



Quando o cinema *faz* acontecer: o caso *Torre Bela*

José Filipe Costa

Doutorando no Royal College of Art, Uk

Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia

jose.costa@rca.ac.uk

No Verão de 2007, um mítico objecto fílmico que evoca a turbulência do Verão Quente de 1975, aterrou inesperadamente na programação de uma sala de cinema em Lisboa. Depois percorreu alguns cineclubes e centros culturais por todo o país. A sua exibição foi então considerada como “o acontecimento de maior importância simbólica deste final de Verão” pelo crítico João Lopes¹, acabando por detonar muitos comentários em torno das euforias e “excessos” do P.R.E.C. na imprensa escrita e na blogosfera². Não foi esta a primeira vez que *Torre Bela* (1977), do

¹ Citado em http://sigarra.up.pt/up/noticias_geral.ver_noticia?P_NR=4311, consultado a 5 de Janeiro de 2009.

² Uma pesquisa no motor de busca com as palavras Torre Bela remete-nos para uma série de notícias sobre a exibição do filme e de relatos de *bloggers* sobre a experiência do seu visionamento.

realizador alemão Thomas Harlan³ obteve uma recepção pública perplexa e entusiástica. Antes, o filme foi editado em DVD numa colecção comemorativa dos 30 anos do 25 de Abril, distribuída pelo jornal *Público*⁴. E em 1984, aquando do ciclo intitulado *Imagens Abril* organizado pela cinemateca sobre o cinema desse período, *Torre Bela* recebeu o epíteto de caso único e exemplar no panorama do cinema então produzido no e sobre o período revolucionário.

Em traços largos, o documentário relata a ocupação de uma das maiores herdades do país, no Ribatejo, pertencente à família Lafões, e a subsequente formação de uma cooperativa por vários moradores provenientes das aldeias vizinhas, principalmente de Manique do Intendente, de Maçussa, mas também da Ereira. Os ocupantes eram trabalhadores agrícolas, alguns desempregados, outros assalariados rurais ou pequenos proprietários, muitos deles com uma história pessoal marcada pela participação na guerra colonial ou pela imigração.

A ocupação da herdade levada a cabo a 23 de Abril de 75 insere-se num movimento geral de tomada do poder popular nas fábricas, propriedades rurais e escolas que irrompeu depois do golpe militar do 25 de Abril. As primeiras ocupações de terras datadas em finais de 1974 ou inícios de 1975 (Rezola, 2007:209), começaram por ocorrer sobretudo nos grandes latifúndios do sul, movimento que depois se expandiu para o Ribatejo.

Muitos historiadores têm sustentado a tese que foi esta dinâmica popular que transformou o golpe de Estado do 25 de Abril numa revolução de cariz colectivo⁵, baseada em reivindicações relativas ao emprego, aumentos salariais e falta de exploração de muitas terras férteis. As ocupações feitas à margem da lei, fundadas naquilo que se designou de *legalidade revolucionária*, tiveram posteriormente a cobertura do Estado em Julho de 1975, quando foram publicados os Decretos-Lei 406-A/75 e 407-A/75 (Rezola, 2007:211).

³ O percurso de Thomas Harlan (n. 1929) é caleidoscópico: activista de esquerda, viajado, filho de Veit Harlan (realizador do filme *Jew Süss* apresentado às SS no sentido de incentivar a perseguição de judeus), conviveu de perto com Hitler e Goebbels, convidados especiais da família em sua casa.

⁴ A versão de *Torre Bela* exibida em 2007 tem uma duração mais longa (105') e uma montagem diferente da versão editada em DVD na colecção do jornal *Público* (82') em 1999. Harlan refere a existência de três versões sobre o filme – Entrevista, Junho 2008, Schönau, Alemanha.

⁵ Veja-se a síntese de Maria Inácia Rezola sobre as várias posições em discussão (Rezola, 2007:19).

A ocupação da Torre Bela é muitas vezes apontada como um caso particular no quadro deste movimento revolucionário, tanto pela influência na sua génese da LUAR (organização não partidária)⁶, como pela vontade expressa dos ocupantes em impedir o controlo directo da gestão da cooperativa por estruturas partidárias. A motivação dos ocupantes naquela região ribatejana terá sido muito semelhante ao de outros que se encontravam noutros pontos do país: a possibilidade de refundar estruturas, formas de organização e relações de poder. Para muitos dos moradores das aldeias em torno da Torre Bela, muitas vezes analfabetos, era a primeira vez que se confrontavam com a ideia e o espaço de exercício do político:

Estes foram momentos únicos que assinalam experiências inéditas em Portugal de participação das populações na vida nacional. Pessoas comuns, sem qualquer participação política, ganham consciência do seu poder, envolvem-se em movimentos reivindicativos, organizam-se e intervêm directamente para solucionar os seus problemas. Com estas iniciativas mudaram decisivamente as suas vidas, mas também a sociedade portuguesa. (Rezola, 2007:205)

O que vemos no filme de Harlan são estes instantes de mudança na sua dimensão mais eruptiva e vívida, no interior de um microcosmos delimitado espacial e temporalmente. Somos introduzidos nas discussões entre os ocupantes sobre a sua condição social, a melhor forma de se organizarem numa cooperativa, algumas tarefas agrícolas diárias, a ocupação do casarão do duque e ainda uma improvisada manifestação de apoio por parte Zeca Afonso, Vitorino e Francisco Fanhais, na qual cantam *Grândola Vila Morena*.

