



ESTRATÉGIAS TERRITORIAIS DO AUDIOVISUAL MILITANTE

Marina Cavalcanti TEDESCO¹

Resumo: Esta investigação se alia às tentativas contemporâneas de deslocar o eixo de investigação na área de história do audiovisual da etapa de produção, procurando dar a devida importância às demais. Se tal tipo de estudo já é relevante para qualquer filme, defende-se aqui que, em especial no caso daqueles que são realizados com a intenção primeira de intervir na realidade que cerca seu(s) diretor(es), refletir de forma sistemática sobre a circulação das obras é mister para qualquer compreensão mais aprofundada que se deseje ter sobre elas. Por isso, através da observação de alguns casos, pretende-se traçar em linhas gerais um panorama de suas estratégias territoriais.

Palavras-chave: audiovisual militante; distribuição; exibição; estratégias territoriais; América Latina.

Estratégias territoriais do audiovisual militante

Sempre que alguém se interessar em estudar e/ou trabalhar com cinema, aprenderá em pouco tempo que este é muito mais que o filme que vemos nas grandes ou pequenas telas. Ele é o famoso tripé que está por trás de qualquer audiovisual: produção, distribuição e exibição. E não à toa esta feliz metáfora é amplamente repetida; de fato, qualquer falha em algumas das ‘pernas’ e tudo ‘cai por terra’.

Não basta que um filme seja considerado bom para que esteja garantido seu sucesso (independente do tipo de produção a qual estejamos nos referindo e do que se entenda pelos vocábulos ‘bom’ e ‘sucesso’). Sem dúvida a produção é uma importante etapa do audiovisual, mas a crítica, a experiência do espectador e mesmo os estudos de cinema concederam-lhe uma centralidade que não é o que se verifica na prática.

En la actualidad, las grandes compañías hollywoodenses han perdido la relativa autonomía que tenían algunas décadas atrás y se han convertido en engranajes de poderosas corporaciones, cuyos otros productos atenúan los déficits de muchas producciones o ayudan a la obtención de utilidades. Cuando ellas sobreviven y se afirman en la competencia internacional, no es tanto por la facilidad con que pueden amortizar sus inversiones, sino porque forman parte de conglomerados de distribución y exhibición, es decir, de la comercialización audiovisual, fuente más segura y rentable, por el

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense. Cineasta. ninafabico@yahoo.com.br



momento, que la simple producción de películas (GETINO, 2007, p. 51).

Se esta é a realidade de Hollywood, o principal pólo produtor de filmes do mundo, é de se imaginar o que acontece nos demais países. A tabela abaixo, elaborada a partir de uma outra produzida por Getino (2007, p. 77), ex-cineasta do Grupo Cine Liberación e o grande estudioso (praticamente um dos únicos) do mercado audiovisual latino-americano contemporâneo, é esclarecedora:

	ARG	BRASIL	CHILE	COLÔMBIA	MEX	PERU	VEN
Filmes locais produzidos	41	42	14	8	53	4	3
Total de estréias	245	255	192	190	285	175	190
Estréias de filmes locais	65	40	14	7	25	4	4
Total de espectadores (milhões)	38	90	10	12	162	13	18
Espectadores dos filmes locais (milhões)	4	11,3	0,4	1,4	8	6	1,1
Total arrecadado (milhões US\$)	85	282	30	36	550	29	53
Arrecadação dos filmes locais (milhões US\$)	7,8	27	1,4	2,9	23	0,8	3,1

Dados referentes ao ano de 2005.

As disparidades regionais ficam patentes quando as informações de cada país são colocadas lado a lado. No entanto, para além dessas diferenças, o que realmente salta aos



olhos é a realidade compartilhada por todos: a imensa maioria de filmes estreados de origem estrangeira, a grande dificuldade para exibir sua própria produção e o baixo comparecimento do público às obras nacionais. Por estes elementos, acreditamos que o quadro na América Latina seja passível de uma generalização, com a ressalva de que não é homogêneo.

