01_05

Juhász S., Tóth G., Lengyel B. (2020). Brokering the core and the periphery: Creative success and collaboration networks in the film industry. *Plos One*, 15(2).

<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0229436>

Lumbreras, Helena e Lisa, Mariano (1975). *El campo para el hombre*. Colectivo de cine de clase.

Maland, Charles J. (1985). A documentary note on Charlie Chaplin's politics. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 5 (2), 199-208.

<https://doi.org/10.1080/01439688500260201>

Manias-Muñoz, M.; Barreiro, M. S. & Rodríguez, A. I. (2017). Public Policies, Diversity and National Cinemas in the Spanish context: Catalonia, Basque Country and Galicia. *Communication & Society*, 30(1), 125-145.

<https://doi.org/10.15581/003.30.1.125-145>

Manje. (2011). 15M - Internet y la movilización global. *Teknocultura*, 8 (2), 227-229.

<http://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48033/44910>

Marcuse, Herbert. (2010). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Ariel.

Martínez, María Isabel. (2012). O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira. Em Lopes, Frederico (Org). *Cinema em Português IV Jornadas*. Covilhã Livros LabCom.IFP.

Martínez Garrido, Tania (s.d.). Publicações [perfil de Facebook]. *Facebook*. Recuperado o 23 de Outubro de 2022 de <https://www.facebook.com/tania.martinezgarrido>

Marx, Karl.

(1970). *Manuscritos: economía y filosofía*. Alianza Editorial.

(1983). *El capita*, I. Edicions 62.

(1989). *El capital*. Vol. V. Edicions 62.

Marx, Karl e Engels, Friedrich. (1998). *Manifiesto del Partido Comunista*. Utopías Libros.

Masías Echegaray, Luis e Troilo, Alberto (1981). *Video y Cine: Principios tecnológicos en dos medios de comunicación*. Editora Andina.

Mattelart, Armand.

(1971). El medio de comunicación de masas en la lucha de clases. *Pensamiento Crítico*, 53 (pps 4-44). Instituto Cubano del Libro.

Mattelart, Armand et Mattelart, Michèle. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós.

Maziere, M. e Danino, N. (2014). Roundtable discussion: London Film-makers' Co-op – the second generation. *Moving Image Review & Art Journal*. 3(2), 236-247. https://doi.org/10.1386/miraj.3.2.236_7

McAuley, Alex. (2015). Savior of the Working Man: Promethean Allusions in Fritz Lang's *Metropolis* (1927). Cyrino, Monica S. e Safran, Meredith E. (Eds.). *Classical Myth on Screen* (109-119). Palgrave MacMillan.


McDonnell Nieto del Río. (2021, 7 de Julho). Darnella Frazier, the teenager who recorded George Floyd's murder, speaks out. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2021/05/25/us/darnella-frazier.html>

McLean, Shilo T. (2007). *Digital Storytelling: The Narrative Power of Visual Effects in Film*. MAMIT Press.

Mégevand, Béatrice. (1995). Entre la insurrección y el Gobierno: la acción del CICR en México (Enero-Agosto de 1994). *Revista Internacional de la Cruz Roja*, 20 (127), 101-115. <https://doi.org/10.1017/S0250569X00020215>

- Merás, Lidia. (2007). El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981). Em *Desacuerdos 4. Sobre arte, política y esfera Pública en el Estado Español.*, (pp. 16-41). MACBA, Arteleku, UNIA arte y pensamiento, Centro José Guerrero.
- Mertens, Donna M. (2007). Transformative Paradigm Mixed Methods and Social Justice. *Journal of Mixed Methods Research*. 1(3). 212-225. <https://doi.org/10.1177%2F1558689807302811>
- Mertens, Donna M. e Hesse-Biber, Sharlene. (2012). Triangulation and Mixed Methods Research: Provocative Positions. *Journal of Mixed Methods Research* 6(2) 75–79. <https://doi.org/10.1177%2F1558689812437100>
- Mestman, Mariano. (2009). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. SEL, Susana (Ed.). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* (123-138). Buenos Aires Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Milios, John. (1995). Marxist Theory and Marxism as a Mass Ideology: The Effects of the Collapse of “Really Existing Socialism” on West European Marxism. *Rethinking Marxism* 8 (4), 61-74. <https://doi.org/10.1080/08935699508685467>
- Mitter, Rana e Major, Patrick. (2004). *Across the Blocs: Exploring Comparative Cold War Cultural and Social History*. Routledge.
- Mollà, Diego. (2012). *La producción cinematográfica: las fases de creación de un largometraje*. Editorial UOC.
- Monterde, José Enrique (2007). José Luis Guerín/José Luis Caroggio Guerín. Cerdán, Josexo e Torreiro, Casimiro (Eds.). *Al otro lado de la ficción*. Cátedra.
- Moreira, Marcelo. (2015). Poética do cinema: sobre complementariedade, direção e método no processo de criação. *Revista Científica/FAF*. UNESPAR.
- Morris, Bernard S. (1994). The end of ideology, the end of Utopia, and the end of history—On the occasion of the end of the U.S.S.R. *History of European Ideas*, 19(4-6), 699-708. Elsevier. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/0191-6599\(94\)90053-1](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/0191-6599(94)90053-1)

- Mouriño Cabaleiro, Cristina (2016). *Sistema audiovisual e institucións: políticas públicas no caso galego*. [Tese doutoral, Universidade de Santiago de Compostela].
Minerva, repositorio institucional da Universidade de Santiago de Compostela:
<https://dspace.usc.es/xmlui/handle/10347/14600>
- Mueller, Gustav E. (1958). The Hegel legend of "Thesis-Antithesis-Synthesis". *Journal of the History of Ideas* 19(1/4): 411. <https://doi.org/10.2307/2708045>
- Nannicelli, Ted. (2012). *A philosophy of the screenplay*. Routledge
- Nogueira, Xosé.
(1997). *O cine en Galicia*. A Nosa Terra.
(2019). Filmar o velado. Em Iedo Andión, Margarita (Coord.). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, pp. 39-94). Galaxia.
- Nelae, Steve. (2003). Hollywood Blockbusters: Historical Dimensions. Em STINGER, Julien (Ed.). *Hollywood Blockbusters*, (pp. 49–60). Routledge.
- Nye, Joseph e Kim, Youna (2013). Soft power and the Korean Wave. Em Kim, Youna (ed.). *The Korean Wave*. Routledge.
- Oficina CEER. (2012, 16 de Marzo). Centro de Estudos Euro Regionais.
<http://www.fceer.org/index.php?pid=noticias&detalle=1656>
- Oxfam Internacional (2014, 29 de Outubro). *Number of billionaires doubles since financial crisis as inequality spirals out of control* [Comunicado de imprensa].
<https://www.oxfam.org/en/press-releases/number-billionaires-doubles-financial-crisis-inequality-spirals-out-control>
- Orozco Gómez, Guillermo (1997). *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*. Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario.
- Orwell, George (2020). *1984*. Amaryllis.
- Pagán, Alberte (2020). Illas descoñecidas. Em Iedo Andión, Margarita (Ed.), *De illas e sereas Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 3, pp. 57-87). Editorial Galaxia.

- Palacio, Manuel y Zunzunegui, Santos (coord.) (1995). *Historia General del Cine, vol. XII. El cine en la era del audiovisual*. Cátedra, Madrid.
- Palma, Brian de. (2007). *Redactea*. Magnolia Pictures, Honet Films.
- Palmer, Tim e Michael, Charlie. (2013). *Directory of World Cinema: France*. Intellect Books.
- Pallant, Chris. (2011). *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. Continuum.
- Paniagua, Javier. (1999). *Anarquistas y socialistas*. Madrid.
- Patton, Michael D. (1975). *Alternative Evaluation Research Paradigm*. University of North Dakota.
- Pearson, Roberta E. e Simpson, Philip (Eds.). (2005). *Critical dictionary of film and television theory*. Routledge.
- Peirano, María Paz. (2020). Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: strategies and challenges for researching small film festivals. *Studies in European Cinema*, 17:2, 170-184.
<https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765630>
- Pérez Pereiro, Marta.
- (2012). Errantes e místicas. Andar sen rumbo no cinema contemporáneo. *Derritaxes*, 10, 19-28.
- (2014). Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente. *Galicia* 21. (vol. F, pp. 77-91).
- (2019). Filmar a tribo, filmar o íntimo no cinema galego contemporáneo. Em Ledo Andión, Margarita (Coord.). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, pp. 197-222). Galaxia.
- (2020). Illas no deserto. Cinema galego na diáspora. Em Ledo Andión, Margarita (Ed.), *De illas e sereas* (p. 154-169). Editorial Galaxia.
-  Pérez Pereiro, Marta e Deogracias Horrillo, Marijo. (2020). Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of *O que arde* in the Digital Single Market. *Language & Communication*, 76 (2021), 154–162.
<https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.11.006>

- Phelps, Edmund S. (2009). Refounding Capitalism. *Capitalism and Society*, 4(3), article 2. Center on Capitalism and Society, Columbia University.
- Pickerill, Jenny e Krinsky, John. (2012). Why Does Occupy Matter?. *Social Movement Studies*, 11 (3-4), 279-287. <https://doi.org/10.1080/14742837.2012.708923>
- Piketti, Thomas. (2014). *El capital en el siglo XXI*. Fondo de Cultura Económica.
- Pizarroso Quintero, Alejandro. (2005). La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda. *El Argonauta español*, 2. <https://doi.org/10.4000/argonauta.1195>
- Premios Goya. (2019). *Trinta Lumes*. <https://www.premiosgoya.com/pelicula/trinta-lumes/>
- Punter, Jennie. (2001). Mainframe reboots reboot. *Take One: Film and Television in Canada*. TorontoCanadian Independent Film & Television Publishing Association. <http://takeone.athabasca.ca/index.php/takeone/article/view/898>
- Qué hacer en Vigo (2015, November 30). *Documentario monte veciñal em Teis*. <https://quehacerenvigo.es/documentario-monte-vecinal-em-teis>
- Ramos, Rocío (2016, November 5). Proyección de «En todas as mans» en el Círculo de Recreo de Lalín. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/deza/lalin/2016/11/05/proyeccion-span-langgl-as-mansspan-circulo-recreo/0003_201611D5C119929.htm
- Real Academia galega e Instituto da Lingua Galega. (2012). *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* (23ª ed.). Galaxia.
- Redfern, Nick. (2005). Film as text: Radical constructivism and the problem of narrative in cinema. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*. https://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_redfern.html
- Redondo Neira, Fernando.
- (2019). Filmar a ollada. Em Ledo Andión, Margarita (Coord.) *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, pp 117-138). Galaxia.
- (2020). Desexo de cinema: emoción e inscrición de clase. Em Ledo Andión, Margarita (Ed.), *De illas e sereas Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 3, pp. 12-33). Galaxia.

Reig, Ramón.

(1992). *Sobre la comunicación como dominio. Seis paradigmas*. Fundamentos.

(2004). *Dioses y diablos mediáticos. Como manipula el Poder a través de los medios de comunicación*. Ediciones Urano.

Riambau, Esteve. (2008). *La producción cinematográfica en el seno de los conglomerados mediáticos*. Portal de la comunicación InCom-UAB.

http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=47

Román, Alberte. (2014, 27 de Junho). En todas as mans. Visibilizando o veciñal. *Uvigo TV*.

<https://tv.uvigo.es/video/5b5b4da88f4208bd598479d1>

Romero, Brais. (2018). Un debate arredor da lingua. Em LEDO, Margarita (Coord.). *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 1, pp. 143-158). Galaxia.

