

Artículo de investigación

Cómo citar: 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>.

Editorial: Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO

Recibido: 12 de marzo de 2021
Aceptado: 15 de noviembre de 2021
Publicado: 24 de diciembre de 2021

ISSN: 1692-5688 | eISSN: 2590-8057

Miguel López-Calzada

miguel.lopez.calzada@rai.usc.es

Licenciado en periodismo, máster en estudios teatrales y máster en iniciación a la investigación en teoría e historia de la representación audiovisual, doctorando en comunicación e información contemporáneas, en la Universidad de Santiago de Compostela. Realizador independiente, dedicado a la comunicación corporativa, a la producción técnica y a la luminotecnia.

Terra nos olhos. Introdução a um audiovisual transicional no caso do monte mancomunado galego e o documentário *En todas as mans*

Soil in the eyes. An Introduction to a Transitional Audiovisual in the Case of the Galician Communitary Hill and the Documentary *En todas as mans*

Tierra en los ojos. Introducción a un audiovisual transicional en el caso del monte mancomunado gallego y el documental *En todas as mans*

Resumo

Objecto de apropriação pelo capitalismo europeu primitivo, o monte em mão-comum —uma forma comunitária ancestral de propriedade e gestão da terra, ainda existente e resistente na Galiza e no norte de Portugal— tornou-se um filme no documentário *En todos as mans*, realizado por Diana Toucedo e produzido pela Cooperativa Trespés, num contexto que este artigo expõe e no qual, ao mesmo tempo que a luta pela preservação das territorialidades tradicionais, as narrativas das comunidades locais também contrariam a cinematografia global dominante.

Palavras chave: documentário, cinema, cooperativa, monte, comunal, Galicia

Abstract

A target of appropriation by early European capitalism, the common hill —an ancestral communal form of land ownership and management, still subsisting and resistant in Galicia and northern Portugal— became a film in the documentary *En todas as mans*, directed by Diana Toucedo and produced by Cooperativa Trespés, in a context that this article teaches and in which, at the same time as the struggle for the preservation of traditional territorialities, local community narratives are also a riposte to the dominant global cinematography.

Keywords: documentary, cinema, cooperative, land, commons, Galicia



Resumen

Blanco de apropiación por el capitalismo temprano europeo, el monte mancomunado —una forma comunal ancestral de propiedad y de gestión de la tierra, aún subsistente y resistente en Galicia y el norte de Portugal— se volvió película en el documental *En todas as mans*, bajo la dirección de Diana Toucedo y la producción de la cooperativa Trespés, en un contexto que este artículo expone y en el que, a la par con la pugna por la conservación de las territorialidades tradicionales, también las narrativas comunitarias locales ripostan a la cinematografía global dominante.

Este artículo recoge parte de los resultados de la tesis doctoral del autor, actualmente en curso.

El autor manifiesta no estar incurso en ningún tipo de conflicto de interés

Palabras clave: documental, cine, cooperativa, monte comunal, Galicia

Introdução: Aproximação teórica à dialética entre materialidade e discurso

Contexto material: a terra levada para os olhos

En todas as mans é um documentário galego de 2015 dirigido por Diana Toucedo e produzido por Trespés Sociedade Cooperativa Galega. Trata-se, pois, dum filme cooperativo que narra una gestão do território, também cooperativa, na Galiza e no norte de Portugal.

Estes dois territórios contíguos do sudoeste europeu fazem parte de dois estados distintos: o espanhol, a Galiza, e o português, o norte de Portugal. Porém, fazem também parte duma Eurorregião transfronteiriça na Península Ibérica de 51 mil quilómetros quadrados e 6,4 milhões de habitantes. Ambos territórios partilham, ademais, uma história milenária, tendo sido o berço da cultura galaica, onde Roma instalaria a província de Gallaecia, que baixo a coroa germânica dos suevos, deviria o primeiro reino da cristandade pós-romana.

Neste território, como noutras partes da Europa, parte da terra foi historicamente gerida, de forma coletiva, pelas comunidades humanas que o habitavam. Umas formas comunais de propriedade e de gestão que foram presa da acumulação originária capitalista na alvorada do, hoje, modo de produção dominante. Mas na Galiza e no norte de Portugal, a herança comuneira chegou até o presente e luta ainda por subsistir. *En todas as mans* leva para o cinema, para os olhos, esta terra comuneira, este legado ancestral, narrando o combate por recuperar os baldios que foram arrebatados, os novos desafios que o monte comunal afronta nestes tempos e, no entanto, a vida das pessoas que existem em estreita ligação coa terra que habitam e trabalham.