Quando se trata do cinema comercial, ou seja, realizado prioritariamente para ser exibido mediante pagamento de ingressos (caso das salas), aluguel (como nos videoclubes) ou compra de direitos (televisão), a atuação dos técnicos e Estados, quando estes se interessam em intervir na situação, confirma a tendência acima mencionada e se concentra na esfera da produção. São os editais, as leis de incentivo fiscal, os adiantamentos de bilheteria, etc. Em termos de distribuição e exibição são raríssimas as iniciativas – como o estabelecimento de cotas de tela e criação de um conjunto próprio de salas, e, quando elas existem, não são capazes de influenciar de modo significativo o panorama no qual se inserem.

Já quando se refere ao audiovisual militante² a situação é outra. Por um lado, tem-se uma obstrução adicional à encontrada pelos filmes nacionais recém citados devido a uma censura de caráter tecnológico (embora a maioria utilize câmeras digitais, elas estão longe da definição obtida com as profissionais), de linguagem (muitas vezes demasiadamente próximas a do jornalismo, outras, muito ‘inovadoras’), comercial (argumenta-se que têm pouco apelo junto ao grande público) e, acima de todos estes elementos, ideológico. Os circuitos exibidores na América Latina estão nas mãos de redes de multiplex norte-americanas e australianas, e se destinam em sua grande maioria a exibir filmes de Hollywood. Seria estranho que de bom grado veiculassem obras que tem por objetivo principal combater o capitalismo e oferecer uma contra-informação que se opõe à hegemonia.

Integrante de um grupo produtor de cinema militante na Argentina, Ojo Obrero, Lorena declara sobre o tema: “No estamos en un cine porque nosotros no tenemos acceso, no porque nosotros no queramos. Al tomar una postura ideológica, pagamos un precio” (em entrevista concedida à DE LA PUENTE & RUSSO, 2007, p. 134). Glauber Rocha, por sua vez, contra-argumentou àqueles que justificavam a não-entrada no mercado de determinados filmes por sua inviabilidade econômica. “Una casa de distribución

² Expressão aqui intercambiável por “cinema militante”, se refere a um tipo de produção de conteúdo anti-sistêmico, no qual as escolhas de ordem cinematográfica estão orientadas pelos objetivos políticos dos realizadores e que se destina a ser exibido em espaços abertos à discussão política.



organizada también logra crear un público para un determinado tipo de productos” (1971: 207). Isto porque “los films requieren un largo período de tiempo para poder modificar los conceptos morales y artísticos del público” (ROCHA, 1971, p. 208).

Ao mesmo tempo, a relação deste tipo de cinema com a exibição é de natureza diferente da do comercial, o que implica em reações diferentes ao problema.

El elemento decisivo no está en el hecho de que ciertos cineastas hayan rodado el film ‘La hora de los hornos, Terra em Transe, Os fuzis, Yawar Mallku, etc., sino en que, por ejemplo, el grupo de ‘cinema novo’ en Brasil, el grupo de ‘Cine Liberación’ en Argentina, el grupo de Sanjinés en Bolivia logren hacer circular los films en una estructura clandestina o alternativa que consigue llegar a las masas populares según actos políticos que actúan como aclaraciones ideológicas y propuestas para la acción (BALDELLI, 1971, p. 180).

Uma maneira encontrada pelos realizadores e exibidores militantes para contornar seus mercados invadidos é procurar e/ou constituir circuitos alternativos. Mas é preciso estar atento para enganos que tal afirmação pode induzir: isto que não significa dizer que o cinema militante trabalhe com circuitos alternativos porque não encontra espaço no circuito ‘tradicional’. Se recordarmos que o grande objetivo dessa produção é atuar ativamente na luta de classes, veremos o quanto isso seria contraditório.

A razão primeira pela qual se conformam os tais outros circuitos é o fato deles atenderem aos seus objetivos estratégicos, que são muito mais amplos que encontrar uma alternativa ao mercado exibidor fechado, embora nada impeça que passe por este tópico.

Las prácticas de exhibición [empreendidas pelos realizadores militantes] se constituyen como alternativas a la comercial, mediante la formación de redes solidarias y horizontales de difusión y de recepción de sus productos audiovisuales. En general, el primer lugar de proyección es el mismo en el que se registran las imágenes, y los actores de sus películas son los primeros espectadores (DE LA PUENTE & RUSSO, 2007, p. 42).