Robertson, Roland. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. SAGE Publications.

Rodrigues Lapa, Manuel.

(1979). *Estudos Galego-Portugueses*, Lisboa, Sá da Costa.

(1983). *As minhas razões*. Coimbra Editora.

Román Losada, Ricardo (s.d.). Ricardo Román Losada. *LinkedIn*.

<https://www.linkedin.com/in/ricardo-roman-losada-04617083>

Riemenschneider, Tyler. (2019). Don't Run up the Stairs: Why Removing the Paramount Decrees Would Be Bad for Hollywood. *Ohio State Business Law Journal*, 13(2). 334-373.

Rudig, Wolfgang e Karyotis, Georgios. (2015). Quem protesta na Grécia? Oposição de massas à austeridade. Em FREIRE, André; LISI, Marco e VIEGAS, José Manuel (Eds.). *Crise Económica, Políticas de Austeridade e Representação Política*. Assembleia da República.

Ruy, Karine; Pérez Pereiro, Marta e Roca Baamonde, Silvia. (2016). O sucesso dos cinemas menores. Baixo orçamento e alternativas. *Eptic*, 18(2), 125-141.

Ryan, Maria. (2010). *Neoconservatism and the New American Century*. Palgrave MacMillan.

- Sáez Baeza, Chiara (2008). *Tercer sector de la comunicación. Teoría y praxis de la televisión alternativa. Una mirada a los casos de España, Estados Unidos y Venezuela*. [Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona] Repositório institucional UAB
<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2008/tdx-1021109-003052/csb1de2.pdf>
- Salazar Navarro (2020). *Cine, revolución y resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina*. Latin America Research Commons.
- Salvà, Nando. (18 de Fevereiro de 2018). Diana Toucedo: Deberíamos reconciliarnos con nuestras raíces. *El Periódico*.
<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180218/entrevista-diana-toucedo-trinta-lumes-6633246>
- Salvat Martinrey, Guiomar e Serrano, Marín, Vicente. (2011). *La revolución digital y la sociedad de la información*. Comunicacion Social.
- San Román, Javier. (2005: 238). Texto para el debate. Verdad y mentira en el cine publicitario y documental. En Ortega, María Luisa (coord.) *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Ocho y medio.
- Sánchez-Navarro, Jordi. (2001). El mockumentary. Em Sánchez-Navarro e Hispano (Eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat.
- Sánchez-Navarro e Hispano (Eds.). (2001) *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat.
- Saracevic, Tefko. (1996). Ciência da informação: origem, evolução e relações. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 1(1), 41-62.
- Sauvy, Alfred. (1986). Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, 12, 81-83. Sciences Po University Press. <https://doi.org/10.2307/3768593>
- Szczepanik, Petr. (2017). Localize or Die: Intermediaries in a Small East-Central European On-Demand Market". *Cinéma & Cie*, 17(29), 33–49.

- Seita Coelho, Inocência. (2003). Propriedade da Terra e Política Florestal em Portugal. *Silva Lusitana* 11(2), 185-99.
- Setaro, André. (2010, 28 de Fevereiro). *A estética da tesourinha*. <http://setaroblog.blogspot.com/2010/02/estetica-da-tesourinha.html>
- Simonoff, Jeffrey S. e Sparrow, Ilana R. (2000). Predicting Movie Grosses: Winners and Losers, Blockbusters and Sleepers. *Chance*, 13 (3), 15-24. <https://doi.org/10.1080/09332480.2000.10542216>
- Stepanova, Ekaterina. (2011). The Role of Information Communication Technologies in the “Arab Spring”. *PONARS Eurasia Policy Memo*, 159. http://www.ponarseurasia.com/sites/default/files/policy-memos-pdf/pepm_159.pdf
- Simmel, Georg (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Hermida Editores.
- Song, Young-Jo e Kwak, Jeong-Ho. (2016). The study on the diagnosis and measurement of post-information society. *Informatization Policy*. 23(2), 73-97. <https://doi.org/10.22693/NIAIP.2016.23.2.073>
- Storey, John. (2015). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Routledge.
- Straccialano, Sandra. (2011). Perspectivas da análise narrativa no cinema; por uma abordagem da narrativa no filme documentário. *Doc On-line*, 11, 25-55. http://doc.ubi.pt/11/dossier_sandra_coelho.pdf
- Tache-Codreanu, Andrei. (2020). The Consumption of Cinema in the Context of the COVID-19 Pandemic. *Concept*, 2(21), 203-215. UNATC.
- Taibo, Carlos.
(2010). *Decrecimiento, crise e capitalismo*. Estaleiro Editora.
(2011). *El decrecimiento explicado con sencillez*. Los Libros de la Catarata.
- Tarzan. (1999). *Box Office Mojo*. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tarzan.htm>. Data de acesso: 16 Junho 2017.
- Tashakkori, Abbas e Teddlie, Charles (2010). *SAGE Handbook of Mixed Methods in Social & Behavioral Research*. SAGE Publications.

Tashakkori, Abbas; Johnson, R. Burke e Teddlie, Charles. (2020). *Foundations of Mixed Methods Research*. SAGE Publications.

Taylor, John B. (2009). The Financial Crisis and the Policy Responses: An Empirical Analysis of What Went Wrong. *NBER Working Paper*, 14631.
<http://www.nber.org/papers/w14631.pdf>

Teo, Stephen. (2011). Film and globalization: from Hollywood to Bollywood. Em Turner, Bryan. *The Routledge International Handbook of Globalization Studies*, (pp. 412-428). Routledge.

Tenreiro Uzal, Cibrán (2020). Entre illas. Reciclaxe e arquivo no cinema galego. Em Ledo Andión, Margarita (Ed.), *De illas e sereas Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 3, pp. 34-56). Editorial Galaxia.

Treintaycinco mm (2021, May 11). *¿Qué es prime time?*. <https://35mm.es/que-es-prime-time/>

Tomasulo, Frank P. (1996). "I'll See It When I Believe It": Rodney King and the Prison-House of Video. Em Sobchack, Vivian (Ed.). *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event* (69-88). Routledge.

Toucedo, Diana.

(s.d.a). Bio & Contact. (s.d.). *Diana Toucedo*. <http://dianatoucedo.com/bio-contact/>

(s.d.b). En todas as mans. *Diana Toucedo*. <http://dianatoucedo.com/projects/en-todas-as-mans-2/>

(s.d.c). Filmmaker. *Diana Toucedo*. <http://dianatoucedo.com/filmmaker>

(s.d.d). Projects. *Diana Toucedo*. <https://dianatoucedo.com/projects/trinta-lumes-thirty-souls/>

(s.d.e). Teaching. *Diana Toucedo*. <http://dianatoucedo.com/teaching/>



(s.d.a) Documentario En todas as mans. *Verkami*.

<https://www.verkami.com/projects/10825-documentario-en-todas-as-mans>

(s.d.b). *En todas as mans.*

http://www.entodasasmans.com/wp-content/uploads/2012/12/doc_economico.pdf

(s.d.b). *En todas as mans. O monte en mancomún.*

http://arbore.org/system/files/en_todas_as_mans_dossier.pdf

(s.d.d). *Filosofía. Trespés Soc. Coop. Galega.*

<https://trespescoop.wordpress.com>

(s.d.e). *Inicio. Trespés Soc. Coop. Galega.* <https://trespescoop.wordpress.com>

(s.d.f). *O produtor executivo. En todas as mans. Proxecto audiovisual sobre os montes veciñais en mancomún.*

http://web.archive.org/web/20130913160307/http://www.entodasasmans.com/?page_id=13

(s.d.g). *Sobre nós. Trespés.* <http://www.trespes.org/about.html>

(s.d.h). *Sobre nós. Trespés Cooperativa.*

<https://trespescoop.wordpress.com/about/>

USC (Universidade de Santiago de Compostela). (2017, March 27). *A cineasta galega residente en Barcelona Diana Toucedo mostra na USC o seu traballo En todas as mans.* <https://www.usc.gal/gl/xornal/novas/cineasta-galega-residente-barcelona-diana-toucedo-mostra-usc-traballo-mans>

Valiati, Vanessa Amália Dalpizol e Tietzmann, Roberto. (2012). *Crowdfunding: O Financiamento Coletivo como Mecanismo de Fomento à Produção Audiovisual.* Em XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul (Chapecó, SC, Brasil). <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1090-1.pdf>

Vasconcelos, José Leite de.



(1882). *Anuario para o estudo das tradições populares portuguesas.*

(1901). *Esquisse D'une Dialectologie Portugaise.* Aillaud & Cie.

(1929). *Mapa Dialectológico Português. Opúsculos – Filologia, IV (2ª).*

Veiga, Marta. (2012, 31 de Dezembro). Germán Díaz: "En Castela non hai cultura de aldea". *EL Progreso*.

<https://web.archive.org/web/20140203114606/http://elprogreso.galiciae.com/nova/220547.html?lang=gl>

Velasco Souto, Carlos F. (2015). Resistência campesina, identidades coletivas e gestom da memória. A luta das comunidades agrárias contra a ditadura na Galiza e Portugal (1939-1975). Em Torres Feijó, Elias; Bello Vázquez, Raquel; Samartim, Roberto e Brito-Semedo, Manuel (Eds.). *Estudos da AIL em Relacionamento nas Lusofonias* (Vol. 1, pp. 75-88). Associação Internacional de Lusitanistas.

Villarrea Álvarez, Iván. (2019). Fóra de campo. Traumas históricos e persoais no cinema galego. Em Ledo Andión, Margarita (Coord.). *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (Vol. 2, pp. 223-282). Galaxia.

Wacjman, Gérard. (2011). *El ojo absoluto*. Manantial.

Walton, Alex. (2010). The Evolution of Product Placement in Film. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications* 1(1). 71-85.

Warren, James. (1991, 20 de Janeiro). CNN goes to war. *Chicago Tribune*.
<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1991-01-20-9101060562-story.html>

Watts, Steven. (2013). *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. University of Missouri Press.

Weber, Max (1999). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona,.

Weinrichter, Antonio. (1979). *El nuevo cine americano*. Zero.

Wheat, Thomas F. (2012). *Hegel's Undiscovered Thesis-Antithesis-Synthesis Dialectics: What Only Marx and Tillich Understood*. Prometheus Books.

Willett, Rebekah. (2009). In the Frame: Mapping Camcorder Cultures. Em Buckingham, David e Willett, Rebekah (Eds.). *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity* (1-22). Palgrave Macmillan.

Williams, Raymond. (2005). Base e superestrutura na teoria cultural. *Revista USF*, 65, 210-224. <http://www.journals.usp.br/revusp/article/download/13448/15266>

Winston, Brian. (2015). The documentary script as an oxymoron?. *Journal of Screenwriting*, 6(13), 287-300.

Worldwide Box Office 2019. (s.d.). *Box Office Mojo*.
<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2019/>

Yakin, Halina Sendera Mohd e Totu, Andreas. (2014). The Semiotic Perspectives of Peirce and Saussure: A Brief Comparative Study. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 155 (2014) 4 – 8.

Yin, Robert K. (2009). *Case Study Research: Design and Methods*. SAGE Publications.

Zelin, Aaron Y. (2014). The War between ISIS and al-Qaeda for Supremacy of the Global Jihadist Movement. *Research Notes*, 20.

Zunzunegui, Santos.

(1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós.

(1997). *Pensar la imagen*. Cátedra/Universidad del País Vasco.

(2007). Video-Arte: fragmentos de una imagen. Em Talens, Jenaro e Zunzunegui, Santos (eds.). *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Cátedra.

(2008). *La mirada plural*. Cátedra.