En todas as mans é um filme em língua galega, rodado na Galiza e sobre a Galiza. Ou, quiçá mais exatamente, um filme em língua galaica, rodado na Galécia e sobre a Galécia. Este topónimo denominaria assim o território habitado antigamente pelo povo galaico, ocupado hoje pelas suas herdeiras históricas, pessoas que vivem divididas politicamente entre os estados espanhol e português, entre a Galiza e o norte de Portugal. A dita língua galaica, por sua vez, estaria dividida, também politicamente, em galego e português.

Para o norte da raia, na actual Galiza, cai o peso do filme e, neste sentido, é importante sublinhar a importância da Galiza como cenário de mudanças sociais com repercussões continentais que já vem de antigo. As revoltas «irmandinhas» (Barros 2009, p. 255) foram as primeiras e mais importantes revoluções populares contra o sistema feudal na Europa. Pela sua banda, o capitalismo, chegaria tarde à Galiza, já que

as relacións entre as crises 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 súas relacións sociais características (Beiras, op. cit., p. 35).

Isto permitiu a subsistêcia até hoje de restos precapitalistas dentro do sistema, como os montes comunais que retrata *En todas as mans*, formas de propriedade e gestão mancomunadas de raiz secular, que podem supor um ponto de referência, senão de partida, de transição, para um pós-capitalismo possível.

De feito, os montes em mão comum já 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).

Ao investigar sobre a propriedade comunal florestal na Galiza, Araceli Freire faz referência a *En todas as mans* e explica como os montes comunais galegos baixo jurisdição espanhola foram «intervidos pelo Patrimonio Forestal del Estado durante o franquismo para produção florestal» (2016). O seu retorno a mãos comunais poderia ser equiparado a iniciativas cooperativas em outros terrenos económicos como *El model Consum* (Campos e Sanchis, 2014).

A diretora Diana Toucedo, da que fala Margarita Ledo ao revisar «feminismo e ‘novo cinema galego’» (2016), põe em imagens em *En todas as mãos* um caso concreto desta gestão comunal do território: os «montes Vizinhos em Mão Comum [...] O monte pertence ao grupo de moradores que residem em um território de referência e, embora seja uma propriedade privada, seus recursos são apropriados de forma coletiva, sendo a propriedade de caráter comunitário e aberta» (Moura et al., 2015, p. 11). Toucedo retrata esta realidade socioeconómica, com ramificações etnoculturais, numa película que, como o assunto narrado, tem também implicações coletivas, já que foi parcialmente financiada através de crowdfunding, um método que «parte da formação de um novo modelo económico, baseado no empoderamento da multidão» (Valiati e Tietzmann, 2012).

Isto, unido ao filme estar produzido por uma cooperativa, implica umas relações laborais na produção do documentário que não são plenamente as características da estrutura ou base económica dominante (Williams, 2005, p. 213). Mas, este questionamento, mesmo parcial, das relações laborais dominantes poderia ser importante como transição para umas outras relações totalmente novas se, com Althusser, se considera o

carácter intrínseco das «relações de produção que são, em última instância, relações de exploração» (1974, p. 36).

O conceito de estrutura económica serve aqui para traduzir o termo marxiano original «base» (Williams, 2005, p. 213), referido à base material duma sociedade. Seguindo ainda Williams, esta base frequentemente se tem identificado com «as relações de produção reais que correspondem a fases do desenvolvimento das forças produtivas materiais» e que fazem parte dum «modo de produção num estágio particular de seu desenvolvimento», que é o que configuraria a «existência social real do homem». Esta estrutura complementaria-se com uma «*oberbau*», que se traduz habitualmente como «superestrutura» e que tem por baixo a mencionada base, coa que se inter-relaciona.

Considerando isto, a nova estrutura para aonde se dirigiria a mencionada transição, seria uma que superasse a capitalista, com propostas mais concretas que deveriam, em maior ou menor medida, «canalizar a energia individual para um reino virgem de liberdade além da necessidade», segundo Marcuse (2010, p. 42), onde o «indivíduo libertaria-se das necessidades e possibilidades estranhas que lhe impõe o mundo do trabalho». Marcuse, porém, põe a esperança de mudança sobre os ombros do «processo tecnológico de mecanização e uniformização», no entanto que teorias como a decrescentista rebaixam esta «espécie de fé cega na capacidade da ciência para resolver todos os problemas» (Taibo, 2010, p. 118).

