

“*Primus inter pares*: Fazendo os filmes ou distribuindo-os, éramos todos iguais”: Práticas e discursos da Cooperativa de Cinema Alternatiu (Catalunha, 1975-1981)

Ana Algarra Navarro

Departamento de Imagem do Arquivo Nacional da Catalunha, Espanha
algarra.ana@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-6338-7327>

RESUMO O objetivo principal deste texto é dar um primeiro passo na análise das práticas e dos discursos do grupo catalão de produção de cinema militante, Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA), sempre dentro do seu contexto histórico e cinematográfico – a transição para a democracia no Estado espanhol dos anos 70 e 80, e o cinema militante –, colocando especial ênfase na conceção da produção cinematográfica como arma de intervenção política. A análise baseia-se em diversas fontes para reconstruir a história da cooperativa e os seus discursos, começando com as experiências coletivas anteriores que condicionaram o aparecimento da CCA, passando pela sua reestruturação produtiva, e finalizando com a sua gradual desintegração e desaparecimento após a chegada da democracia.

PALAVRAS-CHAVE Cinema catalão; cinema militante; transição espanhola; cine-geografia; produção cinematográfica.

A Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA) foi uma produtora de filmes, fundada em 1975, que fazia parte da distribuidora marginal catalã Central del Curt (CDC), e à qual pertenciam cineastas, ativistas e indivíduos que participavam em diferentes cineclubes e grupos de cinema militante da Catalunha desde meados dos anos 70 e inícios da década de 80. O surgimento desta cooperativa, no seio de uma distribuidora como a CDC, deveu-se a dois motivos: à necessidade de criação de um grupo de produção que permitisse aos seus integrantes e a outros agentes do cinema militante produzir os seus próprios filmes e à vontade de criar um tipo de cinema que pudesse oferecer um modelo cultural contra-informativo e de oposição num período final da ditadura

franquista e de reformulação democrática. Este modelo alternativo e de luta viu-se refletido tanto na forma (isto é, na maneira como os filmes se faziam) quanto no conteúdo (na mensagem que estes queriam transmitir).

O caso da CDC/CCA apresenta-se como único no Estado espanhol devido à capacidade de criar uma rede sólida de contactos e de práticas, onde se reunia grande parte da produção e distribuição do cinema militante e marginal durante o tardo-franquismo e a transição espanhola para a democracia. Apesar de existirem outros coletivos de cinema militante com práticas muito semelhantes e contemporâneas às do objeto de estudo —como é o caso do Colectivo de Cine de Madrid (CCM) ou do Colectivo Cine de Clase (CCC) de Barcelona—, nenhum deles atingiu o nível de organização e de expansão na distribuição e produção de cinema militante e marginal como a CDC/CCA. Será precisamente esta capacidade organizativa que lhe permitirá sobreviver por mais tempo, em comparação com os restantes grupos ou coletivos, estendendo a sua atividade até aos primeiros anos da democracia.

Os trabalhos que se têm escrito sobre cinema militante produzido no Estado espanhol durante o tardo-franquismo e a transição para a democracia oferecem, cada um deles, através de diferentes metodologias, informação de grande valor sobre os diferentes grupos e coletivos — incluindo o do nosso objeto de estudo — que puseram em prática essa peculiar forma de produzir, distribuir e exibir filmes de conteúdo político numa situação de semiclandestinidade.¹ Não obstante, ainda que existam algumas publicações breves em forma de artigo ou de capítulo de livro sobre a CDC/CCA e a sua experiência como distribuidora de cinema independente com um braço produtor, não se fez ainda uma análise de fundo desta cooperativa.² Como Robert Arnau Roselló já assinalava em 2013, os grupos mais numerosos e influentes de Madrid e Barcelona, “pelo seu volume de produção, capacidade organizativa e longevidade têm de ser objeto de uma análise individual, sistemática, que se debruce em profundidade sobre o alcance teórico dos

¹ É o caso das teses de Roberto Arnau Roselló (2006), Xosé Prieto Souto (2016), Pablo La Parra-Pérez (2018), Lidia Mateo Leivas (2020) ou os livros de Matías Antolín (1979), Paulino Viota (1982) e Alberto Berzosa (2009). No caso de artigos de análise da produção militante antifranquista, entre 1967 e 1981, são de grande relevância os trabalhos de Lydia García-Merás (2007), bem como o artigo de Robert Arnau Roselló (2013), em que se analisam diferentes coletivos cinematográficos da Espanha tardo-franquista, prestando especial atenção àqueles que se inscrevem numa situação de maior marginalidade.

² Vejam-se os trabalhos de Martí Rom (1994), Jordi Mir (2007), e Robert Arnau Roselló e Hugo Doménech (2009).

seus respectivos programas” (Roselló, 2013, 299).³ Este artigo pretende ser um ponto de partida para um estudo mais amplo e profundo sobre o assunto. Por fim, embora existam ainda poucos estudos que se tenham atrevido a fazer uma análise genérica sobre o fenómeno cinematográfico militante, nos últimos 15 anos apareceram vários trabalhos de âmbito académico sobre as práticas de distribuição e produção militante, normalmente focados e delimitados numa margem espaço-temporal determinada, como é o caso do presente artigo ou dos trabalhos citados anteriormente.⁴ São, precisamente, estas investigações as que têm permitido identificar e relacionar maneiras análogas de fazer e ver cinema militante nas últimas décadas do século passado.

Este artigo parte do pressuposto que o cinema militante é um fenómeno cultural transnacional. É, portanto, um fenómeno que ocorre em espaços e tempos diferentes, não sendo o Estado espanhol um caso isolado em si ou em relação a outros grupos e cineastas de cinema militante. Adopto o conceito de “cine-geography”, cunhado por Kodwo Eshun e Ros Gray (2011), que propõem uma análise interdisciplinar das culturas cinematográficas anticoloniais militantes e radicais do final do século xx, para considerar as práticas de produção da CCA dentro dessa cartografia. Argumento que também as práticas de produção da CCA se desenvolveram em paralelo e com um carácter semelhante ao de outros grupos de cinema militante de países em processo de descolonização. Os discursos e filmes da CCA, com uma marcada componente nacionalista, exemplificam-no; nuns e noutros, os integrantes da CCA referem-se de maneira continuada à Catalunha como “o seu país”. Relacionando este facto com os incipientes, mas significativos, projetos catalães de libertação nacional que surgiram durante os últimos anos da ditadura, podemos estabelecer uma ligação entre as lutas anti-coloniais então em curso e os processos e debates políticos que aconteciam na Catalunha e noutras partes do Estado espanhol — como no caso da Galiza ou do País Basco — em torno da questão nacional.