7. Filmografía.

Abrams, J. J. (2019). *Star Wars: The Rise of Skywalker*. Lucasfilm Ltd, Bad Robot Productions.

Alén, Daniel G. (1979). *Fiadeiras de Zobra*.

Allers, Roger e Minkoff, Rob. *The Lion King*. Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation.

Amenábar, Alejandro. (2004). *Mar adentro*. Sogecine, Himenóptero, UGC Images, Eyescreen, Televisión Española (TVE), Canal+ España, Televisión de Galicia (TVG).

Arís, Manuel. (1958). *Un viaje por Galicia*. CGAI.

Avilés, Luis e Souto, César. (2016). *Os días afogados*. Amanita Films.

Beiras, Antón. (1951). *Felegrinaxe lírica aos lugares rosalianos*. Alborada Films.

Bermúdez, Xavier.

(1997). *Nena*. Xamalú Filmes.

(2004). *León y Olvido*. Xamalú Filmes, El Paso P.C.

Bertolucci, Bernardo. (1976). *Novecento*. Produzioni Europee Associati.

Bocixa Rei, Xosé. (2007). *As Encrobas: a ceo aberto*. Castelao Productions, Futura Films.

Boden, Ann e Fleck, Ryan. (2019). *Captain Marvel*. Marvel Studios.

Bong, Joon-ho. (2019). *Gisaengchung*. Barunson E&A.

Buck, Chris e Lee, Jennifer. (2019). *Frozen II*. Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios.

Burton, Tim.

(1989). *Batman*. Warner Bros.

(1992). *Batman Returns*. Warner Bros.

Cameron, James.

(1991). *Terminator 2: Judgment Day*. TriStar.

(2009). *Avatar*. 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners.

Chaplin, Charles.

(1936). *Modern Times*. United Artists.

(1940). *The Great Dictator*. Charles Chaplin Film, United Artists.

Chirro, Xurxo (2011). *Vikinglana*. Filmika Galaica.

Cimino, Michael. (1978). *The Deer Hunter*. EMI.

Clements, Ron e Musker, John.

(1989). *The Little Mermaid*. Walt Disney Pictures Walt Disney Feature Animation.

(1992). *Aladdin*. Walt Disney Pictures Walt Disney Feature Animation.

Cooley, Josh. (2019). *Toy Story 4*. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.

Coppola, Francis Ford. (1979). *Apocalypse Now*. United Artists.

Costa, Pedro. (2019). (2019). *Vitalina Varela*. OPTEC, Sociedade Óptica Técnica.

Cuerda, José Luis. (1999). *La lengua de las mariposas*. Las producciones del Escorpión, Sociedad General de Cine.

- De Antonio, Emile. (1967). *Rush to judgement*. Impact Films.
- De Palma, Brian. (2007). *Redacted*. Magnolia Pictures.
- De Sica, Vittorio. (1948). *Ladri de biciclette*. Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.
- Domínguez, Ana. (2017). *Os fillos da vide*. eSe8 Cinema.
- Donner, Richard. (1978). *Superman*. Warner Bros.
- Donner, Richard e Lester, Richard. (1980). Richard. *Superman II*. Warner Bros.
- Ecolvin (c. 2019). *Zapruder Film: JFK Assassination [HD]*. Recuperado em 3 de Outubro de 2022 de https://www.schooltube.com/media/Zapruder+FilmA+JFK+Assassination+%5BHD%5D/1_3pmydxgt
- Eisenstein, Sergei. (1925). *Bronenosets Potyomkin*. Goskino.
- Enciso, Eloy. (2012). *Arraianos*. Artika Films, Zeitun Films.
- Favreau, Jon. (2019). *The Lion King*. Walt Disney Pictures, Fairview Entertainment.
- Fazáns, Anxos. (2017). *A estación violenta*. Matriuska.
- Ford, John. (1956). *The searchers*. C.V. Whitney Pictures
- Forman, Milos. (1979). *Hair*. United Artists.
- Gil, José. (1916). *Miss Ledyia*. Gil.
- Godard, Jean-Luc.
 (1960). *À bout de souffle*. Les Films Impéria.
 (1964). *Bande à part*. Anouchka Films, Orsay Films.
 (1965). *Alphaville*. Athos Film.
- Goteira, Andrés. (2017). *Dhogs*.
- Gracia, Alberto. (2013). *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*. Zeitun Films.
- Gracia, Sancho. (1992). *Huídos*. S.G. Producciones Cinematograficas.
- Guédiguian, Robert. (1997). *Marius et Jeanette*. Agat Films, La Sept Cinéma.
- Guerín, José Luís. (1997). *Tren de Sombras*. Institut del Cinema Català.
- Hopper, Dennis. (1969). *Easy Rider*. Columbia.
- Jackson, Peter. (2001-2003). *The Lord of the Rings* trilogy. New Line Cinema, WingNut Films.

Johnston, Joe. (2011). *Captain America: The First Avenger*. Marvel Studios.

Kaurismaki, Aki. (1994). *Ariei*. Villealfa Filmproductions.

Kitano, Takeshi. (2003). *Zatoichi*. Bandai Visual, Tokyo FM, Dentsu, TV Asahi, Saitō Entertainment, Office Kitano.

Kotcheff, Ted. (1982). *First Blood*. Orion, Carolco

Kubrick, Stanley. (1987). *Full Metal Jacket*. Warner Bros., Columbia, Cannon, Warner

Lacuesta, Iñaki. (2010). *La noche que no acaba*. TCM.

Lang, Fritz. (1927). *Metropolis*. UFA.

Laxe, Óliver.

(2010). *Todos vós sodes capitáns*. Zeiton Films.

(2019). *O que arde*. Miramemira, Kowalski Films, 4 a 4 Productions, Tarantula Luxembourg.

Ledo Margarita.

(2004). *Santa Liberdade*. Nós Productora Cinematográfica Galega, SL.

(2012). *A cicatriz branca*. Nós Productora Cinematográfica Galega, SL.

(2020). *Nación*. Nós Productora Cinematográfica Galega, SL.

Ledo, Margarita; Ledo, Ramiro e Cayuela, Pablo. (2011). *Galicia 1936-2011*.

Ledo, Ramiro (2005). *CCCV (Cine Clube Carlos Varela)*. Nós Productora Cinematográfica Galega, SL.

Lee, Spike. (1992). *Malcolm X*. Warner Bros.

León de Aranoa, Fernando. (2002). *Los lunes al so*. Elías Querejeta, Mediapro, Eyescreen, Quo Vadis Cinéma, Sogepaq.

Lester, Richard. (1983). *Superman III*. Warner Bros.

Levinson, Barry. (1987). *Good Morning Vietnam*. Touchstone Pictures.

Lima, Kevin e Buck, Chris. (1999). *Tarzan*. Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation.

Loach, Ken.

(1991). *Riff Raff*. Film4 Productions, Parallax Pictures.

(1995). *Land and Freedom*. Parallax Pictures, Messidor, TVE, Road Movies
Britte, Polygram Filmed Entertainment, Working Title.

López Piñeiro, Carlos A. (1980). *Malapata*.

Lozano, Eloy (1974). *Retorno a Tagen Ata*. Praia Lenta Films.

Lucas, George.

(1977). *Star Wars*. Lucasfilm Ltd.

(1999). *The Phantom Menace*. Lucasfilm Ltd.

Lumière, Louis. (1895). *La sortie de l'usine Lumière a Lyon*. Société Lumière.

Maetzig, Kurt. (1954). *Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse*. DEFA.

Mankiewicz, Joseph L. (1963). *Cleopatra*. 20th Century Fox.

Marshall, Rob. (2011). *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tide*. Walt Disney Pictures,
Jerry Bruckheimer Films.

Martín, Elena. (2017). *Julia Isi*. Lastor Media, Antaviana.

Myrick, Daniel e Sánchez, Eduardo. (1999). *The Blair Witch Project* (1999). Haxan Films.

Multishowtvweb. (2015, 13 de Março). *Rodney King Beating Full Video | 8 minutes
SCREENER* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sb1WywlpUtY>

Ollman, Dan; Price, Sarah e Smith, Chris. (2003). *The Yes Men*. Yes Men Films LLC.

Oppenheimer, Joshua e Cynn, Christine. (2012). *The Act of Killing*. Final Cut for Real.

Patiño, Lois. (2013). *Costa da Morte*. Zeitun Films.

Permui, Uqui. (2010). *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo*.

Pinzás, Juan.

(2000). *Era outra vez*. Atlántico Films, Cinema Indie Group.

(2002). *Días de voda*. Atlántico Films.

(2005). *O desenlace*. Atlántico Films.

Piñeiro, Carlos e García Pinal, Alfredo, (1989). *Urxa*. Carlos A. López Piñeiro e Xosé Xoán
Cabanas Cao.

Piñeiro, Chano.

(1984). *Mamasunción*. Producións Cinematográficas Piñeiro.

- (1989). *Sempre Xonxa*. Producións Cinematográficas Piñeiro.
- Querejeta, Gracia. (1999). *Cuando vuelvas a mi lado*. Sociedad General De Cine, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.
- Permui, Uqui [Uqui Multimedia]. (2011, 18 de Fevereiro). *Doli, doli, doli... coas conserveiras* [Trailer] [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NKCtaoTCf18>
- Pontecorvo, Gillo. (1966). *La battaglia di Alger*. Rizzoli, Rialto Pictures.
- Recouso, Susana S. e Carral, Emilio. (2014). *Angrois no esquecemento*. Lentos Diverxentes.
- Reeves, Matt. (2022). *The Batman*. DC Films, Warner Bros. Pictures.
- Reixa, Antón (1989). *Galicia, sitio distinto*.
- Ritchie, Guy. (2019). *Aladdin*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Román, Antonio.
- (1935). *Canto a la emigración*. Alvaro Núñez M. Maturana.
- (1941). *O carro e o home*.
- (1941). *Escuadrilla*. Productores Asociados S.A.
- (1945). *Los últimos de Filipinas*. Alhambra-CEA.
- Rodríguez Alonso, Luis R. (1929). *Un viaje por Galicia*. CGAI.
- Rossellini, Roberto. (1945). *Roma città aperta*. Minerva Film.
- Russo, Anthony e Russo, Joe. (2019). *Avengers: Endgame*. Marvel Studios.
- Schumacher, Joel. (1995). *Batman Forever*. Warner Bros.
- Sharman, Jim. (1975). *The Rocky Horror Picture Show*. 20th Century Fox.
- Simón, Antonio. (1975). *Fendetestas*. Víctor M. Ruppén
- Soler, Llorenç.
- (1977). *Autopista, unha navallada á nosa terra*. Llorenç Soler.
- (1978). *O monte é noso*. Llorenç Soler.
- Spielberg, Steven.
- (1975). *Jaws*. Universal Pictures.
- (1989). *Indiana Jones and the Last Crusade*. Universal Pictures.
- (1993). *Jurassic Park*. Universal Pictures.

Stone, Oliver.

(1986). *Platoon*. Hemdale Film Corporation

(1989). *Born on the Fourth of July*. Universal Pictures.

(1991). *JFK*. Le Studio Canal e Regency Enterprises

Tapia, Gonzalo. (2001). *Lena*. Tráfico de Ideas S.L., Producciones La Iguana S.L., Alta Films, Portozás Visión S.L., Take 2000.

Toucedo, Diana.

(2009). *Ser de luz*. Diana Toucedo.

(2013). *Imágenes secretas*. Diana Toucedo.

(2014). *Por que non cantades todas*. Trespés.

(2015). *En todas as mans*. Trespés.

(2016) *Homes*. Diana Toucedo.