Em vários casos, a prática descrita é ainda mais avançada. Os protagonistas-espectadores do audiovisual são também seus primeiros críticos. E as observações, nem sempre positivas, podem inclusive levar a embates que significarão a ruptura entre cineastas e movimento social, como foi o caso do Grupo Alavío e MTD Solano depois da realização de El Rostro de la Dignidad: Memoria del MTD de Solano (ARG, 2002).



Há ainda ocasiões em que os filmes são produzidos por um grupo do próprio movimento social, voltados, em geral, prioritariamente para consumo interno. Este é o caso do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto – de São Paulo (e de outros, como Barrios de Pie). Sua especificidade complexifica ainda mais a relação cinema militante X circuitos comerciais que estamos discutindo.

Percebe-se, portanto, que a resposta ao questionamento “como devem ser as relações entre os realizadores de audiovisual militante e o circuito exibidor ‘tradicional’ (se é que elas devem existir)?” é controversa. Influencia, em primeiro lugar, a orientação política do diretor/grupo realizador. Mas também depende de que sala de cinema se está falando (afinal, há cinemas de shopping, salas em centros culturais, cinemas que procuram manter uma programação que fuja dos clássicos blockbusters), de como se analisa a conjuntura, etc. A fim de ilustrar a questão com exemplos práticos, menciono como ela se apresenta na ‘cena’ audiovisual militante argentina contemporânea, sem dúvida a mais ativa em termos teóricos e práticos hoje.

Grupo Alavío, atuante há 15 anos, é o que sustenta a posição mais radical ao comentar o tema:

No estrenamos comercialmente como criterio. Intentamos producir material simbólico que no sea mercancía. Por eso existe la negativa a circuitos comerciales. Porque el medio condiciona a los contenidos. Si una película se estrena en un cine que cobra la entrada, y vos pensaste que los compañeros son, por ejemplo, los desocupados, es una contradicción muy fuerte, por más necesidad que haya de juntar algo de guita para hacer otra película (Fabián, integrante do Grupo Alavío, em entrevista concedida à DE LA PUENTE & RUSSO, 2007, p. 130-1).

Concorde-se ou não com tal postura, é preciso ressaltar que ela é extremamente coerente com a trajetória do coletivo. Seus focos sempre foram a realização e a exibição, e em grandes quantidades. O número de audiovisuais que já produziram é impreciso, porém com certeza supera uma centena. E as atividades exibidoras realizadas ultrapassam – e muito – esta marca. As cifras se tornam ainda mais impressionantes quando se considera que eles descartam não só qualquer esforço de contato com os circuitos tradicionais como também rechaçam eventuais auxílios do Estado.

Casi el total de la producción audiovisual en Argentina tiene ese destino: valorizarse en el mercado; crearse un cine y cobrar una



entrada... O ser parte de otro proceso, porque a veces ni siquiera el negocio es que se estrene en el cine, sino, la recuperación industrial en el INCAA o el crédito de Sundance, o el subsidio de lo que sea. Y ahí también, ese producto es una mercancía, más allá de que tenga valores de cualquier tipo, estéticos o políticos, puede haber. Pero tomamos la medida de que no sea ese el camino, el recorrido de nuestras películas (Fabián, em entrevista concedida a SERVEDIO & TORRES, 2004, p. 10).

As idéias de Alavío sobre o tema não são em geral compartilhadas pelos demais grupos. Emiliano, do grupo Primero de Mayo, comenta sobre uma de suas obras em entrevista concedida a de la Puente & Russo (2007, pp. 133-4):

Cuando terminamos la película [Matanza, ARG, 2001], sentíamos que no era el momento en que podía llegar a tener un interés, y de pronto surge el Ciclo de Cine Piquetero. Ahí fue bien recibida, tuvo buenos comentarios, le gustó a mucha gente. A partir de ahí fue el colapso de Fernando De la Rúa. La película empezó a pasarse por centros culturales, asambleas barriales, bibliotecas, locales de partidos políticos, escuelas. También participó en festivales internacionales, hasta que llegó un momento en que pensamos si era factible que tuviera un estreno comercial. Creíamos que lo merecía, que habíamos hecho algo que estaba relacionado con el cine, y teníamos muchas ganas de que la gente la viera. Pudimos conseguir el estreno en el Cine Cosmos, todo a pulmón, convocando a la prensa, mandando gacetillas, haciendo la publicidad, y hasta poniendo la plata para imprimir los afiches y salir a pegarlos.