Se tomarmos o conceito de *neocolonialismo*, desenvolvido no contexto cultural argentino e usado por Octavio Getino e Fernando “Pino” Solanas no artigo sobre o terceiro cinema (Getino e Solanas 1969), no qual afirmam que uma cinematografia é “nacional” quando responde às

³ A tradução para português desta e de posteriores citações é da responsabilidade da autora.

⁴ Entre os primeiros, é necessário destacar o trabalho de Andrés Linares (1976), que estabeleceu importantes bases teóricas e conceptuais para o estudo do cinema militante.

necessidades de liberação e desenvolvimento de cada povo (Getino e Solanas 1969, 5), este relacionamento faz ainda mais sentido. Tendo em conta as circunstâncias de repressão e ditadura em que se encontrava o Estado espanhol, casualmente partilhadas com outros países latino-americanos, como a Argentina ou o Chile, podemos estabelecer relações diretas entre estas diferentes práticas cinematográficas militantes, como bem indica Roselló (2013, 295).

Esta perspetiva teórica também nos permite compreender o fenómeno cinematográfico militante como um fluxo de práticas e um constante intercâmbio cultural em que os diferentes encontros, mostras de filmes e festivais não eram apenas lugares indispensáveis para a criação de reciprocidade e troca de experiências e opiniões políticas e cinematográficas, mas também espaços de debate e reflexão sobre a produção cinematográfica militante que se ia fazendo. Os manifestos coletivos e os escritos pessoais ou coletivos — especialmente, os artigos publicados na imprensa especializada desse período —, resultantes da atividade dos diferentes grupos de cinema militante, são documentação de grande valor. Tal como os filmes produzidos pela cooperativa, ajudam a elaborar os discursos desta em torno da produção cinematográfica como arma de intervenção política.

Outro dos pilares teóricos em que assenta este artigo é, precisamente, a reflexão que Lidia Mateo Leivas e Arnau Roselló elaboraram sobre o exercício produtivo dos coletivos cinematográficos. Para Leivas, o *modus operandi* dos grupos de cinema militante é uma forma de luta em si, sendo “tão ou mais importante que o próprio conteúdo ou a ideologia dos filmes” (Leivas 2020, 68). Nesse sentido, nos filmes dos coletivos de cinema militante o conteúdo e a forma são inseparáveis e ambos acabam por ser armas de intervenção política. Leivas também reflete sobre como esta maneira de trabalhar pressupõe uma “morte do autor”, já que este não aparece nos filmes dos coletivos de cinema militante, então assinados com o nome da cooperativa ou do grupo que os produz. A historiadora de arte assinala como os coletivos negam a figura do autor moderno como “agente de abastecimento da indústria cinematográfica” (Leivas 2020, 67). Roselló também teoriza sobre esta “dissolução” da figura do autor, relacionando-a com questões anti-repressivas (Roselló 2013, 297). Outra das esferas em que a figura do autor se esvai é nas projeções dos filmes, isto é, na exibição. A vida do filme continua para além da produção e funde-se com os debates e conversas que as pessoas

têm sobre si. Nesse sentido, os filmes “[estão] sempre em processo de serem produzidos” (Leivas 2020, 76).

O estudo dos coletivos cinematográficos e das suas práticas tem sido apresentado por diferentes investigadores como uma “manta de retalhos” (García-Merás 2007, 16) difícil de aprofundar, sobretudo no que aos materiais e à reconstrução histórica dos grupos e dos seus membros diz respeito, devido à instabilidade, clandestinidade forçada e aos altos e baixos daqueles que os integravam, então vítimas de repressão. No caso do nosso objeto de estudo, esta dificuldade não é tão grande: primeiro, porque a CCA foi uma das mais notórias cooperativas de produção cinematográfica militante de Espanha; fazia parte de uma distribuidora que gozou do mesmo *status*, o que lhe garantiu a circulação dos seus filmes por quase toda a península. Em segundo lugar, tanto a CDC como a CCA geraram, enquanto existiram, uma enorme produção documental em torno dos seus filmes, tais como manifestos, dossiês e artigos. Neste caso, a conservação de grande parte destes documentos por um dos seus principais integrantes, Martí Rom, facilitou de sobremaneira a reconstrução da história da cooperativa, neste artigo. A presente pesquisa alimenta-se, em grande parte, de documentos do arquivo pessoal físico e virtual de Rom.

Tendo em conta as nossas limitações de espaço, este artigo centrar-se-á numa das práticas intrinsecamente relacionadas com o cinema militante: a sua produção. Como nenhuma das práticas dos grupos de cinema militante se pode compreender sem as outras, e porque todos os filmes produzidos tinham como objetivo final serem distribuídos e exibidos, tentaremos analisar a atividade produtora da CCA à luz da atividade distribuidora da CDC. Nesse sentido, quando falamos das estruturas horizontais que tornavam possível o funcionamento da produtora, estamos a falar das mesmas estruturas que, inseparavelmente, a CDC usava para distribuir filmes. Assim, nas duas primeiras secções do artigo, daremos conta das principais experiências coletivas que precederam, e tornaram possível, a criação da CDC (1974) e da CCA (1975). A secção seguinte ocupar-se-á do período mais produtivo da cooperativa (1976-1977), no rescaldo da morte de Franco e coincidindo com o momento de transição, em Espanha, para um regime liberal-democrático. A última e quarta secção debruçar-se-á sobre os revezes e as desilusões que culminarão no lento desaparecimento da CDC e da CCA, entre finais de 1970 e os primeiros anos de 1980.

O recorte cronológico do artigo é importante, mas deve ser tomado com cautela. Mesmo que a vida social do nosso objeto de estudo se encontre delimitada pelos anos 1975 e 1981, mencionar-se-ão eventos, grupos e instituições que se encontram fora destes limites temporais. Entendemos que nenhum fenómeno cultural e cinematográfico pode ser analisado de maneira isolada e apenas durante o seu tempo de vida. Neste caso, é evidente que a CCA fez parte de um processo histórico e cultural muito complexo que determinou, ou pelo menos influenciou, a sua existência antes desta se ter concretizado.