(2016). *Corpo Preto*. Franco, Xisela, Martínez, María Isabel (Curadoras).

Visións. Diana Toucedo, Deputación de Pontevedra

(2018). *Trinta lumes*. Lasoga Films, DianaToucedo Films.

(2019). *Puerto deseado*. DianaToucedo, Insomnia Films.

(2021). *Camille & Ulysse*. CCCB, Centre Pompidou.

(2022). *Tatuado nos ollos levamos o pouso*. Sinsal Audio, DianaToucedo Films.

Trousdale, Gary e Wise, Kirk. (1991) *Beauty and the Beast*. Disney.

Trueba, Fernando; Mariscal, Javier e Herrando, Tono. (2010). *Chico y Rita*. Fernando Trueba P.C., Magic Light Pictures, Estudio Mariscal.

Truffaut, François. (1996). *Fahrenheit 451*. Universal Pictures.

Varda, Agnès e JR. (2017). *Visages, villages*. Ciné Tamaris, arte France Cinéma, Social Animals

Veiga, Raúl.

(1994). *A metade da vida*. Fenda Filmes.

(1998). *Arde amor*. Fenda Filmes.

Velo, Carlos. (1936). *Galicia*. Film Popular.

Vermut, Carlos (2011). *Diamond Flash*. Psicosoda Films.

Villaverde, Xavier. (1989) *Continental*. Villaverde Asociados.

Von Trier, Lars (2006). *Direktøren for det hele*. Canal +, Det Danske Filminstitut, Film i Väst, Sveriges Television, Zentropa Productions, Zik Zak Kvikmyndir.

Visconti, Luchino. (1963). *Il gattopardo*. Titanus.

Wachowski, Lana e Lilly. (1999). *The Matrix*. Warner Bros.

Winterbottom, Michael. (2009). *The Shock Doctrine*. Renegade Pictures, Revolution Films.

Whedon, Joss. (2012). *The Avengers*. Marvel Studios.

Zemeckis, Robert. (1990). *Back to the Future III*. Universal Pictures.

8. Discografia.

Miguel Ângelo e Cunha, Fernando. *Nasce Selvagem*. [Gravado por Delfins]. BMG Ariola.

Prince. (1990). The Future. Em *Batman*. Warner Bros.

Veloso, Caetano. (1978). *Terra*. Philips.

Anexos.

Anexo I.

Questionário a Diana Toucedo.

As respostas foram enviadas em formato áudio. Tentou-se transcrever mantendo uma total fidelidade à original, eliminando só aquelas características da linguagem oral que poderiam ser mais disruptivas num texto escrito.

DEFINITÓRIAS

1. Qual é a razão de que exista um filme chamado *En todas as mans*?

Pois há vários motivos primeiro o interesse de Trespés e de Alberte, o produtor, por levar à audiovisual um projeto como este, que provém dum trabalho prévio numa tese que ele estava fazendo e que via que era um tema mui relevante, mui importante em certos sectores e esferas do rural galego, pero que a nível geral pois a a transcendência e o conhecimento não era tal como a importância ou a relevância que tem historicamente, socialmente, culturalmente, patrimonial, política e um longo etcétera. Por um lado, está o interesse ou a relevância que Alberte no seu caso de estudo observa e daí ter um trabalho não somente textual, um pouco como académico, senão poder abrir um pouco todo esse estudo e toda essa quantidade de pesquisas que vai traçando em moitas direções e pois

abri-lo a um publico desde uma obra audiovisual. Também há o labor de Trespés como cooperativa cultural mui transversal, a diversos âmbitos que começam a lançar-se também, co audiovisual também como uma das ferramentas de trabalho. Logo, pola minha parte, eu pois conhecia os montes vizinhais por vínculo familiar, sobretudo, e com todo o positivo e todo o negativo que isso tinha de bagagem. Por um lado, o meu avô era membro dum monte vizinhal no qual vivia, o meu tio-padrinho também, então sempre estava a escutar certas cousas, pero desde essa parte sempre mais..., não quero dizer negativa, pero mais herdeira duma biologia que ainda provinha do franquismo que sempre me parecia, não sei, problemática. Pero, ò mesmo tempo, me gerava como uma força de atração, de quê significava tudo isso, gerir esses montes essa natureza de maneira vizinhal. Quando Alberte se achegou a mim e me propus fazer o filme, esse ponto de interesse se abriu e comecei a indagar muito mais e ver que, efetivamente, este trabalho tinha que fazer-se e ser um tema muito mais conhecido e presente na cidadania em geral. Sabia que desde o audiovisual, o cinematográfico, o audiovisual, podíamos fazer essr labor de abertura, de visibilização e me lancei diretamente. E creio que a partir daí, uma vez rematado e uma vez vista toda a transcendência, creio que todas essas cousas se cumpriram e há uma certa consciência também do monte vizinhal desde exemplos mormente positivos. Porque moitas cargas que o monte vizinhal têm são desde uma mirada bastante politizada, num sentido bastante negativo, e poder ver casos e exemplos totalmente positivos, novidosos e que estavam a refletir realidades novas em todo o território e no Norte de Portugal, senti, ou sentimos o coletivo, que achegar essa quantidade de exemplos a muitas quantidades de comunidades e de espaços, isso conseguiu reverter toda essa visão interna dos montes das comunidades e um longo etcétera. Então para mim ter a dia de hoje isto creio que é um grande êxito e é um filme que pode estar aí testemunhando e exercendo esse labor pedagógico social, cultural, político por muitos anos.

2. Em que medida é *En todas as mans* uma obra do seu tempo e em que medida é portadora dum legado histórico?

A questão do legado é complexa. Eu sempre creio que o cinema e as boas películas são aquelas que falam dum momento presente e que esse presente se estende

num futuro constante no que a película vaia ser vista, esse presente volve-se atualizar e volve estar em diálogo co momento no que a película se vê e polo tanto geram-se como outras forças e sinergias e dinâmicas de relação entre os tempos e as questões que muitas vezes o cinema trata. Então, por um lado neste sentido leva as duas cousas, porque para mim é obra do seu tempo porque estamos a representar uma situação presente, uma situação de moitas comuneiras e comuneiros que trabalham com uma serie de problemáticas de condicionantes e de tecnologias incluso materiais e imateriais mui concretas e mui precisas, que provêm também de mui antigo, pero também de um tenteio constante co presente. Penso sobretudo em questões de trabalho de erradicação do eucalipto, tentando como erradicá-lo desde lugares não agressivos, não com pesticidas, pois há uma série de tecnologias ou de avanços ou de técnicas de presente postas em ativo e vendo desde esse momento o que pode a suceder daqui a um longo prazo de tempo. Por um lado, sinto que é uma película que justamente fala dum momento contextual concreto, pero que obviamente há um desejo de que isso mude para bem, e que ò longo dos anos a vida dos montes vizinhais seja nessa linha de exemplos que nós amossamos no documental e que essas comunidades que aí se amossam estejam muito mais avançadas e evoluídas e aperfeiçoadas a muitos níveis. Não quero dizer num sentido progressivo, progressista, capitalista, não tem porquê, senão avançar noutros modos e desde outras práticas que podam ser de cuidados, mais de tempos vinculados a natureza, etc. E que, ò melhor, do olho humano parece que não estão a avançar, pero sim estão a avançar desde o profundo. Estou a me enlear, pero creio que é importante. Nesse sentido, gostaria de ver de cara ò futuro, que a partir do documentário, que esse tempo representado pode ser exemplo para muitas outras comunidades e ser o folgo que lhes ajude a certo giro de timão para que muitas outras comunidades podam abrir-se a outras práticas e toda essa potencialidade que o monte vizinhal tem. E logo, portadora dum legado histórico, por suposto, de forma literal ou concreta, há partes do filme que adicamos a um pequeno elemento histórico que engadimos, pero também um lugar académico. Esse conhecimento e tempo amossa-se, pero também a questão do legado histórico está no património, na quantidade do bosque retratado na quantidade de pequenas arquiteturas, como incluso os

moinhos. Pero também, se volto ò cinema, as imagens que Llorenç Soler filmou, essas manifestações na península no Morraço, em Hio sobretudo, e que aí constituíam como essas primeiras protestas do monte vizinhal, sinto que estamos a fazer um filme no que o tempo presente constitui-se como quase de forma geológica, de moitas capas, e que todas essas capas vão criando um substrato que gera realmente o presente. Pero o presente está gerado por essas capas. Concebo o filme como essa quantidade de tempo geológico condensado e que moitas dessas imagens, um olho, uma mirada conhecedora, as sabe detetar.

3. Como se relaciona o filme coa Galiza e coa sua cinematografia?

Porque sinto ou me gostaria pensar que *En todas as mans* é uma achega bastante clave à história fílmica galega, pois se penso em obras mais antropológicas ou etnográficas, que em muitos casos estiveram mui vinculadas à emigração e a certos cineastas ou camarógrafos, que foram fazendo certas obras nos anos da posguerra e da ditadura e que fazem parte dum fundo fílmico de património galego, pois me parece relevante, hoje em dia, olhar de cara ò território, olhar de cara a nossa história de um modo mais articulado ou fílmicamente mais complexo como tento fazer nesta obra. E que a obra em si mesma poda também constituir uma ligação com toda essa herança essa tradição, com cineastas primigénios, como Carlos Velo, coa película de *O carro e o homem*, filmes como este nos que também há um trabalho etnográfico mui potente, pero também uma vontade de narração, de estruturação do relato e da mirada, também duma realidade. Pois também é um pouco o que tento fazer e gerar uma genealogia ou uma ligação. Por esse lado penso assim, por outro, sinto que gera também um tipo de documental ou um tipo de mirada documental mui participativa, observacional-participativa, onde sinto que a minha presença, a presença da câmara não só coa questão das entrevistas, pero sim que dum tipo de cinema documental participativo, que sinto que há uma relação entre as presenças e sinto que a câmara está dentro das comunidades, do dia a dia. E olhar desde uma posição mui concreta e esse posicionamento de estar a carão⁷⁴ de e olhar cuma mirada coletiva pero interior, não externa, que não julga. Pode-se sentir em certo tipo de projetos

⁷⁴ “loc. adv. *a carão*: (4) Ao lado de, pegado: ao carão da parede; a carão do lume.”
<https://estraviz.org/car%C3%A3o>

que não são representativos ou que não há uma capacidade de falar desde nós mesmos, desde um adentro que gere também uma força de identidade coletiva de união. Pois me gostaria um pouco que esta obra fosse considerada um pouco desde este lugar, que a minha achega a certa cinematografia galega constitua uma certa achega muito mais interna, muito mais politicamente comprometida e desde uma voz própria do muito colonialismo interno que levamos sofrido na Galiza. Desde este sentido, tentei gerar imagens que estiveram alinhadas ou sintonizadas cum a visão própria de todos estes comuneiros que se veem a si mesmos e a si mesmas desde um lugar concreto e mui posicionado e foi o que tentei fazer.

4. Em que medida a produção do filme condicionou a direção e vice-versa?

Isto creio que é irremediável, que sempre acontece este diálogo entre as duas forças de direção e produção porque ambas as duas são as produtoras, as criadoras dum filme. Em muitos momentos pois decisões de direção levaram a produção cara esse terreno e certas necessidades de produção me levaram a que desde a direção se cambiassem certas cousas. É algo absolutamente natural e que acontece em cada produção e nesse sentido gosto de trabalhar em equipa desde o diálogo em todo o momento. O que tentamos fazer é que o filme fora o melhor possível, conhecendo as comunidades e os espaços que queríamos retratar, que ambos os dous departamentos, pero em realidade toda a equipa remassemos no mesmo sentido para acadar a melhor película possível.