Mas, neste artigo, essas condições materiais determinadas pela estrutura são confrontadas coas narrativas emanadas das indústrias culturais e das suas interrelações coa cultura popular. Por exemplo, a narração pioneira de *La sortie de l'usine Lumière a Lyon* (Lumière, 1895) não seria, provavelmente, tão transcendente se se tiver posto em texto, não em imagens. É o feito de estar registada em película cinematográfica o que tem provocado que se considere os seus autores como pioneiros do documentalismo (Burch, 1991, p. 26) e mais da mesma cinematografia.

Certamente, sempre há a possibilidade duma reação do sistema contra os processos e movimentos no seu próprio benefício, como a absorção da parte mais superficial e inofensiva (e rendível) da «cultura pop» (Storey, op. cit.) por parte do capitalismo (Hardt e Negri, 2002, p. 250) e isto pode acontecer, também, no caso do cinema. Mas, a pesar das apropriações e da reação sistémica, a obra de arte singular pode, se tiver umas características ajeitadas, ser portadora duma semente de transformação à espera de cair em terreno viçoso: a pessoa ou pessoas recetoras, o seu público. As características de *En todas as mãos* têm o potencial de sementeira.

Contexto audiovisual: especificidades e evolução

No terreno cinematográfico, foi o despertar da consciência do «terceiro mundo» (Sauvy, 1986), relacionado com os processos de descolonização dos 60 e 70, facilitou experiências coletivas como o «Terceiro Cinema» (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, 2002, p. 243), com filmes como *O caçador —The Deer Hunter—* (Cimino, 1978), *Apocalypse Now* (Coppola, 1979)... Este ‘New Hollywood’, já previamente, com produções como *Easy Rider* (Hopper, 1969), tinha roto a modelo de produção do «cinema clássico ao jeito hollywoodense» (De Felipe, 2001: 41).

Esta tendência dissidente, sobre tudo no aspeto narrativo, no cinema de contextos capitalistas tem continuado até os nossos dias com diversos exponentes, como Ken Loach (*Riff-Raff*. 1991; *Looking for Eric*. 2009), Aki Kaurismaki (*Ariel*. 1988; *Le Havre*. 2011), Michael Winterbottom (*The Road to Guantanamo*, 2006; *The Emperor’s New Clothes*, 2015) o Robert Guédiguian (*Marius et Jeannette*, 1997; *Les Neiges du Kilimandjaro*, 2011), entre muitos outros.

Mas a revolução tecnológica que, coincidindo coa desfeita do socialismo real, deu pulo ao cinema ‘blockbuster’ não ia servir apenas aos interesses dos grandes capitalistas proprietários dos grandes estudos de Hollywood, nem para vestir apenas o discurso audiovisual da nova ordem mundial. Em 1991, Rodney King, um negro estadunidense, foi espancado pela policia de Los Angeles. Pero aconteceu algo, daquela, excepcional: a malheira foi gravada com uma 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). Hoje, a gravação está ao alcance de todo o mundo na Internet (Holliday, 1991). É um ponto de inflexão na história do audiovisual: «a história contemporânea na era do capitalismo global é, cada cop més, ‘escrita’ em filme e fita de vídeo» (Tomasulo, 1996, p. 71).

A gravação de Holliday é o momento simbólico que marca o nascimento do «audiovisual global-popular» (López-Calzada, 2010), o «Cinema Cru» (ib.). Desde então, o audiovisual passa a ser um elemento diário na vida das pessoas comuns não apenas como espetadoras, mas também como produtoras e emissoras, graças às novas tecnologias de gravação digital e de difusão por Internet. A generalização de uso do telefone celular com câmara incorporada e de plataformas como You Tube tem levado o audiovisual global-popular a uma cimeira de popularidade e mesmo de poder. Se os distúrbios após a morte de George Floyd, podem ser considerados herdeiros daqueles por Rodney King, o poder da gravação e difusão das imagens por parte da população comum tem aumentado significativamente. O diferente resultado dos juízos aos policiais responsáveis pode servir de mostra.

Em *En todas as mans* ressoam estas novas senhas de identidade do audiovisual global-popular. O documentário põe a tecnologia ao serviço duma história dissidente, a das comuneiras que lutam por manter o seu modo de vida enraizado no seu entorno

natural. E faz-no recorrendo a formas de financiamento coletivas e a uma organização cooperativa da produção. Deste jeito, a película situa-se claramente na sua época, herdeira das mudanças tecnológicas, teóricas e práticas que se têm repassado até aqui.