O referido Ciclo de Cine Piquetero foi organizado pelo Grupo de Cine Insurgente em 2001 e reuniu pela primeira vez para serem exibidas juntas e em uma sala de cinema as obras mais expressivas do audiovisual militante que estava sendo realizado no país desde a reativação do gênero, no início dos anos 1990. Somente por essa iniciativa é possível deduzir que este outro grupo também se afasta de Alavío, hipótese que pode ser confirmada por quem se aprofunda no estudo de sua história. Grupo de Cine Insurgente estreou *Diablo, Familia y Propiedad* (ARG, 1999) também no Cine Cosmos.

Estrear no circuito tradicional já foi importante para o Grupo de Boedo Films, que, junto com Alavío, é a organização de audiovisual militante mais antiga dessa nova ‘leva’ argentina, e conseguiu exibir seu filme realizado em 35mm (*Fantasmas de la Patagonia*, ARG, 1996) para o grande público.



Contudo, depois de alguns anos de atuação, sua perspectiva mudou. Principalmente depois de constatado que o ‘grande público’ das salas de cinema não era tão grande assim.

No era el objetivo proyectar en salas puesto que, producto de la crisis, el costo de la entrada ejercía una especie de censura económica para la mayoría de las capas sociales sumidas en la pobreza. Las plazas, las asambleas barriales, los centros culturales, las bibliotecas, ciertos sindicatos, las fábricas ocupadas, las universidades, las escuelas, las rutas, se convirtieron en cines donde se proyectan documentales de nuestra historia reciente, con una construcción ideológica diferente a las líneas editoriales de los medios masivos (REMEDI, 2004, em internet).

A distância entre as pessoas as quais queriam atingir (trabalhadores urbanos e rurais) e as que podiam ser encontradas nos centros de exibição já eram percebidas nos anos 1970 por Jorge Sanjinés, ícone do cinema militante boliviano: “La clase obrera casi no asiste al cine y los campesinos por razones obvias, están practicamente ausentes de las salas” (1979: 84). O processo que ele diagnostica, entretanto, só se agravou.

Los grandes circuitos y las mayores distribuidoras internacionales redefinieron su negocio aplicando una estrategia comercial sumamente efectiva. Ella se basa en el concepto de medir la rentabilidad de un producto filmico no tanto por el número de entradas vendidas, sino por el volumen neto de sus recaudaciones. Fue así que se eligió concentrar el consumo en sectores sociales de mediano o alto poder adquisitivo, multiplicando el precio de la taquilla y repitiendo en este campo la misma política de exclusión social que es común en otras áreas de la vida de nuestros pueblos (GETINO, 2007, p. 84).

Percebe-se, portanto, que, para além da questão das salas de cinema, o fundamental para realizadores e exibidores militantes é a circulação das obras. E se os separamos em duas categorias – que, com certeza, muitas vezes se confundem – é para evitar leituras apressadas que não se concentram apenas na produção, mas que são, na verdade, uma variação disso, ou seja, a atenção apenas nos realizadores.

Claro que boa parte dos exibidores do passado e do presente exerce essa função simultaneamente a de produtor de conteúdo. “La difusión de los filmes revolucionarios constituye un problema principal y plantea interrogantes de urgente solución... La labor de un cineasta revolucionario no concluye con la terminación de la obra y que los problemas de la difusión son los problemas de la realización” (SANJINÉS, 1979, p. 66).



Mas há também aqueles que se dedicam apenas a esta última etapa. O caso do Uruguai, país com baixíssimo volume de produção de filmes, é exemplar.

A medida que la crisis de ‘la Suiza de América’ se agravaba y la violencia política se expandía, se desarrollaron intentos de articular la actividad cinematográfica con el movimiento revolucionario, que comenzaron con proyecciones de películas extranjeras y culminaron en la producción local y la distribución en circuitos alternativos organizados por la Cinemateca del Tercer Mundo (TAL, 2003, p. 2).