5. Sente que *En todas as mans* é uma película de encargo ou que lhe é tão própria como qualquer outra das que dirigiu?

Para mim é uma película de encargo porque foi assim, a sua natureza é assim. Pero a fiz mui minha, em realidade. É uma película na que logrei ter uma conexão com todo aquilo que filmava e fazê-lo desde mim e então não é uma película alheia, nem muito menos. É o que podo dizer porque assim o sinto, é uma película que representa moitas cousas para mim a nível de exploração fílmica e em nenhum momento a sinto como obra menor nem nada do estilo.

6. Como definiria o produto resultante deste processo fílmico desde o momento da sua estreia?

Há muitos pontos aqui que poder tratar, quê acontece a partir da estreia são muitas cousas. Toda a repercussão que a película tem em diferentes âmbitos, ou medido com diferentes escalas, é mui relevante. Desde o que che⁷⁵ dizia do seu valor pedagógico, pero também da reivindicação dum património e uma gestão do território tão única como a que temos, dar a conhecer isso a uma cidadania ou a um tipo de espetador mais amplo foi realmente mui potente, a todos esses espetadores e espetadoras que podiam vir mais do mundo do audiovisual ou do cinema de forma mais cotiã, pero também todo esse labor que se fez, pois em centros culturais, em centros associativos, associações de moita índole, em colégios, em institutos... Pero também, obviamente, nas próprias comunidades, que também se fez muita difusão. E logo em meios mais generalistas, como a televisão galega. E sinto que em todos os lugares é uma película que gera debate, que dá para falar de muitas questões que não só atendem ò monte vizinhal, porque é o que é fascinante do cinema, que é ativador de muitas discussões ou de muitas questões que no fundo estão aí latentes e são necessárias de falar e pô-las em comum. E creio que o filme sobretudo fez isso: ativar como certas questões que estavam aí latentes e que precisavam ser tratadas e creio que isso para mim foi um dos melhores regalos.

HIPOTÉTICAS

7. Existe alternativa audiovisual à produção das corporações mediáticas multinacionais?

Pois por suposto. Eu movo-me em todas estas produtoras alternativas, independentes, minoritárias, à margem, subversivas, radicais... [risos] Podemos pôr-lhe muitos adjetivos e sinto que muitas delas, e sobretudo em Galiza, muito do papel das produtoras que agora mesmo estão a produzir as obras mais relevantes do cinema galego em termos históricos, não e para nada uma opinião subjetiva, senão que estamos a ver o reconhecimento internacional de muitas das obras galegas produzidas por produtoras com nome a e apelido, com nomes mui concretos e pessoas individuais mui concretas, que co seu suor e o seu trabalho estão a tirar adiante projetos, às vezes de jeitos às vezes mui

⁷⁵ “che1 Gram. Forma do pronome pessoal de segunda pessoa quando funciona como objeto indireto: vou-che dar o que che prometi; não cho posso contar. Forma de dativo de solidariedade (no diálogo designa um interlocutor a quem, sem recair nele nem direta nem indiretamente a ação verbal, de algum modo interessamos ou implicamos naquilo que enunciamos, como concedendo-lhe simpaticamente participação): dói-che-me muito a cabeça; quando vem? — Não cho sei.” <https://estraviz.org/che>

precários, pero com grandes talentos e ideias e resultados. E sinto que sim, que este tipo de produção é a que se faz desde um espaço realmente criativo, realmente radical, realmente de resistência e de liberdade que conecta também com muitas das grandes cinematografias a nível europeu, de muitos anos. Penso muito em certos neorealismos, não só os italianos. Incluso também em Latinoamérica. E creio também que esses novos cinemas que também se produziram muito nos anos 60, temos também uma grande conexão neste modo de cinema ou do novo cinema galego que está a produzir-se um pouco desde aí, com essas genealogias de vínculo. Então creio que vêm daí e seguramente no futuro vão acontecer as melhores obras que podemos ter no panorama galego e posso dizer quase que espanhol também.

8. Está *En todas as mans* na trincheira oposta à cinema hegemónico comercial dos grandes estudos?

A ver, claro, é complexa também esta resposta porque ainda que pareça que co que acabo de dizer antes, com todas esta quantidade de produtoras à margem, negue agora que há um cinema hegemónico, não tem sentido, seria incoerente. Sim que há um cinema hegemónico, comercial. Pero é que eu sinto que para mim não tem interesse, não me comparo, não é um espaço de comparativa co que trabalho, esta pergunta parece-me difícil desde aí. Eu para mim quero-me comparar, quero pensar em cinematografias, em tipos de documentário que trabalham desde o documentário criativo ou o documentário mais observacional ou a ficção etnográfica... Ou incluso obras mais inovadoras que trabalham coa especulação, coa fabulação... Ou todo o cinema sensorial, dentro do mundo documental. E se já entramos com outro tipo de obras que estão em cinema estendido, artístico, performático, de realidade virtual, por exemplo, ou de inteligência artificial, abrimos já um grande abano. Pero são espaços que eu dialogo com eles, para mim são os espaços de referência, os espaços cos quais pensar e pôr-me em relação. Então, todo esse outro tipo de cinema hegemónico nem o considero, nem me comparo, por que creio que é uma comparativa injusta a muitos níveis. Nem por mais nem por menos, senão que estamos em territórios distintos, falando idiomas mui distintos, entendendo o que é a arte cinematográfica ou filmica desde lugares também mui distintos. Porque o modo de cinema

que emprego é para criar conhecimento e essoutro cinema quiçá e para criar espetáculo, diversão, entretenimento e, portanto, parecem-me dous espaços antagónicos e impossíveis de comparar.

9. Pode um filme mudar o mundo (ou parte dele)?

Diria que sim. Quero ser como idealista a esse nível, pero não ingénua. O mundo pode cambiar por muitas outras cousas e estamos a ver que cambia por moitas outras cousas e lamentavelmente há uma parte do cinema que cada dia está a perder mais o seu valor central ou transformador, porque há muitos outros centros de criação audiovisual ou de criação de imagem que estão a ter repercussão ou transcendência e verdadeiro potencial ativador noutros lugares que não só o cinema ou filme. Eu agora mesmo expandiria muito mais. O poder do audiovisual pode cambiar o mundo, leva-o cambiado este último século e aí o estamos a viver. Pero como comecei a dizer, quero ser positiva e pensar desde esse espaço como um tópico, pero também ilusionante. Quando um filme te toca, bem seja, não sei, uma cousa curta, intranscendente, ou uma longa mui séria e sisuda, por exemplo, quando também qualquer destas duas cousas te toca e faz-te acabar reconfigurando o teu esquema de perceção do mundo, isso já é cambiar o mundo. O cinema, como toda arte de imagem em movimento, trabalha com sistemas percetivos e com ativação da perceção, mutação da perceção... Pois sento que sim, que podemos mudar muitas das nossas perceções do mundo e é fantástico que assim poda ser. Pero também temos muita responsabilidade e desde essa responsabilidade é desde a qual também temos que criar.

10. É *En todas as mans* um documentário cum potencial transformador?

Creio que sim e já o levo dito durante todo este tempo. Não é que o diga com desejo é que o vi. E pois uma comunidade como o do Rosal que estava a ter 18 trabalhadores foi diretamente inspiração para outras comunidades que começaram a ter empregados da própria vizinhança e ser motor dum valor de trabalho económico e também um valor de afiançar gente no território, de compromisso, de mudar a flora a fauna, regatos, qualidade pois natural, medioambiental, patrimonial e social que também é parte do que tem o monte vizinhal. Então, sim que vimos esse poder transformador e espero que assim o

siga tendo, porque, como diz ò início, desejaria que seja um filme que se poda seguir vendo ò longo do tempo e siga falando em presente para muitas das novas gerações ou pessoas que se cheguem ò filme.

CRIATIVAS

11. Como nasceu o projeto de *En todas as mans* e que influências confluíram nele?

O projeto nasce desde essa ideia de tentar dar uma visão histórica cultural fílmica, patrimonial, social, de política, do que significa a nível de propriedade e titularidade do território, como poder abordar e entender a complexidade dos montes vizinhais. E nasce a nível audiovisual desde uma investigação prévia que começamos a fazer de quais podiam ser os exemplos que podiam albergar todas essas capas de trabalho sobre o território, de todo isso que acabo quase de enumerar que historicamente tiveram pois toda essa consciência histórica e todo esse valor histórico e que se puderam explicar e realizar, toda essa série de capas no território e também desde os sucessos. E logo também vimos também comunidades que podiam estar a confrontar-se mais co futuro ou a ter certas questões futuras medioambientais, certas problemáticas como são as periurbanas, que têm outro tipo de questões distintas à de uma comunidade de montes no meio duma serrailhada e longe de qualquer centro urbano. E criativamente, pois a partir de cousas de Portugal, porque nesse sentido nos interessava poder ter essoutra mirada ou compreensão destoutro país, pero que no fundo estava a ter espaços comuns completamente e uma história semelhante, por não dizer que praticamente idêntica, ainda que o governo português e por exemplo a constituição portuguesa sim tem os montes vizinhais na sua constituição, cousa que em Espanha não existe, por exemplo. A conexão era absoluta ou idêntica e nos interessava o que acontecia noutra fronteira pero que podia ser comum. A partires daí, de ver todas estas quantidade de comunidades para mim foi mui importante porque fizemos quase como um processo de uma espécie de casting, de ver essas comunidades que estiveram em ativo com projetos distintos ou com rendimento económico florestal do monte, pero que fizeram um trabalho transversal e multidisciplinar, por assim dizê-lo. E desde aí pois emeçamos a fazer esse casting e, se não recordo mal, vimos num primeiro momento como umas 15. Bem, sobre o papel exploramos moitas, pero depois

fixemos uma tentativa de conhecer umas 15 e nos quedamos coas 6, 7 que ficaram no documental. A partir de conhecer essas pessoas e as localizações e que diferente era uma comunidade na Costa da Morte ou no interior de Ourense, por exemplo, e fomos fazendo toda essa pesquisa de busca e compreensão também de todos esses lugares. E como aí podia haver toda uma estética e todo um trabalho concreto desde a imagem, desde a posta em cena e o achegamento, sobretudo para saber o posicionamento desde o qual falar, desde o qual entender o nosso projeto e que é o que o que íamos dizer em *En todas as mans*. A partir daí, eu senti que uma câmara próxima em movimento e que estivera sempre a acompanhar sempre essas atuações e microgestos do trabalho tão variado que se dá no monte... Queria poder retratá-lo como desde uma grande riqueza, desde uma gestualidade, um que fazer constante, contínuo, que não somente vinha das pessoas e ser um corpo atual e presente, senão que isso parecia como uma espécie de rexurdimento ou de conexão com todas essoutras pessoas e antepassados que estavam a constituir também parte essencial desse monte. Porque toda essa gestualidade, todas essoutras pessoas que para mim acabam sendo uma memória presente no espaço, porque todos esses estratos, essas capas geológicas... Vês o monte trabalhado dum certo jeito, um património aí presente, cuidado ou em ruínas, para mim todo isso era um valor a ter presente, ancestros e gerações passadas. Para mim todo isto confluíu um pouco em intentar entender esse posicionamento desde o qual falar e criar umas imagens que puderam amossar a complexidade do monte vizinhal, que puderam falar desde dentro com essa câmara que che dizia antes. E logo ter uma quantidade de momentos nos que pudéramos conversar com essas pessoas, pero que essas pessoas puderam estar justamente como no entorno, que formaram parte dessa natureza, desse monte, desse trabalho coletivo que se podia ver em todos os centímetros do quadro praticamente. Inspirei-me muito em documentalistas como Depardon, ele trabalha muito a questão da entrevista, por exemplo, essa ideia de frontalidade. Ou Errol Morris, também outro norte-americano, que trabalha também a entrevista desde esse lugar um pouco de tu a tu, pero onde o entrevistado acaba falando-lhe também ò espetador, pero gerando sempre um certo lugar de intimidade, um certo processo de intimidade prévia no que essas pessoas se sintam totalmente conectadas e

respeitosas, sabendo desde onde falam e a quem lhe falam e porquê, que é o que desejamos transmitir. Desde aí, pois algumas das referências poderiam ser essas, pero tenho como muitos tipos de documentais, mais incluso híbridos ou de postas em cena como mais de ficção. Porque ò final, pois todo o documental mais híbrido, pois também bebe como de todas umas estratégias de ficção que, ò final, pois estamos sempre a mediar com uma câmara e o mundo que representamos. Então eu também quis entender qual era essa presença da câmara que ia estar também representando, e incluso em muitos momentos mediando, e articulando com certas postas em cena uma série de situações. Que as influências poderiam ser dum documental, dum tipo de cinema espanhol, desde Guerín, Víctor Erice ou Mercedes Álvarez, que trabalhavam desde essa observação ò território. Pero também há muitos outros artistas e cineastas internacionais e americanos que me são de grande inspiração.