Metodologia: elementos dialéticos narrativo-mateirais em *En todas as mans*.

Como foi estabelecido, o presente artigo pretende revisar o contexto material e intelectual no que nasce o documentário *En todas as mans*.

Esta panorâmica deverá preparar o terreno para hipotéticas futuras investigações que analisem mais em profundidade a relação dialética entre produção e narração no filme objeto de estudo através duma «descrição densa» (Geertz, 1996, p. 21) sobre este produto cinematográfico e o seu contexto socioeconómico e cultural.

Ainda que

uno comienza toda descripción densa [...] partiendo de un estado de desconcierto sobre los fenómenos observados y tratando de orientarse uno mismo, no se inicia el trabajo com las manos intelectualmente vacías.

Seguindo Geertz nesta afirmação (1996, p. 37), é útil iniciar um achegamento a *En todas as mans* estudando a realidade da que parte o filme, tanto na sua produção, como na sua narração: ambas as duas compartem um mesmo contexto etnocultural.

A síntese da antítese dialética entre produção e narração conforma a mensagem, no que a narrativa se vê enriquecida pelo processo produtivo, que aporta também conteúdo ao produto que chega a quem contempla a obra. Coincidindo com Geertz em que a meta há de ser «chegar a grandes conclusões partindo de feitos pequenos» (op. cit., p. 38) para poder propor «enunciados gerais sobre o papel da cultura na vida coletiva, relacionando-os com feitos específicos e complexos» (ib.), a presente investigação parte dum objeto de estudo concreto, pero tratando de «manter a análise das formas simbólicas o mais estreitamente ligado aos feitos sociais concretos, ao mundo público da vida comum» (ib., p. 39).

Acaba de se tecer assim, o armação metodológico, que, partindo de Geertz, pretende conformar uma descrição densa, usando, neste caso, as ferramentas dialéticas nas que se afondou nos antecedentes. A dialética servirá para confrontar os elementos constitutivos do filme: a língua galega, a temática do monte mancomunado, o papel da directora desde uma perspectiva feminista e do financiamento popular por crowdfunding e o cooperativismo do senso material. O diálogo destes elementos entre si e com outros externos mas relacionados (processos produtivos semelhantes ou divergentes, narrações similares ou antagónicas, filmes próximos ou opostos...) permitirão chegar às pertinentes

conclusões. Walter Benjamin falava de «imagem dialética» (1968, p. 85), o que, segundo Català, são «aquelas imagens que sonham co seu porvir» (2008, p. 45) e isso será o que cumprirá pesquisar nos fotogramas do documental.

Resultados: *En todas as mans* en diálogo co seu contexto

A já citada Margarita Ledo, para além de teórica, é um referente no campo do audiovisual galego como diretora (*Santa Liberdade, Hai que botalos, A cicatriz branca, Nación...*). Trata-se sempre de filmes com vocação de questionamento do estabelecido. *Santa Liberdade*, pelo seu carácter documental, mas também pelo episódio de rebeldia que relata e pela autoria feminina pode ser um claro antecedente do objeto de estudo. Mas também *Hai que botalos*, que une as anteriores características a do imediatismo: frente a revisão do passado do anterior documentário citado, este trata dos feitos do momento. Uma contemporaneidade que conecta coa de *En todas as mans*, que trata um assunto que vem de velho, mas que está presente no hoje e assim é retratado.

Outro documentalista que quadra bem coa obra aqui analisada é Xosé Bocixa, que em *As Encrobas. A ceo aberto* retrata uma luta popular que tem muitos pontos de conexão coa teima dos comuneiros por manterem os seus baldios, segundo nos amosra Toucedo.

Vemos, em definitiva uma linha de continuidade que, mantendo ramais diversos segundo cada uma das autoras, vem definida já desde o trabalho de Llorenç Soler. Este valenciano deixou no seu passo pela Galiza, documentários como *Autopista, unha navallada á nosa terra ou, sobre tudo, O monte é noso*, crónicas das lutas populares contra o sistema, realizadas com equipas reduzidos, claríssimo antecedente de *En todas as mans*.