Cineclubes, escolas cinematográficas, distribuidoras: experiências coletivas anteriores e a criação da CDC (1968-1974)

Quando, em 1975, nasceu a Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA), há quase 10 anos que na cidade de Barcelona se desenvolviam espaços e experiências cinematográficas coletivas que iriam condicionar o aparecimento tanto da distribuidora Central del Curt (CDC), como da sua futura cooperativa de produção. A importância das experiências e das atividades aqui descritas reside na criação, em condições de quase clandestinidade, de redes de contacto e de espaços coletivos por meio dos quais serão trocados saberes e estabelecidas relações fundamentais para a emergência de novos modos de ver e de fazer filmes nos anos 70.

Um dos eventos-chave na formação desta ‘base anterior’ de produção do cinema militante catalão foi a crise sofrida pelos cineclubes da cidade de Barcelona e de outros centros urbanos catalães, com a abertura dos “Salões de Arte e Ensaio”, por volta de 1967. Este cenário, que à primeira vista pode parecer sombrio, também deu origem a novos agentes no processo posterior de reestruturação dos cineclubes, como a Junta de la Vocalía de la Zona Catalano-Balear, da qual faziam parte os futuros membros da CDC e da CCA, e que muito lutarão para superar a crise.

Outra das experiências coletivas anteriores fundamentais para a futura produção de cinema militante catalão foi a criação, em Barcelona, da Escola de Aixelà, em 1968. Aixelà não era uma escola de cinema convencional, mas um conhecido local de comercialização de material audiovisual, onde se davam aulas básicas de cinematografia, criando um espaço alternativo para aprender e também questionar a profissão de cineasta. A composição do corpo docente – formado por cineastas e teóricos como Pere Portabella e Román Gubern – condicionou a forma e a perspetiva sob a qual eram dadas as aulas, que rapidamente se

converteram em classes magistrais de crítica à indústria cinematográfica.⁵ Ainda no que diz respeito às experiências pedagógicas deste período, é necessário assinalar os cursos do Institut del Teatre (IT), realizados durante o ano letivo de 1972-1973. Tratava-se de um projeto ligado ao Partido Comunista e criado em torno das figuras de Pere Portabella e de Joan Enric Lahosa.⁶ Desses cursos sairão grupos como o La Fàbrica, que publicará um texto em que a arte materialista e a arte idealista são confrontadas (Roselló 2013, 304). Este grupo tinha dois projetos em curso que, devido à falta de financiamento, acabaram por não se concretizar.⁷

Durante este período, aparecem também os primeiros grupos distribuidores de cinema político e militante. A criação, em 1970, do grupo cinematográfico Comissió de Cinema de Barcelona (CCB), vinculado ao Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), é um elemento a ser levado em conta. Martí Rom aponta algumas produções desse grupo como “militantes”, dando como exemplo os filmes *Xirinacs* (1970) ou *Sant Cugat* (1974) (Rom 1994, 8-9). Além de realizar filmes, um dos principais objetivos da CCB era propiciar a mobilização dos profissionais do cinema para que se pudessem posicionar, de forma unida, perante uma realidade político-social que os sufocava (Souto 2016, 232). Outra das atribuições da CCB era trabalhar em colaboração com a Federação Nacional de Cineclubes (Souto 2016, 232). Os cineclubes são, mais uma vez, identificados como espaços de encontro, debate, resistência e transformação durante a ditadura.

Pela mão da CCB, também surge, no início dos anos 70, uma distribuidora de filmes políticos militantes, a El Volti. Esta distribuidora, além de manter contactos com a CCB – e, conseqüentemente, com o PSUC – criará também uma estreita relação com o cineclubista *Informe 35*, fundado em 1972, no qual Joan Martí i Valls será participante ativo e um dos futuros fundadores da CDC/CCA. A *El Volti* conseguirá ter um extenso e admirável catálogo de mais de 50 títulos, nele se incluindo

⁵ Pere Portabella (n. 1927) é um diretor, produtor e guionista de cinema catalão que formou parte do grupo cinematográfico vanguardista “Escola de Barcelona” na década dos 60. Román Gubern (n. 1934) é historiador do cinema e de banda desenhada catalães.

⁶ Joan Enric Lahosa (n. 1946) é crítico e historiador do cinema. Foi professor do *Institut del Teatre* e participou no movimento cineclubista. A sua relação com diretores de cinema fez com que acabasse por participar na realização de alguns filmes.

⁷ Um deles debruçava-se sobre o Bairro da Trinitat, em Barcelona, e o outro sobre o romance *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe.

filmes de realizadores como Llorenç Soler ou Helena Lumbreras e de grupos de cinema militante como a CCB e o Grupo de Madrid. Do catálogo da El Volti faziam igualmente parte filmes soviéticos e filmes não-comerciais que não tinham passado pelo filtro da censura, tais como *Viridiana* (L. Buñuel, 1961) ou *Nuit et brouillard* (A. Resnais, 1956). Por fim, é importante destacar os filmes internacionais de cinema militante que chegavam de Itália a Barcelona através da *Unitelefilm*, a unidade cinematográfica do Partido Comunista Italiano (PCI), central neste nó de distribuição de filmes militantes entre os dois países (Parra-Pérez 2018, 126).

Assim, e apesar da crise exposta nas páginas anteriores, podemos ver como, no fim dos anos 60 e inícios dos anos 70, existiam espaços de projeção clandestinos que acumulavam material audiovisual de grande valor, que mais tarde acabaria por servir de base aos primeiros catálogos da CDC. Cineclubes como o Informe 35 ou o CCI, juntamente com a rede de distribuição e exibição cinematográfica que se criava em torno da El Volti formavam aquilo a que Román Gubern chama “mercado político interno”, referindo-se a “espaços alternativos às exposições de filmes comerciais, como fábricas, escolas, faculdades universitárias, paróquias, cineclubes, etc.” (Gubern 1979, 179).

Este “mercado político interno” dará à Central del Curt (CDC) as bases sobre as quais será fundada, na primavera de 1974, por ativistas membros da Vocalía Catalano-Balear de Cineclubs. A promoção desta nova distribuidora marginal, da qual nascerá a CCA, far-se-á através da publicação de artigos e textos na imprensa especializada – em revistas como *Cinema 2002* ou *Dirigido por* –, onde são explicadas as suas atividades e onde se apela à reflexão sobre as suas práticas. A CDC não tinha como objetivo servir nenhum partido com o seu trabalho – muitos dos seus membros nem eram militantes de nenhum partido ou organização política. A sua diversidade mostrava-se no seu catálogo de filmes, mas também nas ideias dos seus associados. O principal objetivo era preencher um espaço de consumo cinematográfico que não existia através de um extenso catálogo que proporcionava, a quem o requisitasse, a exibição de imagens de contrainformação ou de natureza não-comercial. Muitas das produções oferecidas e distribuídas eram conhecidas por meio de revistas de crítica especializada, mas ninguém as tinha visto antes, o que levou à experiência de um consumo de “cinema lido”, que a CDC também tentou preencher.