12. Como foi o processo de criação do guião a duas mãos com Alberte Román?

Como comentei ò inicio que Alberte fizera essa pesquisa, essa tese de investigação prévia. Ele deu-me a ler previamente tudo o que fizera e daí começamos a tentar ter todos esses temas ou elementos importantes ou claves que constituíam ou definiam como os pontos mais centrais do que constituía um monte vizinhal e a partir dei pois ir debulhando. Foi mui natural no sentido de que púnhamos em comum certas cousas, pero no fundo não chegamos a fazer um guião como tal, porque na situação de ò ir gravando a medida que as próprias comunidades e os comuneiros e as comuneiras se abriam também a certas questões, ainda que faláramos previamente com eles, tentáramos fazer um plano de rodagem no que tentávamos tratar toda uma série de questões, pois logo também o documental o que tem é o de trabalhar co imprevisível, de trabalhar coa vida de trabalhar cos tempos e as cousas que sucedam que ti incorporas ou as deixas passar, pero que podem ser ò final elementos fundamentais. Essa questão da improvisação, do espontâneo, do aleatório que pode acontecer, pois também tentamos trabalhar com ela. Há moitas cousas que filmamos assim e outras que sim que as acabamos gerando. Pero isso foi mais como esse primeiro período de investigação, atopar as comunidades, entender quais eram todos esses temas, fazer toda essa planificação e produção um pouco juntos

para entender o que fomos tratar. E depois fazer um constante diálogo na montagem onde viamos as entrevistas, onde se analisavam muito os fragmentos, que tipos de narrativas se podiam construir, que tipos de ideias se podiam ir ligando, que para mim é uma das partes essenciais. Eu trabalho muito na criação do guião na montagem, por exemplo, então foi desde onde mais trabalhamos.

13. Usou-se um roteiro gráfico/storyboard?

Nunca tivemos. Não adoito trabalhar assim e ò não ter uma ficção, nem uma cousa tão planificada, pois não acudimos a este tipo de estratégias mais de ficção. Pero sim que sabíamos o que queríamos topar ou buscar em cada uma das comunidades, que representavam e como conseguir como esses elementos centrais em cada uma das comunidades. Que cada uma fosse também particular, concreta, única e que formara como essa parte desse tudo geral que pode ser uma comunidade tão complexo, poliédrico que justamente esse poliedro é o que queríamos lograr. Pero atendendo sempre em todo momento cada uma dessa partes.

14. Como interagiam as suas facetas de diretora, montadora e professora na hora de afrontar um filme?

Uau, vale. É uma pergunta pode ser mui longa, vou tentar ser precisa. No fundo, indo ò coração da questão, para mim tudo tem que ver com processos criativos, processos quase que poderia dizer de tradução e *trasdução*. Ou seja, como levar a uma matéria moitas questões que muitas vezes não estão precisamente representadas nessa matéria como é a da imagem em movimento e o som. Então, para mim é também concebendo o que che disse antes que para mim a arte filmica ou cinematografica é uma arte que busca aportar conhecimento. Tento que estas três facetas estejam alinhadas num sentido de como descobrir aquilo do que queremos falar, como dum jeito criativo conseguimos falar disso cum a linguagem própria, uns dispositivos próprios e uma autorrepresentação ou representação também própria. E como dai podemos acadar ou conseguir um tipo de conhecimento próprio disso que estamos a representar e a falar. Obviamente há muito do autoral detrás da mirada pessoa. Pero eu também intento entender e moldar e influenciar a obra sobre a qual trabalho pero também ò revés, que a obra em certa medida, em certo

momento, que a obra possa ser maior ca mim e eu não deixo de ser um meio -ou quase medium, poderia dizer-, que a escuto e que a atendo coas necessidades próprias também dessa obra, o que me vai pedindo essa obra. Eu tento moldá-la nesse sentido, nesse lugar para que todo acabe indo nessa possível direção. Por isso também o intuitivo está também mui presente. As forças e as tensões que há nas imagens e os sons, entender muito a linguagem e a gramática coa qual trabalho. E um pouco pôr todo isto em conjunto para que essas três facetas possam estar à vez, porque no fundo como diretora não deixo de montar, como montadora não deixo de dirigir e quando ensino, ou estou no rol de professora, pois penso também como quando dirijo e quando monto, para transmitir essa forma de fazer e de conhecer os outros ou as outras.

15. Criativamente, encara o seu papel como montadora como uma prolongação das tarefas de direção ou como um trabalho à parte?

Creio que já o acabo de responder em certa medida, que quando edito para mim o roles são mui difíceis de diferenciar. Porque no fundo qualquer montador está tomando decisões de direção, de guião, de som, na mesa de montagem continuamente. Aí é quando trabalhas com outros diretores ou diretoras -que podem ter opiniões, ou decisões, ou tentativas como muito mais fechadas ou concretas- é quando te podes tentar amoldar mais ou menos ou aportar mais ou menos ou também saber escutar ou dar. Todo isto é também um jogo de todas as partes que é realmente mui rico e mui bonito, um constante dar e receber e entender qual é a tua posição. Eu, não diria que uma prolongação da direção, senão que a montar estas a fazer moitas cousas à vez. A montagem no fundo é o último processo de escritura onde a película se cria, se forma e são tantas as decisões que estás a tomar aí, que todas as decisões que levas tomado desde o minuto 1 de guião e ò melhor 5 ou 65 anos depois acabam na mesa de montagem, pois há aí uma infinidade de questões que vas deixando polo caminho e que rejeitas, às vezes com frustração e com dor e outras vezes com alegria e ligeireza e alívio, e acabas como tendo esse filme que é o resultado dum grande trabalho. Então, para mim, como montadora o que intento é entender todos esses processos criativos intermédios, entender porque uma imagem chega a ser uma imagem, como se constitui, como se cria e que nos diz quando está aí como

materializado ou encarnado em imagem todo uma quantidade de trabalho bestial prévio. E como essas imagens cos seus poderes, as suas tensões, as suas ideologias, coas suas formas empeçam a dialogar e por-se em relação com outras. É aí que outro universo acontece e como o sabemos ler e o sabemos detetar também para fazê-lo visível. Então, para mim, esta questão de ser capaz de fazer nascer e de fazer visível as cousas é um dos meus trabalhos que tenho como montadora.

16. No filme falam pessoas da Galiza e de Portugal, mas no texto dos créditos escolhe-se a normativa da Real Academia Galega em vez do padrão português. Foi uma decisão consciente (criativa, para obter subvenções galegas...)?

Sim, pois mira, como tivemos a ajuda do AGADIC e também a televisão galega entrou como coprodutora, tínhamos que estar na normativa da RAG. Isto foi algo que num momento creio que falamos e em certa medida também nos gostava poder optar por essoutro galego mais luso, galaico-portugues Pero não vimos que ia ser como tão possível, podíamos chegar a ter certos problemas. De feito eu aí não os tive e agora estou-nos a ter com outra produção coa Televisión de Galicia. Então, às vezes não quedam por escrito certas cousas, pero foi basicamente como uma eleição polas subvenções e a coprodução.

TÉCNICAS

17. Como chega até as imagens do incêndio? Têm o mesmo sentido ca outro material de arquivo usado noutras películas da sua autoria ou, neste caso, preferiria poder ter filmado o lume por si mesma?

No momento no que arde a comunidade de montes do Rosal eu não estou na Galiza e não me dá tempo a poder chegar e poder filmar. Então quando chegamos um pouco depois de todo o incêndio é quando podemos fazer essas imagens polo monte, ter um pouco como essa reunião polo monte a posteriori. Vimos que há este câmara que trabalha para meios nacionais que ele sim que filma parte desse incêndio e pedimos esse material como se fora não nosso, senão como se fora em presente. Então é um arquivo que não tem que ver co arquivo prévio que empregamos com outro tipo de valor mais histórico e demais senão que é uma imagem de arquivo que corresponde a uma impossibilidade de estar presente nesse momento. Sim que me encantaria ter filmado o

lume, pero não foi possível. Também foi algo que jamais teríamos esperado que pudera acontecer.

18. Que equipamento técnico (câmara, som, informática...) foi usado no filme?

Filmamos cuma câmara Sony, não che saberia dizer agora mesmo o modelo, pero era como uma das câmaras mais potentes nesse momento, no 2013, 14. Era com sensor de full frame e que nos dava a possibilidade de ter óticas fixas, que são as que em realidade eu queria trabalhar para ter outro tipo de profundidade de campo e demais. A nível de som trabalhamos com diferentes sistemas de microfonia que nos permitiam gravar de jeito mui unidirecional, com micros mui sensíveis, Sennheiser, que nos permitiam estar em lugares de exterior, com certas acústicas que ò melhor geravam ruídos, pero, coa unidirecionalidade, pois nos permitia captar de jeito mais fino e mais limpo certas vozes ou certos movimentos ou gestos. Também essa é parte do som tentando estar mui próximo àquele objeto ou essa situação filmada. Eu queria ter essa espécie de pele de som, de que te chegasse a pele na captação para poder te-lo também na montagem. Logo também gravamos com equipamentos aurais de estéreo, que nos permitiam uma captação de paisagens naturais, certos montes e, sobretudo, como certos espaços e certas árvores que causam certos sons. E incluso há pássaros e como uma convivência sonora mui distinta de um eucaliptal a um castinheiro a uma carvalheira. E queríamos captar toda essa série de matizes e sons reais em cada um dos lugares, pero também observar o que acontece a muitas outras escalas e dimensões. Mais ou menos trabalhamos com isto. E logo montamos com Premiere, nesse momento. Para fazer todo sistema de pós-produção, um pouco como qualquer outro: de cor em Davinci e pós-produção de áudio em Protools.

19. As tecnologias empregadas facilitaram ou mesmo definiram as características do filme?

Não tanto. Eu queria uma câmara de cinema digital que tivera mui boa resposta e trabalhamos cuma quantidade de filtros de cinema profissional que são uns filtros de cristais que vão com polarizadores que vão diante da lente. E isso manejado com follow-focus permitia-lhe a Iván, o diretor de fotografia, trabalhar co foco dum jeito muito mais dinámico, pero também dum jeito mais fílmico, cinematográfico, com profundidades de campo mais curtas, etcétera. Neste sentido conseguimos o que nos gostava. Eu também

queria filmar com equipo pequeno, que pudéssemos ser mui versáteis, capturar todo aquilo que pudéssemos capturar quando o necessitássemos de forma ágil e rápida e desde aí conseguimos fazer tudo perfeitamente.