O autor ainda acrescenta esta explicação para o fenômeno da difusão das imagens e sons militantes no país:

Las proyecciones de filme militantes y políticos en actos de solidaridad y de bien público, los festivales de Marcha y las proyecciones comerciales de películas políticas respondieron a una demanda cultural producida por el alza de la movilización popular en país, donde el público buscaba imágenes que reflejasen sus luchas y con las cuales reconstruir sus identidades (TAL, 2003, p. 9).

A ênfase dada até aqui à distribuição e à exibição demonstra a centralidade para este gênero de estratégias territoriais. Uma obra desacompanhada delas não pode, pela definição apresentada, ser considerada militante, independente de seu conteúdo. Claro que este é um condicionante teórico e não uma fórmula, variando a cada caso a forma de executá-lo.

Esta exigência se deve ao fato de que uma obra militante é mais que um filme, é um Film-Acto. Mais uma vez um conceito desenvolvido pelo Grupo Cine Liberación será operacional para o argumento que se quer desenvolver. Como explica o narrador da segunda parte de seu primeiro filme (La hora de los hornos, ARG, 1968):

Compañeros, esto no es solo la exhibición de un film ni tampoco un espectáculo, es antes que nada un acto, un acto de unidad anti-imperialista... El filme es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección.



Esta obra central da história do cinema militante chegava ao ponto de conter, dentro de si mesma, momentos para discussão, indicado por cartelas. “Se consideraba que el carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films” (MESTMAN, 1999, p. 10).

Apesar do tempo verbal da frase ser o passado, pode-se garantir que ela ainda continua válida no presente. Tanto que é a grande justificativa para colocar o circuito ‘tradicional’ na melhor das hipóteses em segundo plano.

La película [Raymundo, ARG, 2002] se exhibió en dos circuitos: en los festivales de cine y en lugares alternativos. Entonces, en los festivales de cine en Argentina, en el Festival de Cine independiente, la gente se levantaba, aplaudía mucho, escuchaba lo que nosotros proponíamos, o sea que la habían recibido muy bien. Pero no es el espacio para generar un debate, en cuanto a un hecho político inmediato. Porque éste lo da vos según dónde proyectás, por qué y para qué. Si lo hacés en una fábrica recuocada en conflicto, ya tenés una situación en donde el debate va a ir apuntando hacia eso. Si exhibís en un festival de cine, después cada uno, individualmente, absorbe la película y en su vida cotidiana la maneja como quiere, pero el debate colectivo generalmente se da en otro circuito (Ardito, em entrevista concedida a DE LA PUENTE & RUSSO).

Alguns circuitos de exibição são simplesmente incapazes de atender aos objetivos de determinada iniciativa, e, por conseguinte, daqueles que a promovem, como fica claro na fala abaixo:

Personalmente, a mí me gusta más hacer las proyecciones en los barrios. La película [hipotética] cuenta la historia de una organización de barrio, tiene mucho que ver con el trabajo y con la identidad, no sólo con la memoria y la política. Produce mucha identificación, lo que no pasa nunca en las universidades, donde el debate es mucho más desde lo racional. En los barrios, los debates son más fuertes, intensos, y lo produce eso: identificarse con el otro, con el compañero que vive una situación similar y pele a por algo parecido (Mónica, em entrevista concedida a DE LA PUENTE & RUSSO).

É o que se gera a partir do filme, o qual é na verdade apenas uma mediação, um pretexto, que realmente importa. Julián, realizador e militante do grupo argentino Ojo Obrero, me relatou durante uma conversa ocorrida em 2008, no Rio de Janeiro, um caso muito interessante. Durante a longa greve realizada pelos trabalhadores do cassino de



Puerto Madero, no final de 2006, acabaram os materiais para projetar. Todos seus vídeos já haviam sido exibidos, assim como outras produções afins.

A saída encontrada foi recorrer a obras que não foram realizadas com o intento de despertar um debate político, mas que se prestavam perfeitamente a tal fim. O Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) também adota tal prática, tanto para se aproximar de uma comunidade e apresentar seu programa como em suas ocupações.