Um dos maiores projectos de distribuição da CDC foi o *Las vueltas por España*, que consistiu na criação de uma rede de grupos, pessoas e contactos que permitiam que um mesmo filme tivesse múltiplas vidas e conseguisse ser projetado além das fronteiras catalãs. Os membros da CDC haviam percebido que não valia a pena enviar um filme para um cineclube e esperar pela sua devolução para o enviar para outro ponto de Espanha; era uma perda de tempo. Por isso, decidiram aproveitar os contactos que tinham para criar um circuito nacional de distribuição de filmes que começasse e terminasse em Barcelona, mas parasse em diferentes cidades antes de “voltar para casa”. Para que o *Las vueltas por España* tivesse sucesso, era preciso que as pessoas, grupos e cineclubes espalhados pela geografia espanhola pudessem estabelecer contacto entre si e conseguissem o bom trânsito dos filmes.

É digno de reconhecimento o nível de compromisso social alcançado, que contribuiu para o sucesso de uma estrutura como esta em condições de ilegalidade e semiclandestinidad: o trabalho empenhado de cada uma das pessoas que fizeram parte deste processo, convencidas de que aqueles filmes deviam ser exibidos por causa (e não apesar) da sua condição marginal, faz da experiência da CDC uma das mais inusitadas no estudo do cinema militante e das suas práticas. A sólida base de distribuição de que a Central del Curt desfrutava apenas um ano após a sua fundação fez com que decidisse ir mais longe, apostando na produção de filmes. Para isso, era necessária uma produtora e agentes do mundo do cinema marginal dispostos a dedicar-lhe tempo, atenção e esforço.

O “Manifesto de Almeria” e a criação da CCA (1975)

O título desta secção retoma o do primeiro artigo escrito e publicado pela Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA) na revista *Cinema 2002*. Datado de dezembro de 1975 e intitulado “Manifiesto de Almería”, o texto resume as propostas feitas por diferentes cineastas e grupos cinematográficos na I Muestra Nacional de Cine Amateur Independiente de Almería, realizada em agosto desse ano e provavelmente um dos eventos-chave na compreensão da evolução do cinema militante em Espanha durante a década de 1970. Nesse artigo, a CCA aponta a mostra de Almeria como o momento do seu nascimento, o seu “ponto de partida” – o que não é totalmente correto. Almería poderá significar o nascimento oficial da CCA como cooperativa, mas não pressupõe o início da sua atividade produtiva. A CCA já era um projeto em

construção há mais de um ano. Durante o primeiro ano de vida do CDC, entre 1974 e 1975, alguns dos associados haviam realizado pequenas produções que, inicialmente, não foram assinadas, mas que, mais tarde, passaram a ser da autoria da CCA. É o caso de *Un libro es un arma* (1975), realizado por Martí Rom e Josep Maria Robusté, e *Carn crua* (1975), realizado por Joan Martí Valls.

O primeiro desses filmes é a resposta dos dois jovens cineastas a um ataque da extrema-direita que a editora Distribuciones Enlace sofreu, em julho de 1974, e que resultou na destruição de um número considerável de livros. O título do filme é uma reinterpretação de um excerto do livro *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury: “Um livro é uma arma carregada na casa do lado. Queima-o. Descarrega a arma. Abre a mente das pessoas”. A frase, ligeiramente modificada, abre este filme de 20 minutos, que combina imagens com recortes de jornais sobre os ataques da extrema-direita em Barcelona (Imagem 1).

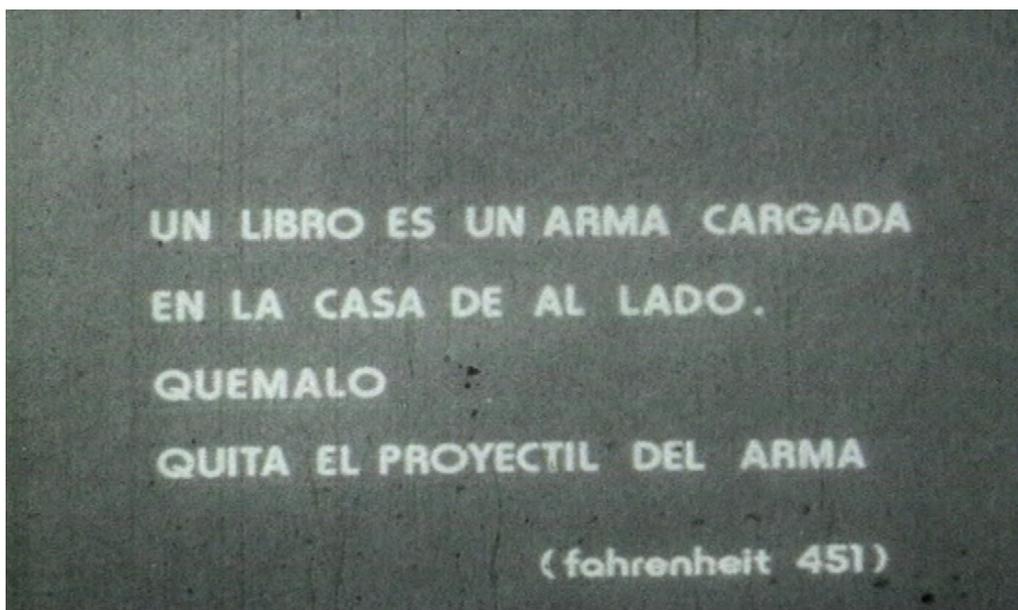


Imagem 1: Intertítulo no início do filme *Un libro es un arma*, com a frase de *Fahrenheit 451* | Fonte: © Arquivo Martí Rom

O recurso cinematográfico de mesclar filmagem e notícias será recorrente nos filmes produzidos pela CCA, revelando uma vontade claramente contra-informativa. A montagem recorre à *voz-off* como uma forma de informação alternativa aos meios convencionais de narrar e para condenar os acontecimentos ocorridos. As imagens que o filme nos oferece sobre a exposição-venda de livros – organizada pelos alunos

da Escola de Engenharia de Barcelona como demonstração de apoio à editora atacada e rejeição dos atentados – são de grande valor, já que se trata de um evento que, se não fosse a ação da CCA, dificilmente teria sido noticiado pela imprensa. Para financiar o filme, será editado um dossiê de 51 páginas intitulado *Atentados contra la cultura*, no qual se recolhem todas as notícias sobre os ataques da extrema-direita a diferentes espaços culturais.