LABORAIS

20. A equipa humana foi seleccionada por produção, por direção ou coordenadamente entre ambas equipas?

Foi um pouco entre ambos. Quiçá eu seleccionei um pouquinho mais o equipo, porque conhecia certas pessoas coas que vinha trabalhando ou queria trabalhar como era o caso de Iván, que eu nunca trabalhara com ele pero nos conhecíamos de tempo e apetecia-me que pudera ser ele o diretor de foto e funcionou mui bem. Foi algo que foi mui fácil e como fomos um um equipo mui pequeno, não houve muitos problemas.

21. O tamanho da equipa humana facilitou ou mesmo definiu as características do filme?

É o que che acabo de comentar

22. Laboral e salarialmente afronta o seu papel como montadora como uma prolongação das tarefas de direção ou como um trabalho à parte?

Não claro, como um trabalho à parte. Sempre são duas cousas que laboral e salarialmente se dividem, completamente.

23. Sentiu-se parte da cooperativa Trespés ou como uma empregada externa?

Não, pero tampouco como uma empregada externa. Não formei parte, porque nunca cheguei a formar parte, porque eles era eles três como cooperativa e porque toda a produção do filme foi mais constantemente em diálogo e levada por Berte. Os outros dous membros também estavam em outro tipo de projetos cos que estavam totalmente comprometidos e sem tempo e tampouco o audiovisual era a parte mais forte deles, então o levávamos sempre com eles, ou seja, perdão, com Berte. Então, nesse sentido, não, porque a equação estava assim formada. Pero para mim isso não é o importante, porque muitas vezes quando trabalhas cuma produtora, tu tampouco formas parte dela, pero a relação, o equipo que tu formas, esse é o equipo de trabalho, nada tem a ver com outras cousas internas dessa própria cooperativa ou produtora ou associação ou etcétera.

24. Que a produtora seja uma cooperativa não é habitual. Como valora a experiência a nível laboral, salarial, organizativo, etc? É um modelo mais democrático?

É interessante, pero a nível de trabalho nosso, ou polo menos meu, eu não tive tanto câmbio ou diferença com outro tipo de projetos. Sim que logo a responsabilidade e a gestão económica sim que muda e isto é realmente um grande valor que se cuida muito mais. Todos os processos, como se investe todo o presuposto e demais... Pero já che figo, nos como estávamos a trabalhar como equipo quase externo e centrado na película, todas estas questões não me tocaram muito.

EMPRESARIAIS

25. Como valora a receção do filme, tanto a nível de audiência conseguida, como de resultados económicos?

Isto terás que falá-lo com Berte porque eu não tive, eu não tenho conhecimento de toda esta parte. Em geral, eu creio que a receção do filme foi mui boa e a nível de audiência também. Sempre te gostaria ter mais, porque esta é sempre a grande questão, que é um projeto mui valioso e que desejas que o veja todo o mundo, não? E que todo o mundo poda conhecer essa realidade. Pero em termos gerais e sendo objetiva foi um projeto que teve muitíssima acolhida.

26. Empregou parte da experiência aprendida em *En todas as mans* para criar DianaToucedo Films?

Poderia ser, pero não é real. A minha vontade por criar DianaToucedo Films vem doutro lugar e está mais vinculada por exemplo a *Trinta Lumes*, a outro tipo de produção de trabalho criativo para eu ter a liberdade de presentar-me a certo tipo de ajudas e demais e então é por outro tipo de questões.

27. A partir dos resultados (económicos, salariais, de difusão, etc.) logrados polo documentário, pode servir o modelo cooperativo de *En todas as mans* como paradigma para outros filmes e para o audiovisual em geral?

Poderia ser. Eu creio que também é algo que teria que contestar Berte mais que eu. Eu creio que sim, porque realmente o trabalho cooperativo, coletivo é vital. Cada vez necessitamos juntar mais forças, unir mais vontades, tentar ter como essa união, essa

criação dum nós com maior força em qualquer tipo de âmbito e sentido. E creio que todos estes anos de capitalismo, individualismo, patriarcado, podemos somar a tudo isto, pois creio que outras formas de gerar de criar neste sentido mais coletivo, cooperativo incluso feminista é algo vital, não? Ou incluso se já sumamos a questão quase queer e a difusão dos limites dos géneros, criar desde uns eles ou umas elas muito mais horizontal e mais aberto creio que é por onde passa diretamente todo o futuro de todas as artes, eu creio.

Anexo II.

Questionário a Alberte Román.

DEFINITÓRIAS

1. Qual é a razão de que exista um filme chamado *En todas as mans*?

Por ser conhecedores da realidade comunitária dos montes vizinhos, de perceber que era uma realidade muito mais dinâmica que o que realmente transcendia à sociedade, que em moitas ocasiões tinha, e tem, uma imagem cheia de prejuízos sobre essa realidade. Por entender, também, que seguem a ser uma ferramenta válida para pensarmos um futuro para o rural.

2. Em que medida é *En todas as mans* uma obra do seu tempo e em que medida é portadora dum legado histórico?

Não sei se do seu tempo, mas sim que coincidiu com um chegamento ao comunitarismo por parte de moita gente nova, houve mais iniciativas que focaram a questão sobre a gestão comunitária. Foi uma janela a uma realidade que se manteve mesmo contra o devir da história. A realidade dos montes vizinhos não deveria existir, como já não existe em muitos lugares. O percurso que a História tinha escrito para essa realidade era outro, o seu passo às mãos privadas. A vontade das comunidades por defender o seu território está na base de que hoje continuem a existir. Cremos que, como sociedade, não somos mui conscientes da importância desse legado.

3. Como se relaciona o filme coa Galiza e coa sua cinematografia?

Não sei se nos corresponde a nós essa valoração. Entendo que o documentário está inserido numa linha de trabalhos que pensa o país desde si próprio, que trata de analisar os conflitos que nele se dão. É claro que há uma vinculação com outros filmes

anteriores como podem ser trabalhos como “ O Monte é noso” de Llorenç Soler.

4. Em que medida a produção do filme condicionou a direção e vice-versa?

O trabalho foi de modo coordenado. Desde Trespés explicamos a ideia inicial com a que partíamos a Diana, na pré-produção visitamos junto com ela diferentes montes vizinhos que nos pareciam interessantes, fizemos a escolha a partir do que se queria mostrar. Mesmo a escolha de Germán Díaz para a ambientação sonora foi fruto destas dinâmicas de trabalho em comum e decisão partilhada entre ambas as partes.

5. Sente-se co-autor do documentário ou pensa que a autoria é exclusiva da diretora?

Creio que não há uma atividade criativa tão coletiva como o cinema, por isso não gosto do termo “cinema de autor”. Sou na ideia que um documentário responde a um autoria coletiva. Que *En todas as mans* tenha uma linha visual é tanto mérito da diretora como do diretor de fotografia, que haja uma sonoridade tem a ver com o trabalho do técnico de som e das pessoas implicadas na pós-produção do som. Pela nossa parte, fizemos o que nos correspondia. Pensamos a proposta, ajudamos a identificar as linhas argumentais, selecionamos as personagens, a equipa, a música.

6. Como definiria o produto resultante deste processo fílmico desde o momento da sua estreia?

O documentário resultante atingiu aqueles valores narrativos e estéticos que estavam no início do projeto. Foi um documentário que foi projetado em inúmeras localidades e cidades, visionado através de plataformas de VoD, distribuído em formato dvd, emitido na Televisão de Galiza. Em parte, podemos dizer que se atingiram os objetivos iniciais de difusão.

HIPOTÉTICAS

7. Existe alternativa audiovisual à produção das corporações mediáticas multinacionais?

É como noutros sectores, haverá quem fabrique garfos de modo industrial e haverá quem os faça num pequeno atelier. Ainda assim, na indústria audiovisual, como em boa parte do sector cultural, existe um elemento que vai ser determinante para qualquer projeto audiovisual, é o clássico “e ti de quem vens sendo?”. Nesse sentido, não chega com ter um bom produto audiovisual para chegar a festivais, para entrar nas denominações

dos prémios. Tens que ter contactos. Não é só coisa das grandes corporações contra as pequenas produtoras. Mesmo num sistema cultural cativo como é o galego, nós estávamos nas margens das margens, pois não éramos do sector propriamente.

8. Está *En todas as mans* na trincheira oposta à cinema hegemónico comercial dos grandes estudos?

Não o descreveria em termos bélicos, pois Deus é bom, mas o diabo não é mau. Contudo, a nossa produção e as das grandes corporações é claro que são dois produtos diferentes em termos de capacidade para tudo. Depois, em questões como nos modelos de trabalho, de distribuir, pois não diferem tanto, só nas quantidades orçamentárias, é óbvio.

9. Pode um filme mudar o mundo (ou parte dele)?

Creio que não.

10. É *En todas as mans* um documentário cum potencial transformador?

Em parte, pode ajudar a que as pessoas tenham mudado o seu parecer sobre as comunidades de montes, a conhecer que existem modelos alternativos de gestão florestal, que há pessoas que desenvolvem um trabalho voluntário. Que tenham mudado as dinâmicas gerais que ameaçam sobre essa realidade? Pois creio que não. O problema é que seguem sem entender nem valorar essa realidade comunitária, desde o PP até o nacionalismo hegemónico.

CRIATIVAS

11. Como nasceu o projeto de *En todas as mans* e que influências confluíram nele?

A ideia inicial parte duma proposta que elaborei como trabalho final para o Mestrado de Contidos Audiovisuais que realizei no 2011. Havia a vontade de realizar um documentário que achegasse a realidade dos montes vizinhos, mais com uma proposta narrativa e visual de qualidade, que permitisse aceder a janelas de exibição não sempre abertas para este tipo de produtos.

12. Como foi o processo de criação conjunta do guião com Diana Toucedo?

Pois o que assinalei anteriormente. Desde a ideia inicial da que se partiu, pois fomos fazendo a escolha das histórias que queríamos contar. Pela nossa parte, facilitámos-

lhe as referencias das pessoas do mundo da academia que entendíamos que era interessante que estivessem e com todas elas tivemos conversas prévias onde estávamos nós e Diana.

13. Usou-se um roteiro gráfico/storyboard?

Não

14. Como interatua a sua faceta de cooperativista transdisciplinar coa de produtor na hora de afrontar o filme?

A minha experiência principal é como divulgador. Nesse aspeto, entendo o audiovisual como um suporte como podem ser outros, uma publicação, uma exposição. No referido ao papel de produtor, digamos que os principais retos chegaram com a distribuição, pois não é só fazer o filme como que, também, conseguir que se veja.

15. No filme falam pessoas da Galiza e de Portugal, mas no texto dos créditos escolhe-se a normativa da Real Academia Galega em vez do padrão português. Foi uma decisão consciente (criativa, para obter subvenções galegas...)?

Foi uma decisão a partir da realidade sócio-linguística na que vivemos. Por uma parte, na própria cooperativa havia sensibilidades distintas sobre a norma, depois o contexto social marginaliza abertamente a escolha reintegracionista, fecha opções de financiamento, por exemplo. Então, sem dramas, optou-se por essa solução. Ainda assim, houve escolhas valentes, ao nosso ver, como foi não legendar na norma RAG às pessoas de Portugal, nem legendar em padrão português quando falam pessoas da Galiza.