Uma linha de continuidade que traça um desenho arredor de lutas coletivas e de formas de propriedade comunal. Umhas formas de propriedade de origem antigo, mas que entroncam com um termo mui relacionado coas novas tecnologias, os «commons» (Benkler, 2006, p. 133 e ss.), por exemplo em software e plataformas de código aberto, como o sistema operativo Linux (ib., p. 67). Benkler vincula este tipo de comunalidade tecnológica coa ancestral de propriedade do território e diz que «various traditional pasture arrangements in Swiss villages or irrigation regions in Spain are now classic examples» (ib., p. 61).

No comunal, daquela, confluem tradição e modernidade, o mesmo que acontece em *En todas as mans*, que se presenta como um projeto realizado com equipe e orçamento reduzidos. Estaria, logo, na linha das produções que se poderiam enquadrar dentro do «audiovisual global-popular» ou «Cinema Cru» (López-Calzada, 2010) no referido às possibilidades que oferecem as novas tecnologias de gravação e posprodução. 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). É a «revolução digital» (Salvat e Serrano, 2011) nascida dea «sociedade eletrónica» que McLuhan e Powers descreviam já em 1990:

no posee objetivos sólidos o una identidad privada. En ella, el hombre se metamorfosea a sí mismo en información abstracta para conveniencia de los demás. Sin restricciones, puede tornarse en un ser carente de límites, de dirección y caer en lo oscuro de la mente y en el mundo de la institución primordial. La pérdida del individualismo invita una vez más a la comodidad de las lealtades tribales (McLuhan e Powers, 1990, p. 104).

Com esta revolução digital, o número e presença pública de gravações domésticas multiplica-se e os meios de comunicação convencionais vão dando espaço, progressivamente, ao «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 amadoras» (ib.).

Esta situação favorece respostas ao estabelecido também desde o campo audiovisual, com manifestações como o «*cinema low cost*», o «autofinanciamento» ou o «*crowdfunding*» (Altabás, 2014). Este último termo designa um tipo de financiamento coletivo (García e Estellés-Arolas, 2015) 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), 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» (ib.) e que, por tanto, alicerça a sua alteridade na oposição do colaborar frente o competir. Nesta linha, e através da plataforma Verkami, *En todas as mans* conseguiu cobrir parte da produção, apresentando-se publicamente como o primeiro documentário galego em recorrer a este tipo de financiamento¹.

4. Discussão: questionamento da alteridade

Existe controvérsia arredor da natureza político-económica do *crowdfunding*. Estas e mais outras iniciativas de «produções entre pares de base comunal» (Bannerman, 2013), têm potencial de converter-se em alternativa ao modo de produção dominante e as suas relações, tanto a pequena escala como em projetos mais grandes, como podem ser, por exemplo, a criação do mencionado sistema operativo Linux (Benkler, 2006, p. 67). Pero uma outra perspectiva situa o *crowdfunding* como ferramenta do sistema segundo a qual «todo o mundo é um capitalista de risco» (Gobble, 2012). Este debate pode-se enquadrar dentro dum outro mais amplo arredor de ideias como a da comunicação de guerrilha (Blisset e Brünzels, 2006), os meios radicais (Downing, 2001), a comunicação

1 Oficina CEER. (2010, 16 de Março): *En todas as mans*, primeiro documental galego mediante crowdfunding. CEER. Recuperado de <http://www.fceer.org/index.php?pid=noticias&detalle=1656>. Data de acesso: 31-10-2018.

global (Lipovetsky e Serroy, 2009), o controle dos meios (Reig, 1992, 1995, 2001, 2004), a desigualdade económica (Piketty, 2014), o crescimento e decrescimento (Taibo, 2011), a imagem corporativa (Klein, 2001), a geopolítica global (Hardt e Negri, 2002) ou o mesmo conceito de esquerda (Harnecker, 2009), entre outras.

Para além da teoria, o activismo tradicional também recebe um novo pulo através da digitalização e da Internet (Kahn e Kellner, op. cit.), como se pode comprovar nas chamadas «primaveras árabes» (Lotan et al, 2011) ou no 15M espanhol (Manje, op. cit.), onde as novas tecnologias tiveram muito a ver com o êxito das mobilizações, apoiadas no material de activistas e dos chamados «jornalistas cidadãos» (Willett, 2009, p. 1). Deste jeito, plataformas como Facebook e Twitter viraram ferramentas da protesta, informando ao vivo de concentrações e marchas e fazendo convocatórias em tempo real. Mas a revolução digital aplicada ao ativismo não potencia apenas as «jornalistas cidadãs» (Willett, op. cit.), 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.