No “Manifiesto de Almería”, podemos observar claramente os traços ideológicos do grupo estudado. Os documentos gerados após a reunião, como é o caso deste, ajudam-nos a reconstruir os eventos que adiante serão expostos e que pressupõem um antes e um depois na produção cinematográfica militante dos anos 70. O primeiro elemento importante é de ordem conceptual. Como aponta Roselló, a denominação de *amateur* no nome do festival é significativa, porque qualquer outra denominação poderia ter tido consequências repressivas (Roselló e Doménech 2009, 116). O “Manifiesto” define o cinema que está interessado em fazer de forma faseada: em primeiro lugar, realiza uma revisão dos termos de “cinema *amateur*” e de “cinema independente”; depois, passam a analisar-se “os níveis de independência” (independência económica e ideológica) que caracterizariam os filmes em “subformato”, ainda por produzir, que devem ser diferenciados do “cinema independente”; por fim, conclui-se que o conceito “alternativo” é o mais adequado para nomear este subformato de cinema, que era muito mais do que cinema *amateur* e que se procurava afastar do cinema “independente”.

O interesse do “Manifiesto de Almería”, apesar do seu grande peso ideológico, reside no seu valor prático e organizacional (Parra-Pérez 2018, 143). É em Almería que será decidido que as estruturas cinematográficas autogeridas terão de ser organizadas por zonas, via grupos de distribuição, em todo o Estado espanhol e com base na experiência da CDC. O elemento mais importante do manifesto é a recomendação de que, após a criação em cada área de um forte grupo de distribuição com capacidade de intercâmbio, deverão ser criados grupos de produção de filmes, que depois entrarão no circuito de intercâmbio consolidado pelo grupo de distribuição.

A partir desse momento, embora já estivessem disponíveis as produções de Rom e Valls mencionadas anteriormente, nasceu formalmente a CDC/CCA, duas estruturas, de distribuição e produção, numa só. Apesar de formarem um conjunto, cada um dos grupos dedicava-se a uma tarefa

específica dentro do circuito de cinema militante do qual faziam parte. Voltando a Barcelona, com uma direção ideológica e organizativa específica, a CDC/CCA começou a trabalhar.

A eclosão produtiva e a reestruturação da CDC/CCA (1976-1977)

Martí Rom considera que 1976 foi um ano de consolidação e expansão para a CDC/CCA (Rom 1994, 17). A morte de Francisco Franco, em Novembro de 1975, somada a todo o trabalho realizado pela distribuidora durante um ano e meio, fez com que a infraestrutura da CDC mudasse completamente, apesar dos seus escassos recursos. Com o abrandamento da repressão e um interesse crescente pelo cinema alternativo, a CDC/CCA viu-se reforçada economicamente e começou a aplicar na produtora 30% dos ganhos obtidos no aluguer de filmes, algo que lhe permitiu produzir mais filmes (Rom 1994, 17). Martí Rom contou-me como se organizava a cooperativa em termos de trabalho de produção cinematográfica:

Anos depois tenho reparado que posso relacionar a nossa maneira de fazer filmes e trabalhar com um conceito muito antigo: *primus inter pares*, o primeiro entre os iguais. Fazendo os filmes ou distribuindo-os, éramos todos iguais. Às vezes um tinha mais disponibilidade que o outro para fazer o trabalho. Um que poderia ser qualquer de nós.⁸

A viragem do ano trará consigo um outro encontro cinematográfico semelhante ao de Almería, mas com conotações ideológicas diferentes: as IV Xornadas do Cine de Ourense. Designado por Pablo La Parra-Pérez como um “ponto de referência para as discussões sobre os cinemas do Terceiro Mundo” (2018, 149), este encontro, que inicialmente pretendia discutir a hipótese da existência de um “cinema galego nacional”, acabou por ser um espaço de reflexão sobre a relação entre cinema e nacionalidade. Desta reunião sairia a “Declaração sobre os Cinemas Nacionais”, que reconhece a necessidade de criar infraestruturas cinematográficas em todas as nações do Estado espanhol.⁹ As Xornadas

⁸ Entrevista a Martí Rom conduzida pela autora a 6 de maio de 2022.

⁹ As conclusões das IV Xornadas do Cine de Ourense podem ler-se em diferentes artigos de imprensa especializada, como é o caso do artigo publicado na revista *Cinema 2002* por Martí Rom em abril de 1976, citado na bibliografia deste trabalho.

não voltaram a ter uma edição tão radical e política nos anos seguintes. Após a reunião de Ourense, a CCA preparou um documento interno no qual foram recolhidas as reflexões e conclusões do encontro e cuja primeira parte é idêntica ao “Manifesto de Almería”.¹⁰

O aumento da popularidade da distribuidora após Almería e Ourense, bem como a obtenção de verbas através da conquista de alguns prémios cinematográficos, também facilitará a produção de filmes. Para além de produzir os seus próprios filmes, a CCA vai igualmente acolher outros grupos que queiram produzir. É o caso do Coletivo Salvador Puig Antich (também chamado Coletivo SPA ou Grup de l’Hospitalet), que, com o apoio financeiro e o acesso a arquivos oferecidos pela CCA, produzirá *Entre la esperanza y el fraude* (1977), um dos primeiros documentários que aborda a Guerra Civil Espanhola. Um outro caso é o Grup de Badalona (que usava o pseudónimo *Archibaldo Cámara*), que produziu um filme em Super 8 intitulado *Badalona sur mer!* (1975), cuja trama, sobre o porto da cidade de Badalona, a degradação da costa catalã e a privatização do ócio, foi reconstruída através da documentação dos catálogos da CDC, e do qual não se encontrou ainda nenhuma cópia.