Claro que com isso não se quer dizer que então o que está sendo visto não interessa. Só que é inegável que a demanda por conteúdos é muito maior do que os poucos realizadores/coletivos militantes podem produzir. “No se trata de seguir los pasos de la sucesión de los hechos porque el cine llegará siempre tarde, sino de ir adelante correctamente en la acción política” (BALDELLI, 1971, p. 175).

Para finalizar esta reflexão sobre as estratégias territoriais do audiovisual militante, há dois casos nos quais elas foram extremamente bem-sucedidas, merecendo, por isso, serem citados. O primeiro é o do Grupo Cine Liberación, atuante na Argentina entre 1968 e 1976.

Tras la realización de ‘La hora...’, el naciente grupo CL [Cine Liberación] se abocó a la tarea de su exhibición en el exterior y de organización de un circuito vinculado a organismos gremiales, políticos y culturales para su difusión clandestina en la Argentina. En ese proceso se le fueron sumando diversos grupos (MESTMAN, 1999, p. 6).

Por ser uma produção identificada com o peronismo, e especialmente com seus setores mais radicalizados, havia grandes possibilidades de lugares para exibição a serem explorados, os quais foram articulados de maneira bastante engenhosa. Apesar de grandes lacunas em sua reconstituição (devidas à fuga de seus principais expoentes para o exílio, ao desaparecimento de pessoas e documentos e ao interesse primordial dos estudiosos da área pela produção), é possível afirmar com segurança que havia uma rede constituída por diversos pontos pelo país. E, embora Fernando Solanas, Octavio Getino e Geraldo Vallejos se arriscassem bastante promovendo suas películas, seguramente não eram os únicos.

Havia as unidades móveis que se encarregavam da tarefa não somente da exibição, mas também de curadoria (*La hora...* é uma obra dividida em três partes, cada uma subdividida em várias outras, as quais eram remontadas de acordo com o interesse de cada sessão). Metsman, em pesquisa sobre o tema – cujos resultados estão publicados no já referido texto de 1999, encontrou um documento até então inédito chamado “Balance



político de la actividad desarrollada por la unidad móvil Rosario durante 1970. Sus planes para 1971.” que foi apresentado no II Plenario de Grupos de Cine Liberación.

Y estos jóvenes, que difundían la película de Pino Solanas, consideran que también tiene que hacer este tipo de cine, que evidentemente era un cine que tenían este tipo de difusión. Del grupo este, conectado con Cine Liberación, surge Enrique Juárez, Pablo Sir, jóvenes que actualmente están desaparecidos y que se involucraron, a través del cine, posteriormente con organizaciones armadas (NOÉ & STANTIC, 2002, em internet).

O outro exemplo que pretendo apresentar é contemporâneo: o já referido Grupo Alavío. Estes ativistas são aqueles que hoje melhor sabem aproveitar as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias. E esse senso de oportunidade pode ser percebido praticamente desde seu surgimento, quando integraram a equipe da TV Utopía, canal alternativo que podia ser captado por quem tivesse acesso a TV a cabo em Buenos Aires.

É importante lembrar que esta tecnologia é muito popular na Argentina. Para se ter uma idéia, o número de espectadores daquela época no país ainda é superior ao brasileiro atual. E quando o tema é consumo tecnológico, 15 anos é um período bastante amplo. Atentos para o potencial do novo meio, os integrantes do Alavío produziam um programa transmitido de segunda a sexta chamado Los barrios andan, e também um jornal semanal.

Depois que deixaram de participar desse espaço, o grupo se concentrou em projeções junto aos movimentos sociais, ficando mais próximo da prática ‘tradicional’ de realizadores/agrupações militantes. Em 2005, no entanto, Alavío começa uma virada em sua estratégia de difusão e exibição. Esta se consolida em 2006, com a inauguração de seu canal comunitário virtual ÁgoraTV (<http://www.agorativ.org>). Com programas e sessões temáticas (que incluem tanto audiovisual como programas de rádio), o grupo agora abrange seu público-alvo para pessoas de todo o mundo.

Muitos poderiam criticar sua ‘saída das ruas’. Contudo, o comentário não seria pertinente. Primeiro porque o que ocorreu foi uma diminuição de suas atividades exibidoras ‘presenciais’, e não uma interrupção total delas, tampouco da atuação política de seus militantes além do audiovisual. Além disso, ao questionar Fabián sobre o tema, ele me relatou que sempre que vai a algum ato as pessoas comentam com ele as últimas novidades que foram postadas na página. Tal retorno os leva a estarem confiantes em sua nova concepção.