Este artigo expõe em diversos dos seus pontos o convulso do atual momento político-económico, que afeta todas as partes da sociedade. Coa crise financeira, 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 enquanto o grosso da população caia na pobreza (Fligstein e Rucks-Ahidiana, 2015). E, como parte integrante do mundo económico, a crise afetou também o mundo audiovisual, o que, no caso do cinema do Estado espanhol, deu num «panorama de desolação» (Altabás, op. cit.).

Diante deste contexto, as opções têm sido, 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, ao dizer 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, desde as que insistem na construção do socialismo desde o Estado a partir do crescimento económico, às que pretendem alternativas ao estatalismo, ou às que relacionam a crise financeira coa ecológica e reclamam o decrescimento energético e económico como única saída, entre outras opções e com combinações diversas entre elas.

O papel do setor audiovisual, como indústria e como cultura, fica bem definido no mantimento da estrutura capitalista. Mattelart e 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 (ib.).

O cinema de massas estaria, daquela, plenamente inserido no modo de produção capitalista. Um modo de produção, na teoria marxiana, que requer «submissão à ideologia dominante por parte dos operários» (Althusser, op. cit., p. 14) para poder se reproduzir. Segundo Marcuse, «a sociedade industrial avançada é, num sentido específico, mais ideológica do que a sua antecessora, em tanto a sua ideologia encontra-se hoje no mesmo processo de produção onde os produtos doutrina e manipulam: promovem uma falsa consciência imune à sua falsidade» (ib.), o que, em si mesmo, explicaria o papel das indústrias culturais, e do audiovisual em particular, como difusoras da ideologia dominante.

Em troca, o papel do cinema como parte dum possível novo mundo emergente não está tão claro. Existe alternativa ao 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?

Conclusões

As expostas, e mais 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 para o porvir, for este de progresso, de destruição ou um outro. Daquela, como parte integral do evoluir humano geral, trata-se, por tanto, de tentar descobrir a hipotética capacidade do audiovisual de fazer parte ativa duma transição para uma transformação socio-económica. Mais especificamente, as potencialidades neste sentido duma obra audiovisual concreta, o documentário *En todas as mans*, a análise da qual pode servir com paradigma ou como feito sintomático, no mínimo, dentro dum panorama mais amplo que pode ser reflexo e particularidade ao tempo.

A tecnologia de gravação do século XXI é posta no filme de Toucedo ao serviço duma narração sobre o mundo agropecuário tradicional de tipo cooperativo. A cooperação no financiamento, na produção e o desenvolvimento são, logo, alguns dos sinais de identidade desta criatividade contestatária emergente, também no audiovisual. E são característica fundamental, por isso, do documentário objeto de estudo. Combinando o uso, mais tradicional, de subvenções públicas com o crowdfunding, o filme faz parte desta mencionada cultura colaborativa, que se apoia no suporte dum conjunto de indivíduos da sociedade para levar a cabo o projeto. A produção a cargo duma cooperativa achega esta iniciativa ao campo da comunicação alternativa, que trata de fugir do controle dos meios do sistema dos que fala Reig (1992). E trata dum tema, a gestão comunal da terra, que entronca, e ainda se pode ver como precursora, daquilo que se relaciona com o referido termo anglo-saxão ‘commons’ no sentido de bem, associado especialmente a aquilo cultural desde a revolução digital, que se gere e regula em comum.

Neste artigo foi descrito o contexto no que surtiu o documentário *En todas as mans* e algumas das características que o dotam duma potencialidade transformadora a partir da dialética entre a sua produção e a sua narração. Resta agora, para futuras investigações,

explorar em profundidade essas características, e a síntese resultante da mencionada dialética, para comprovar se essa potencialidade se alinha, efetivamente, no campo da comunicação alternativa e transformadora.

Não há, portanto, ruptura com o modo de produção capitalista em *En todas as mãos*, ao não poder alienar-se totalmente das relações de produção dominantes. Mas o questionamento, sequer parcial, das mesmas pode servir para argumentar a favor do caráter transicional do documentário, no senso de não estar instalado nem fazer parte de um modo de produção alternativo ao dominante, mas sim ter elementos com potencialidade alternativa. Neste senso, *En todas as mãos* estaria fazendo parte duma transição entre o modo dominante e um hipotético modo alternativo ao mesmo.

No relativo à narrativa, o filme 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 hoje da percepção social que na década dos anos 70 tinha Xosé Manuel Beiras, ao afirmar que na Galiza «somos medularmente ainda medievais en dúas dimensións tan distantes coma 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 contempla 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.