No entanto, entre os filmes mais importantes da cooperativa e dos noticiários que a produziu entre 1976 e 1977, dentro desta “explosão produtiva”, concentrar-me-ei na ‘produção-estrela’ da CCA: uma encomenda, recebida em 1976, de um grupo de objetores de consciência do serviço militar obrigatório que se encontravam no bairro de Can Serra (L’Hospitalet) há um ano. Dedicavam-se a fazer trabalho social, demonstrando um potencial transformador que, na sua opinião, não devia ser desperdiçado servindo no exército e aprendendo a matar (Imagem 2). Procuravam com o filme mostrar como esse potencial podia ser usado na criação de acampamentos de Verão para crianças e lares para os idosos ou na construção das infraestruturas das associações do bairro. Foi o filme com mais cópias feitas. *Can Serra. La objección de conciencia en España* é, sem dúvida, o “filme arma” da cooperativa que mais sentido dá à hipótese deste artigo. É, claramente, um filme militante, que, além de ser feito coletivamente, faz da prática da produção cinematográfica uma arma de intervenção política e recolhe o

¹⁰ O acesso a este documento, intitulado “La Cooperativa de Cine Alternativo”, foi possível através do arquivo pessoal de Martí Rom.

testemunho das lutas que aconteciam – agora em menor quantidade – na Catalunha do final dos anos 70 em processo de transição democrática.



Imagem 2: Intertítulo datilografado que diz “O que é a objeção de consciência? É o direito a não aprender a matar.” | Fonte: © Arquivo Martí Rom.

O filme tem uma duração de 30 minutos e utiliza muitos dos recursos cinematográficos identificados em *Un libro es un arma*. Abre com uma voz-off que, juntamente com as imagens do bairro, nos oferece informações didáticas sobre a evolução urbana do bairro de Can Serra e a necessidade de criar espaços cooperativos de vizinhança que permitam transpor os altos muros de cimento. As imagens do bairro de Can Serra são combinadas com legendas manuscritas que nos fazem refletir sobre a obrigatoriedade do serviço militar e as consequências das guerras, por meio de imagens poderosas de conflitos armados, especialmente da Guerra do Vietname. A intenção didática do filme evidencia-se quando faz uma revisão histórica do movimento anti-guerra, desde a Semana Trágica de Barcelona até ao presente.¹¹ As imagens são acompanhadas

¹¹ A ‘Semana Trágica de Barcelona’ refere-se aos acontecimentos sangrentos que aconteceram de 26 de Julho a 2 de Agosto de 1909, resultantes do enfrentamento do exército e a classe operária, apoiada pelos anarquistas, socialistas e republicanos. A razão dos conflitos foi a mobilização das tropas reservistas, decretada pelo primeiro-ministro Antonio Maura, para reforçar as tropas espanholas em Marrocos.

por uma locução que lança mensagens anti-bélicas e anti-imperialistas e relembra o papel do Estado espanhol no cenário da guerra internacional. A dinâmica discursiva dos primeiros minutos do filme contrapõe o potencial transformador e criativo dos homens ao seu poder de destruir e matar.

O ano de 1977 começou como o de 1976: frenético e com uma atividade intensa. O volume de aluguer de filmes da CDC passará de 25% para 40% no restante Estado espanhol, o que significou a “liberação” de uma segunda pessoa para administrar as questões da distribuidora e da produtora (Rom 1994, 22). Além disso, perante o novo cenário político – os últimos meses da ditadura e a aproximação das primeiras eleições democráticas –, a CDC/CCA começa a reconsiderar o seu futuro e a possível transferência de poderes para plataformas legais, como o Institut del Cinema Català (ICC). A proposta será rejeitada por causa de dificuldades económicas, e também serão rejeitadas outras propostas para integrar a CDC/CCA em organizações políticas anarquistas como a Confederació Nacional de Treballadors (CNT) (Rom 1994, 22). A direção do CDC/CCA opta por reunir-se com os seus realizadores, em outubro de 1977, para esclarecer que futuro deverá seguir a organização. A partir daqui, acentuam-se as diferenças entre a CDC e a CCA, e o Grup de l’Hospitalet separar-se-á gradualmente da CCA.

No entanto, independentemente desta reestruturação, a CCA continuará a produzir filmes. Entre 1976 e 1977, empreende aquela que será uma das suas últimas aventuras cinematográficas: produzir o seu próprio noticiário, alternativo ao *NO-DO* – o noticiário tradicional do regime franquista. Gravados em 16 mm e com uma duração de apenas sete minutos, os noticiários tentam imitar as estruturas narrativas do *NO-DO* original (Imagem 3), mas cobrindo notícias silenciadas pelos meios de comunicação desse período (Roselló e Domènech 2009, 121). Tiveram uma periodicidade mensal. Eram tiradas três cópias, num custo total de 6000 pesetas, e cada cópia tinha um preço de aluguer fixo de 150 pesetas, o que significa que eram precisos 40 contratos para recuperar os custos da produção. Foram produzidos três números: *La marxa de la llibertat* (1976), que informava sobre a mobilização pacífica, realizada no verão de 1976, para exigir a amnistia e a recuperação do Estatuto de Autonomia da Catalunha; *La dona* (1977), que oferece as únicas imagens existentes do primeiro comício feminista realizado na Catalunha desde a Guerra Civil; e *El Born* (1977), sobre a mobilização de moradores e activistas

para a recuperação e o uso coletivo do antigo mercado do Bairro do Born, em Barcelona.

Os problemas que a CCA teve com a produção dos noticiários foram vários. O ritmo de trabalho exigido não se compadecia com a falta de estruturas de produção – fazer um noticiário mensal sem nenhuma instituição que oferecesse o seu apoio era complicado. Além disso, seis meses depois, o ICC começará a realizar o *Noticiari de Barcelona*, substituindo-se ao trabalho que a CCA estava a tentar fazer. Outro dos problemas que encontraram foi a incapacidade de convencer os diferentes cineclubes a exibir um noticiário alternativo. Os noticiários foram, portanto, um projeto fracassado. Enquanto que a CCA não encontrava nem o lugar nem a forma mais acertada de expor as suas últimas criações, a CDC estava imersa num período de plena efervescência, participando em inúmeros festivais e encontros.



Imagem 3: Abertura dos noticiários da Cooperativa de Cinema Alternatiu. | Fonte: © Arquivo Martí Rom.

A experiência mais significativa decorrerá em 1978, na Sala Aurora, espaço de exibição onde, depois de muito esforço, são projetados os filmes do catálogo da CDC, incluindo os produzidos pela CCA. As projeções eram acompanhadas de conversas, realizadas após cada exibição, com os cineastas ou com personalidades relacionadas com o

tema do filme projetado (Rom 1994, 28). Essas oportunidades de discussão pública faziam do encontro um ato político de resistência, num momento de transição para a democracia, em que era especialmente importante elaborar discursos transformadores e ter debates que muitas vezes não tinham espaço nas incipientes instituições democráticas.