Além da internet, o avanço das tecnologias de reprodução também tem sido importante para uma nova forma de atuar do grupo. Agora este organiza DVDs com audiovisuais militantes para ser distribuído junto com El roble - información clasista, um periódico com o qual possuem afinidades ideológicas.

Considero que tanto Grupo Cine Liberación como Grupo Alavío são emblemáticos de como o cinema militante sempre buscou utilizar os poucos recursos disponíveis para tentar alterar a co-relação de forças na batalha das imagens e sons. Alguns, como eles, tiveram mais êxito. Outros não foram muito longe. E isso tanto no tempo dos projetores 16mm como atualmente com o digital. Porque a tecnologia é um facilitador, mas o que realmente importa é a estratégia territorial (ou seja, de distribuição e exibição) traçada e sua execução.

Podemos encerrar concordando com Metsman (1999, p. 14) quando este afirma que “la experiencia práctica de exhibición, en tanto instancia mediadora en la constitución del sentido del film (y el cine) militante, debería ocupar un lugar importante en la historiografía de este tipo de cine”. Este foi um pouco do esforço que se empreendeu aqui.

TERRITORIAL STRATEGIES OF MILITANT AUDIO-VISUAL

Abstract: This research combines to the contemporary attempts to shift the axis of research in the area of the audiovisual history of the production stage, trying to give due importance to the others. If this kind of study is relevant to any movie, it is here defended that, in particular those made with the first intention of intervening in the reality, that surrounds its (theirs) director (s), to reflect in a systematic way about the circulation of works is mister to any deeper understanding, that is wished to have about them. Therefore, through the observation of some cases, it is intended to draw in general lines an overview of theirs territorial strategies.

Key-words: militant audiovisual; distribution; display, territorial strategies; Latin America.

Referências bibliográficas

BALDELLI, Pio. El “cine político” y el mito de las superestructuras. In: *Problemas del Nuevo Cine*. ESTREMER, Manuel Pérez (org). Madrid: Alianza Editorial, 1971.

DE LA PUENTE, Maximiliano & RUSSO, Pablo. *El compañero que lleva la cámara*. Buenos Aires: el autor, 2007.



GETINO, Octavio. *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2007

GRUPO CINE LIBERACIÓN. *Hacia un Tercer Cine*. Buenos Aires, 1969. Disponível em <http://www.cinelatinoamericano.org/Textos%20sobre%20hojas_de_cine.htm#text3>. Acesso em 29/07/2008.

MESTMAN, Mariano E. La exhibición del cine militante - Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina). *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

NOÉ, Felipe; STANTIC, Lita. Arte y conciencia: parte II. Transcrição da aula do dia 13 de novembro de 1999 do *I Seminario de Análisis crítico de la realidad Argentina* (1984-1999). Buenos Aires: 2002. Disponível em <<http://www.madres.org/asp/contenido.asp?clave=166>>. Acesso em 29/07/2008.

REMEDI, Claudio. *Subjetividad y Intervención en el nuevo documental argentino*. Buenos Aires, 2004. Disponível em <<http://www.boedofilms.com.ar/debates/subjetividad.htm>>. Acesso em 29/07/2008.

ROCHA, Glauber. El “Cinema Nôvo” y la aventura de la creación. In: *Problemas del Nuevo Cine*. ESTREMER, Manuel Pérez (org). Madrid: Alianza Editorial, 1971.

SANJINÉS, Jorge & GRUPO UKAMAU. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1979.

SERVEDIO, Silvina; TORRES, Cintia. Informe: *Confrontación: Alternativo/ Alterativo* Grupo Alavío / Magoya films. Buenos Aires, 2004. Disponível em <<http://www.revolutionvideo.org/alavio/documentos.html>>. Acesso em 29/07/2008.

TAL, Tzvi. *Cine y revolución en la suiza de América* - la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. Araucaria, Sevilha, ano/vol.5, número 009, 2003.

Texto recebido para apreciação em 30/07/2008
Aprovado para publicação em 21/08/2008