A análise arredor de *Entre todas as mans* poderia ajudar a discernir, daquela, uma panorâmica geral dum tipo de produtos audiovisuais com vocação transformadora, conectados com uma 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 ser tomado como paradigma 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 sócio-económica imperante. A síntese destes dois aspetos pode originar uma mensagem cinematográfica diferente e em sintonia com uma transição para uma outra estrutura económica.

Referencias

Altabás, C. (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. Recuperado de [<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/45141/42504>]. Data de acceso: 19 Maio 2017.

Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- Banksy (2006). *Wall and piece*. Londres: Century 2006.
- Bannerman, S. (2013). Crowdfunding Culture. *Wi Journal*. Recuperado de [<http://wi.mobilities.ca/crowdfunding-culture/>]. Data de acceso: 17 Junho 2017.
- Barros, G. (2009). Milenarismo y utopía civil en la revuelta irmandiña, 1467-1469. Sabaté, flozell (ed.) *Utopies e alternatives de vida a l'Edat Mitjana*. Lleida: Pagès.
- Beiras, X. M. (1972). *O atraso económico de Galicia*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Benjamin, Walter. (1968). Paris. Capital of the Nineteenth Century. *New Left Review*, I/48, 77-88. <http://www.no-w-here.org.uk/paris%20capital.pdf>
- Benkler, Y. (2006). *The Wealth Of Networks*. New Haven, CT, EUA: Yale University Press.
- Blisset, L. e Brünzels, S. (2006). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus.
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid.
- Cabana, A. (2008). Lo que queda de las agras. La evolución del paisaje agrario en Galicia: A Terra Chá (1954-1968), em *Ager*, 7, 35-38.
- Campos, V. e Sanchis, J. R. (2014). *El modelo consum: una cooperativa responsable y sostenible*. València: Víncl.
- Català Domènech, Josep M. (2008). *La forma del real. Introducció als estudis visuals*. Editorial UOC.
- De Felipe, F. (2001). El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos). Sánchez, J. e Hispano, A. (eds.): *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat.
- Downing, J. D. H. (2001). *Radical Media. Rebellious Communication and Social Movements*. Thousands Oaks, CA: Sage.
- Fligstein, N. e Rucks-Ahidiana, Z. (2015). The Rich Got Richer: The Effects of the Financial Crisis on Household Well-Being, 2007-2009. *IRLE Working Paper* No. 121-15. Recuperado de [<http://irle.berkeley.edu/files/2015/The-Rich-Got-Richer.pdf>]. Data de acceso: 22-5-2017.
- Freire, A. (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. Recuperado de [<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/estudios-rurales/article/view/10895/9751>]. Data de acceso: 13 Junho 2017.



- García, J. L. e Estellés-Erolas, E. (2015). Crowdfunding: A Study of Present Creative Trends and Institutional Reaction. *International Journal of Business and Economics*. 14 (2), 131-144. Recuperado de [<http://www.ijbe.org/table%20of%20content/pdf/vol14-2/02.pdf>]. Data de acesso: 19 Maio 2017.
- Geertz, C. (1996). *La Interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gobble, M. (2012). Everyone Is a Venture Capitalist: The New Age of Crowdfunding. *Research-Technology Management*, 55 (4), 4-7. Recuperado de [<http://search.proquest.com/openview/069d1db8ded271dbeb70cfc052022287/1?pq-origsite=gscholar&cbl=37905>]. Data de acesso: 17 Junho 2017.
- Hardt, M. e Negri, A. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Harnecker, M. (2000). *La izquierda en el umbral del siglo XXI. Haciendo posible lo imposible*. Madrid: Siglo Veintiuno de España editores.
- Kahn, R. e Kellner, D. (2004). New Media and Internet Activism: From the 'Battle of Seattle' to Blogging. *New Media & Society*. 6 (1), 87-95.
- Klein, N. (2001). *No logo*. Barcelona: Paidós.
- Ledo, M. (2016). Acciones (in) diferentes, tensiones latentes. A propósito de feminismo y 'novo cinema galego'. *IC*, 13, 67-84. doi: 10.12795/IC.2016.i01.0
- Lipovetsky, G. e Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Madrid: Anagrama.
- López-Calzada, M. (2012). *el cinema cru: influència del fenomen audiovisual global-popular en el cinema del canvi de mil·leni*. Bellaterra, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de [<https://ddd.uab.cat/record/102183>]. Data de acesso: 7 Maio 2017.
- Lotan, G. et al (2011). The revolutions were tweeted: information flows during the 2011 tunisian and egyptian revolutions. *International Journal of Communication*, 5. Recuperado de [<http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1246/643>]. Data de acesso: 22 Maio 2017.
- Manje (2011). 15m - internet y la movilización global. *Tecnocultura*, 8 (2), 227-229. Recuperado de [<http://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48033/44910>]. Data de acesso: 12 Junho 2017.
- Marcuse, H. (2010). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel.
- Marx, Karl. (1970). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