A Sala Aurora durou apenas três meses, de novembro de 1978 a fevereiro de 1979. Aquela que parecia ser uma das maiores conquistas do grupo distribuidor foi perseguida pela administração, o que levou ao seu encerramento prematuro. Martí Rom fala de um “autêntico cerco” (Rom 1994, 30) do Governo, que limitou a entrada gratuita aos membros do Centre Internacional de Fotografia (onde estava situada a Sala Aurora), alegando a concorrência às salas comerciais. Também os responsáveis pela cultura que regulavam e aplicavam a censura só passavam autorizações aos filmes rodados em 35mm, quando os filmes distribuídos pela CDC eram em formato de 16mm (Roselló e Doménech 2009, 122). A desilusão com a experiência da Sala Aurora seria apenas o início de um conjunto de desilusões políticas que acabariam, paulatinamente, com a atividade da CDC e a CCA, que tentariam sobreviver até 1982, defendendo uma marginalidade e uma luta que deixou de despertar o interesse dos novos governos e instituições democráticas.

Tínhamos sonhado e quase foi uma realidade: Decepções, impossibilidades e o lento desaparecimento da CDC e a CCA (1979-1982)

Após as eleições legislativas de 1977 e as eleições autárquicas de 1979, começou-se a trabalhar, na Catalunha, para a criação de um novo horizonte político e cultural, do qual a CDC e a CCA pensaram poder fazer parte. Não era um pensamento inocente ou ingénuo. Agora que haviam recuperado, após a longa ditadura, as instituições culturais, a CDC e a CCA consideravam que iam poder continuar com as suas atividades, não só sem problemas, mas também com algum tipo de apoio infraestrutural. Esses objetivos, contudo, não se cumpriram. A desmobilização cultural e política após as eleições, juntamente com problemas de ordem técnica associados à produção e distribuição dos filmes da CCA, fará com que os dois grupos – separados formalmente, mas trabalhando em colaboração – não encontrassem uma forma de sobreviver nesse novo contexto. O reduzido preço do aluguer dos filmes impossibilitava a cooperativa de canalizar os lucros da exibição para a

produção. Por outro lado, o material produzido em 16mm envelhecia e deteriorava-se. Fazer novas cópias não estava ao alcance económico da CDC (Roselló e Doménech 2009, 123). O surgimento do vídeo reduzirá ainda mais a produção em 16 mm, que se tornará mais cara. Face aos elevados custos de produção (que afetam também o vídeo, uma novidade tecnológica), filmar torna-se praticamente impossível e a CCA não produz nenhum filme entre 1978 e 1979. O último filme da CCA, *Les energies* (1979), uma longa-metragem, tinha como objetivo fornecer informações sobre as diferentes lutas ecológicas que aconteciam na Catalunha do final dos anos 70 e as relacionava diretamente com o desenvolvimento capitalista.¹²

A soma dos fatores assinalados anteriormente levará, em 1980, à decisão da CDC de se legalizar, tornando-se na Societat Cooperativa Central del Curt (Rom 1994, 33), que se lança na busca de subsídios que possam assegurar a sua continuidade. A tentativa, porém, sai fracassada. Os inimigos da produção cinematográfica alternativa já não são a censura e a repressão do regime de Franco. A nova ameaça vem agora sob a forma de um cinema comercial profundamente alienante, ao qual não parece haver alternativa.

O último projeto da CDC/CCA será a I Mostra de Cinema Marginal (Imagem 4), realizada, com apoio financeiro, entre 9 e 15 de fevereiro de 1981, na Sala APSI de Barcelona. Durante os sete dias do festival, a CDC/CCA procurou oferecer uma extensa amostra de cinema marginal e militante de todo o Estado espanhol, demonstrando, nesse último ato, a razão de ser de todo o seu trabalho. Com efeito, ainda que sem ter tido seguimento, um dos principais objetivos desta estrutura cooperativa foi cumprido: conseguir que o cinema marginal e militante chegasse ao público e que as suas mensagens pudessem ser vistas e discutidas.

¹² Em 2023 foi publicado um artigo por Alberto Berzosa, intitulado “Militant cinema as an energetic alternative in the 1970s in Spain” (Berzosa e Gamonal 2023), no qual se faz uma análise profunda do filme, do seu discurso ambientalista e das suas condições de produção.



Imagem 4: Cartaz da I Mostra de Cinema Marginal, obra de Joan Miró. | Fonte: © Arquivo Martí Rom.

A CDC encerrou em abril de 1982 com a sua adesão à então já legalizada Federació Catalana de Cineclubs, para onde transferiu todo o seu material (73 filmes). A nova estrutura encarregar-se-ia de distribuir o catálogo da CDC/CCA a partir desse momento (Rom 1994, 36). No que diz respeito aos seus membros, estes retornaram às suas origens: o mundo dos cineclubes.

Conclusão

Neste artigo, verificámos a importância que os espaços de cumplicidade e discussão cinematográfica ocuparam na construção de uma base ideológica alternativa que permitiu conceber a produção, a distribuição e a exibição de um cinema capaz de atuar nas margens do cinema hegemónico, inclusive sob a forma de manifesto político (um “filme arma”). Falamos de espaços como os cineclubes, as experiências pedagógicas e de crítica à indústria cinematográfica como a Escola de Aixelà e os cursos do Institut del Teatre (IT), e os primeiros coletivos militantes de produção e distribuição cinematográficas, que

desempenharam um papel formativo na criação da Central del Curt (CDC). Todas estas experiências foram fomentadoras de troca e intercâmbio de saberes e culturas de trabalho, organização, construção e resistência sem as quais a Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA) não teria nunca existido.

Também verificámos a participação e a influência que a recém-criada CCA, em conjunto com a CDC, teve nas reuniões que se articularam, a nível nacional, em torno do fenómeno cinematográfico marginal, militante e alternativo, prestando especial atenção aos encontros de Almería e Ourense. Nesse contexto, observámos como a CCA se procurou afirmar como um agente construtor de discursos de grande projeção, que seriam assimilados durante anos no exercício da prática de produção cinematográfica militante.

De entre os filmes produzidos pelo núcleo barcelonês da CCA, destacámos *Can Serra. La objección de conciencia em España*, a longa-metragem mais paradigmática do grupo, no que à sua produção cinematográfica militante diz respeito. Tratou-se de um exercício coletivo que prescindiu da autoria e do cuidado estético, desse modo fazendo com que a forma fosse mais um elemento a contribuir para o conteúdo do filme. De *Un libro es un arma* até aos noticiários, o objetivo da CCA foi dar voz e imagem a lutas que se passavam à frente e atrás das câmaras. Além de serem um testemunho de uma época, essas vozes e essas imagens são hoje património audiovisual de certas reivindicações que acabaram por se impor no imaginário coletivo e que fazem parte da história do fim da ditadura e do processo de transição para a democracia. Assim, podemos afirmar que, perante a constatação de que as suas imagens estão vivas e em utilização e que as suas práticas e discursos se encontram em processo de recuperação e revalorização dentro e fora da academia, um dos objetivos da CCA está a cumprir-se: o de dar voz a quem não a tinha.