TÉCNICAS

16. Como se chega até as imagens de arquivo do incêndio usadas no filme?

Essas imagens foram realizadas por um câmara amador da zona do Baixo Minho. Localizamos as imagens em Internet. Diana considerou que, desde o ponto de vista formal e técnico, encaixavam no discurso narrativo do documentário. Contactamos com ele e chegamos a um acordo de cessão.

17. Que equipamento técnico (câmara, som, informática...) foi usado no filme?

A equipa técnica básica foi, para as imagens câmara, que foi alugada e objetivos. Discos rígidos para armazenamento do material gravado. Equipa de som básica,

gravadora, microfones. A edição do documentário foi realizada com o equipamento de edição da montadora. Neste caso, Diana Toucedo. Fizemos pós-produção do som com a gente de Sound Troop e de imagem no laboratório de imagem da Numax. Também se prepararam cópias em DCP.

18. As tecnologias empregadas facilitaram ou mesmo definiram as características do filme?

Sim, pois desde o início está a vontade de poder ter como resultado final um trabalho de alta qualidade visual e técnica. Para poder atingir isso, era preciso poder gravar numas boas condições técnicas.

LABORAIS

19. A equipa humana foi selecionada por produção, por direção ou coordenadamente entre ambas?

Foi de modo coordenado.

20. O tamanho da equipa humana facilitou ou mesmo definiu as características do filme?

Desde o início trabalhamos com a ideia duma equipa mínima de 4 pessoas, pensando em custes de produção, também.

21. Laboral e salarialmente afronta o seu papel como produtor como uma prolongação das tarefas de cooperativista em Trespés ou como um trabalho à parte?

Foi como prolongamento do trabalho em Trespés.

22. Qual foi o papel no filme das outras cooperativistas na altura, Tania Martínez e Paulo Jablonsky?

Estiveram nas fases iniciais do projeto, pois a ideia inicial saiu da própria cooperativa. Depois participaram na escolha da equipa técnica, fizeram trabalho de produção e contabilidade do projeto.

23. Integrou Diana Toucedo e o resto da equipa do filme a estrutura da cooperativa ou foram empregadas externas?

Foram empregadas externas. As pessoas que conformaram a equipa da rodagem já trabalhavam como pessoas autónomas de modo habitual, e assinou-se com elas um contrato de produção. Depois houve serviços que foram desenvolvidos por empresas, e na medida do possível optamos por entidades da economia social, foi o caso

da Numax, por exemplo.

24. Que a produtora seja uma cooperativa não é habitual. Como valora a experiência a nível laboral, salarial, organizativo, etc? É um modelo mais democrático?

O modelo cooperativista é claro que achega uns valores ás produções. Por uma parte faz com que o controlo esteja nas mãos das pessoas trabalhadoras que conformam a cooperativa. Na parte económica e laboral seja, talvez, onde está a diferença com outras formas empresariais. Em aspetos como a distribuição não diferem um modelo ou outro, na verdade. O modelo cooperativo mesmo é desconhecido para âmbitos da própria administração. Como anedota assinalar que quando estávamos na preparação de empresa produtora ante o ICAA, inicialmente foi-nos denegado por entender que não éramos uma empresa, não consideravam que uma produtora pudesse ser cooperativa. Houve que enviar uma instância onde explicávamos o que era uma cooperativa.

EMPRESARIAIS

25. Qual é a trajetória da cooperativa Trespés desde a sua fundação até hoje (evolução no número de sócias, atividade, volume de negócio...)?

Trespés foi criada como cooperativa em 2011 com 3 pessoas sócias. Focou a sua atividade nos âmbitos sociais, ambientais e culturais. Teve um período de crescimento e consolidação até 2017. Nesse ano, duas pessoas da cooperativa decidem mudar de âmbito profissional e Trespés transforma-se em Sociedade Limitada. Desde esse ano vem mantendo uma atividade focada no âmbito cultural, com incremento da produção audiovisual.

26. Como valora a receção do filme, tanto a nível de audiência conseguida, como de resultados económicos?

Para ser a nossa primeira experiência. cremos que o documentário teve, e ainda está a ter, uma boa audiência. Foi projetado em inúmeras vilas e cidades galegas e portuguesas. Chegamos a salas de cinema de Madrid e Barcelona através de Screenly. Foi projetado na TVG. Venderam-se dvds. Está em duas plataformas de VoD, Feelmaker e na francesa Humanity.

O retorno económico gerado esteve nos valores esperados.

27. A partir dos resultados (económicos, salariais, de difusão, etc.) logrados pelo documentário, pode servir o modelo cooperativo de *En todas as mans* como paradigma para outros filmes e para o audiovisual em geral?

Como diz anteriormente, o modelo cooperativista é claro que achega uns valores às produções, e dado esse carácter coletivo do audiovisual, o modelo cooperativo pode servir como opção, claro que sim.

28. Qual foi o orçamento final do filme? Desse total, que percentagem corresponde a cada tipo de financiamento (subvenções estatais, autonómicas, AGADIC, TVG, crowdfunding, patrocínios, inversão privada...)?

O orçamento final foi de 74000 euros. Desta quantidade, o maior financiamento chegou pela AGADIC 35000 euros, 15000 euros chegaram pelo financiamento colaborativo através de diversas campanhas, 7000 euros da participação da TVG, 10000 euros de diferentes administrações. A quantidade restante corresponde com fundos próprios.

29. Todas as pessoas da equipa do filme foram assalariadas? Como se decidiram e repartiram esses hipotéticos salários?

Como assinalei numa anterior pergunta, a equipa técnica foram contratados como autónomos. Com cada um deles foi negociada remuneração económica, que se estabeleceu mediante a assinatura dum contrato de produção.

29. Que tipo de contratos houve?

Contratos de produção onde se estipulavam os dias de gravação e as quantidades a perceber.

30. Considera *En todas as mans* um filme totalmente profissional?

Entendemos que sim, entanto todas as tarefas desenvolvidas foram retribuídas, não houve trabalho voluntário.

PESSOAIS

31. Breve biografia de Alberte Román: idade, lugar de nascimento, formação, trajetória profissional, etc.

Redondela. 1 do Outubro de 1972. Desenvolve o seu trabalho na produção no âmbito cultural. Tem alargada experiência na coordenação e produção de projetos culturais

para entidades públicas e privadas. Foi um dos coordenadores do projeto “A Memoria do Mar” centrado na recuperação de património fotográfico nas vilas da beira-mar galega, projeto baixo o que se editou o livro de fotografias “O Futuro era Inmenso”. Desde 2011 trabalha em Trespés. Tem editado e participado em diversas publicações sobre património marítimo e industrial, património fotográfico. Em 2019 foi curador da exposição “Relinga de Horizontes” no Museu do Mar de Galicia. Desde há uns anos está envolvido na produção audiovisual, participando em documentários como “Porque non cantades todas” (2014), “En todas as mans” (2015). Nestes momentos está implicado nas produções “A auga que trouxeron” da diretora Beatriz Vázquez Campaña, com previsão de estreia em novembro de 2022 e “Fillas do Vento” em fase de pre-produção. Atualmente prepara a edição do livro de fotografias “A ollada dos Cal. 100 anos de Fotografía en Redondela”.

32. Que significou para Alberte Román *En todas as mans* e como valora o resultado?

No pessoal, foi gratificante poder ver numa tela de cinema algo que havia só uns anos começavas a imaginar. A distribuição do documentário permitiu, também, perceber a descoberta para algumas pessoas duma realidade que tinham próxima, o que foi gratificante. Foi uma aprendizagem profissional e humana importante. No geral, o resultado conseguido, acho que foi bom. Agora, com a perspetiva do tempo, talvez mudaria questões na distribuição, e teria chegado a um acordo com uma distribuidora para a comercialização do documentário. Creio que teria aumentado o alcance do projeto.

Anexo III.

Extrato de correio eletrónico enviado por Pablo Briseño Galván, Sales and Acquisitions at Feelsales, em 20 de Setembro de 2021:

“El documental de momento se ha colocado solamente con la empresa francesa Alchimie que desarrolla canales de TV online para Smart TVs y SetpUp boxes de las compañías telefónicas:



Originalmente nos lo adquirieron con la intención de incluirlo en la programación del canal Humanity, pero sé que está también disponible en TV Player y luego lo van rotando en el resto de sus canales según necesidades de programación que vayan

teniendo, datos más precisos me temo que no tengo, aquí la información de los canales de Alchimie:

<https://www.alchimie.com/es/canales/>

Actualmente están explotando los contenidos principalmente en España y en Reino Unido.”

Anexo IV.

Extrato de correo electrónico enviado polo produtor executivo de *En todas as mans*, Alberte Román, em 23 de Julho de 2021:

“Como indicas no correo, as proxeccións continúan, mas agora pinga a pinga. Também, o documentário está na plataforma Feemaker e na Humanity, esta última é francesa. No día 3 de Agosto projeta-o a TVG. Aínda há dvds á venda em diferentes puntos do país, livrarias e centros culturais”.

Anexo V.

AUDIENCIAS DO DOCUMENTAL EN TODAS AS MANS

Emisión: TVG2 03/08/2021						
H. INICIO 22:56 / H. DE FIN 24:35						
EN TODAS AS MANS						
Targets	AM(000)	AM%	Cuota	MAA(000)	MAA%	Perfíl%
Ind. 4+	8	0,3	1,2	58	2,2	100
HOMES	6	0,5	2	29	2,3	75,7
MULLERES	2	0,1	0,5	29	2,1	24,3
NENOS 4-12	0	0,1	0,5	2	1	1,5
MOZOS 13-24	0	0	0	0	0	0
25-44	1	0,1	0,4	7	1,1	7,6
45-64	4	0,4	1,4	33	4	42,1
MÁIS 65	4	0,6	1,6	17	2,4	48,8
I.C. IA+IB	4	0,3	1,6	17	1,5	45,4
I.C. IC+ID	4	0,3	1,2	35	3,4	42,5
I.C. IE	1	0,2	0,6	7	1,3	12,1
MENOS 10.000 HAB	1	0,2	0,6	8	1	15,4
DE 10 A 50.000 HAB	1	0,1	0,4	11	1,2	10,5
MÁIS 50.000 HAB	6	0,6	2,5	40	4,1	74,1

Ficha técnica

Kantar Media

Condición de

Cobertura: 1 min. no cons.

Cálculo
efectuado
con reboses

Cadena de
referencia: TTV

Fechas 08/03/2021
Ind. 4+ (inv), HOMES,
MULLERES, NENOS
4-12, MOZOS 13-24,
Targets 25-44, 45-64, MÁIS

65, I.C. IA+IB, I.C.
IC+ID, I.C. IE, MENOS
10.000 HAB, DE 10 A
50.000 HAB, MÁIS
50.000 HAB
Ámbitos GAL[+2r TOTAL]
Actividades lineal
S.Distribución TSD
Invitados Total

"En todas as mans" (2015) é um documentário galego sobre a gestão do território nos montes mancomunados da Galiza e Portugal. Está dirigido por Diana Toucedo e produzido pola cooperativa Trespés. O filme é o caso de estudo desta pesquisa, que descreve as características da película em relação ao seu contexto audiovisual, histórico e socioeconómico. "En todas as mans" é alternativo na sua produção, mesmo inserido no sistema dominante. É singular na sua narração, sem renunciar aos recursos estabelecidos no audiovisual. A dialética entre a produção, de cerne cooperativo, e a narração, de essência comunal, resulta numa particular síntese cinematográfica conectada ao Novo Cinema Galego e mais ao legado audiovisual anterior, conformando um modelo possível na transição para um outro jeito de fazer cinema, em todas as mãos.