- Mattelart, A. e Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mestman, M. (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.
- Moura, R. A. de et al. (2015). As diferentes relações construídas em torno da propriedade comunal galega. *Algália*, 111, 9-28. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/301492310_As_diferentes_relacoes_construidas_em_torno_da_propriedade_comunal_galega]. Data de acceso: 17 Junho 2017.
- Phelps, E. S. (2009). Refounding Capitalism. *Capitalism and Society*, 4 (3), article 2. Recuperado de <https://poseidon01.ssrn.com/delivery.php?ID=>. Data de acceso: 19 Maio 2005.
- Piketty, T. (2014). *El capital en el siglo XXI*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Reig, R. (1992). *Sobre la comunicación como dominio. Seis paradigmas*. Madrid: Fundamentos.
- Reig, R. (1995). *El control de la comunicación de masas: Bases estructurales y psicosociales*. Madrid: Eds. Libertarias/Prodhufi.
- Reig, R. (2001). *El éxtasis cibernético. Comunicación democracia y neototalitarismo a principios del siglo XXI*. Madrid : Eds. Libertarias/Prodhufi.
- Reig, R. (2004). *Dioses y diablos mediáticos. Como manipula el Poder a través de los medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Salvat, G. e Serrano, V. (2011). *La revolución digital y la sociedad de la información. Manganeses de la Lampreana*, Zamora: Comunicacion Social.
- Sauvy, A. (1986). *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 12, 81-83. Paris: Sciences Po University Press. Doi: 10.2307/3768593
- Storey, J. (2015). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Abingdon, UK: Routledge.
- Taibo, C. (2010). *Decrecimiento, crise e capitalismo*. Compostela: Estaleiro Editora.
- Taibo, C. (2011). *El decrecimiento explicado con sencillez*. Madrid: Los Libros de la Catarata.



Tomasulo, F. P. (1996): "I'll See It When I Believe It": Rodney King and the Prison-House of Video. Sobchack, V. (ed.) *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event* (69-88). Abingdon: Routledge.

Valiati, V. A. D. e Tietzmann, R. (2012). Crowdfunding: O Financiamento Coletivo como Mecanismo de Fomento à Produção Audiovisual. En XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul (Chapecó, SC, Brasil). Recuperado de [<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1090-1.pdf>]. Data de acesso: 19 Maio 2017.

Velasco, C. F. (2015). Resistência campesina, identidades coletivas e gestom da memória. A luta das comunidades agrárias contra a ditadura na Galiza e Portugal (1939-1975). Torres, E. et al. (eds): *Estudos da AIL em Relacionamento nas Lusofonias I* (75-88). Santiago de Compostela-Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas .

Willet, R. (2009). In the Frame: Mapping Camcorder Cultures. Buckingham, D. e Willet, R. (eds.). *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity* (1-22). Londres: Palgrave Macmillan.

Williams, R. (2005). Base e superestrutura na teoria cultural. *Revista USP*, 65, 210-224. Recuperado de [<http://www.journals.usp.br/revusp/article/download/13448/15266>]. Data de acesso: 12 Junho 2017.

Filmografia

Cimino, M. (1978): *The Deer Hunter*. EMI

Coppola, F. F. (1979): *Apocalypse Now*. United Artists.

Holliday, G. (1991): Rodney King beating video. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=8Coui65pO2E>]. (carregado pelo usuário Miguel J. del Rosario): Data de acesso: 10 Maio 2017.

Hopper, D. (1969): *Easy Rider*. Columbia.

Lee, S. (1992): *Malcolm X*. Warner Bros.

Lester, R. (1983): *Superman III*. Warner Bros.

Lumière, L. (1895): *La sortie de l'usine Lumière a Lyon*. Société Lumière.

Pontecorvo, G. (1966): *La battaglia di Algeri*. Rizzoli/Rialto Pictures

Toucedo, D. (2015): *En todas as mans*. Trespés Cooperativa.