Finalmente, apresentámos várias razões para o desaparecimento e a cessação das atividades da CCA. Em primeiro lugar, a desmobilização cultural dos espaços e das formações existentes, face a um contexto social e político que deixara de compartilhar da radicalidade dos seus discursos e que os considerava dispensáveis. Em segundo lugar, a impossibilidade material de continuar a fazer filmes, após o surgimento do vídeo. Apesar destes impedimentos, a CCA persistiu, manifestando a vontade, após as primeiras eleições democráticas, de continuar a produzir filmes militantes, como vinham fazendo até então.

Estamos longe de apresentar um trabalho completo sobre este objeto de estudo, que teria, por força, de abordar mais assuntos, tal como a história material da precária produção da CCA, bem como aprofundar a análise dos coletivos de cinema e das pessoas que fizeram parte da cooperativa – muito para além do núcleo barcelonês sobre o qual nos debruçámos. Uma investigação mais ambiciosa implicaria uma pesquisa documental e arquivística mais complexa, capaz de ir além da figura de Martí Rom, guardião central, mas não único, do património da CCA. Restam muitas pessoas por entrevistar, filmes a visionar, documentos a recuperar. Em suma, há uma história da CCA que permanece por construir, e há ainda muito conhecimento por gerar sobre o cinema militante e alternativo que foi produzido e promovido por estruturas coletivas como esta.

Agradecimentos

A redação deste artigo contou com a ajuda desinteressada de pessoas e profissionais às quais quero dedicar umas palavras de agradecimento. Ao Dr. Fernando Ramos Arenas da Universidad Complutense de Madrid, orientador da minha tese de Mestrado em Património Audiovisual dedicada à Cooperativa de Cinema Alternatiu, que me ensinou outras maneiras de escrever e fazer a história do cinema. À Dra. Lidia Mateo Leivas da Universidad Nacional de Educación a Distancia pela sua ajuda e pelos conselhos que me deu num encontro em Madrid. À Sofia Sampaio do ICS-Universidade de Lisboa, por me ter aproximado da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento há um ano, num congresso em Barcelona. A Martí Rom, por me ter dado o prazer de o conhecer e falar com ele, e pelo acesso que me deu à sua documentação sobre a CCA quando morava longe de Barcelona. Pela sua disponibilidade, pelo seu amor à memória e ao património, e sobretudo, pelo seu exemplo.

Referências

- Antolín, Matías. 1979. *Cine marginal en España*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Berzosa, Alberto. 2009. *Cámara en mano contra el Franquismo. De Cataluña a Europa, 1968-1982*. Buenos Aires: Al Margen.
- Berzosa, Alberto e Gamonal, Jaime Vindel. 2023. “Militant cinema as an energetic alternative in the 1970s in Spain.” *Moving Image Review*

& *Art Journal* 11(2): 166-188.
https://doi.org/10.1386/miraj_00093_1.

- Cooperativa de Cinema Alternatiu. 1975. "El Manifiesto de Almería como punto de partida." *Cinema 2002* 10: 58-59.
- Eshun, Kodwo e Gray, Ros. 2011. "The militant image: A ciné-geography." *Third Text* 25(1): 1-12.
<https://doi.org/10.1080/09528822.2011.545606>.
- García-Merás, Lydia. 2007. "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)." *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* 4: 16-41.
- Getino, Octavio e Solanas, Fernando. 1969. "Hacia un tercer cine." *Revista Tricontinental* 13: 107-132.
- Gubern, Román. 1979. "Notas sobre el cine clandestino en Catalunya bajo el Franquismo." Em *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*, editado por José Vidal-Beneyto, 177-180. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Linares, Andrés. 1976. *El cine militante*. Madrid: Miguel Castellote Editor.
- Leivas, Lidia Mateo. 2020. *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*. Murcia: CENDEAC.
- Mir, Jordi. 2007. "La Central del Curt i el cinema alternatiu a Catalunya." Em *Resistència al franquisme i educació no formal*, editado por Josep González, Salomé Marqués e Berta Noguer, 251-262. Banyoles: Quaderns del Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles.
- Parra-Pérez, Pablo La. 2018. *Displaced Cinema: Militant film culture and political dissidence in Spain (1966-1982)*. New York: New York University.
- Rom, Martí. 1976. "IV Xornadas do Cine Ourense." *Cinema 2002* 14: 67-70.
- _____. 1994. *La Central del Curt (1974-1982): Una experiència alternativa*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Roselló, Arnau e Doménech, Hugo. 2009. "Un caso particular en la producción independiente: La Central del Curt (CDC) y la Cooperativa de Cine Alternativo (CCA)." Em *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, organizada por José Javier Marzal e Francisco Javier Gómez Tarín, 111-124. Madrid: Editorial Complutense.

Roselló, Robert Arnau. 2006. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Castellón: Universitat Jaume I.

_____. 2013. “Los colectivos cinematográficos en la España Tardofranquista: Militancias, transgresiones y resistências.” *Revista Digital de Cinema Documentário* 15: 293-318.

Souto, Xosé Prieto. 2016. *Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Tese de Doutoramento. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.

Viota, Paulino. 1982. *El cine militante en España durante el franquismo*. México: UNAM.

“*Primus inter pares*: Making or distributing films, we were all equal”: Practices and discourses of the Catalan Cooperativa de Cinema Alternatiu (1975-1981)

ABSTRACT The main objective of this article is to take the first steps towards an analysis of the practices and discourses of the Catalan militant film production group, Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA), placing them in their historical and filmic contexts – the Spanish transition and militant cinema –, and paying special attention to CCA’s conception of film production as a weapon of political intervention. The analysis draws on diverse sources to reconstruct the history of the cooperative, beginning with previous collective experiences that conditioned its emergence, moving on to its productive restructuring, and finalizing with its gradual disintegration and disappearance with the arrival of democracy.

KEYWORDS Catalan cinema; militant cinema; Spanish transition; cine-geography; film production.

Recebido a 21-07-2023. Aceite para publicação a 2-12-2023.