Parte I

O lugar de *Torre Bela* na história do cinema

Voltemos, entretanto, aos discursos jornalísticos, críticos e teóricos que colocaram *Torre Bela* num lugar peculiar da história do cinema produzido no imediato pós-25 de Abril. Um dos seus traços comuns é o de destacar a sua *diferença* radical em relação a todo o cinema militante produzido pelas cooperativas e unidades de produção nos anos imediatos à Revolução. Por exemplo, José Manuel Costa, professor, afirma que “o filme é um grande documento da época”, enquanto que o crítico João Lopes o elege como “um dos casos mais exemplares do documentarismo que se fez no pós-25 de Abril”. Por sua vez, a jornalista Ana Margarida

⁶ Iniciais de Liga de Unidade e Acção Revolucionária.

Carvalho caracteriza-o como “o mais revelador e desconcertante documentário sobre o nosso P.R.E.C. profundo” e o crítico Francisco Ferreira nomeia-o como “o filme que melhor retrata o pós-25 de Abril.”⁷

O que proponho aqui é compreender primeiramente a atribuição desse estatuto especial a *Torre Bela*, à luz das suas condições de produção muito particulares. Nesta sequência, requestionarei essa sua imagem em relação ao panorama do cinema militante nesse período. Na segunda parte deste artigo, reflectirei sobre as práticas e metodologias da sua construção e discutirei como no caso de *Torre Bela* se cruzam duas dimensões: a do próprio acontecer da ocupação e a fabricação do filme, como duas faces de uma mesma moeda.

Começamos por atentar ao momento em que, passados 10 anos sobre 74, se deita pela primeira vez um olhar sistemático ao cinema produzido no período revolucionário, no ciclo *Imagens Abril*, organizado pela Cinemateca Portuguesa. *Cinema de Abril* foi então a designação útil usada como chapéu para cobrir uma série de filmes que tem como referência directa ou indirecta a Revolução. *Torre Bela* foi logo aí chamado a desempenhar o papel de *pivot* num debate central sobre a forma como o cinema se relacionou com os acontecimentos históricos desse período. Eis as palavras de um dos programadores do ciclo, João Lopes:

*E podemos voltar ao princípio, a essa questão que, desde o início, tem marcado, dir-se-ia assombrado, a maior parte dos filmes que aqui temos visto (no ciclo): a questão da militância. Se, como veremos, Torre Bela escapa de certo modo à retórica da maior parte do cinema militante, isso depende, por curioso paradoxo, da sua crença activa num princípio básico desse mesmo cinema. Assim, em Torre Bela, mais do que em qualquer outro caso, trata-se muito claramente de ir ao encontro dos acontecimentos, de os registar ao vivo, em toda a sua diversidade e complexidade.*⁸

Em 2007, quando o filme é mostrado numa sala comercial em Lisboa, as palavras de José Manuel Costa vão no mesmo sentido:

Todas as contradições que estavam a ser vividas dentro do próprio grupo estão no filme e não estão subjugadas por um discurso que tenta interpretar ou ler

⁷ Citado em http://sigarra.up.pt/up/noticias_geral.ver_noticia?P_NR=4311, consultado em 5 de Janeiro de 2009.

⁸ Consultável em www.atalantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

*imediatamente o que estava a acontecer. Isso deu ao filme um valor intemporal e universal que muitos filmes captados nessa altura não têm.*⁹

Que filmes “captados nesta altura” são estes que utilizariam uma retórica “militante”? Os títulos que estarão no horizonte crítico destes discursos vão desde *As Armas e o Povo* (1975), uma realização colectiva do Sindicato de Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão, a *A Lei da Terra* (1977), do Grupo Zero, passando por *Barronhos: quem tem medo do poder popular?* (1975), realizado por Luís Filipe Costa. Muitos outros foram produzidos pelas cooperativas em co-produção com a RTP, com a finalidade de ali serem exibidos. Tomemos o exemplo de uma das cooperativas – a Cinequanon, cuja fundação é legalizada em Junho de 1974. Apesar de no início ser intenção dos sócios “dedicar-se a produzir apenas filmes de fundo de ficção”, pouco tempo depois reconsideraram o seu papel:

*Os membros da cooperativa renunciaram então ao tipo de trabalho previsto para se dedicarem à realização de filmes de intervenção política e social para a televisão, o que lhes pareceu uma prática de actuação mais correcta, tendo em conta as necessidades urgentes no campo da comunicação de massas, do momento nacional.*¹⁰

É neste contexto que produzem mais de uma centena de filmes no intervalo de dois anos. Os títulos e o teor das sinopses são revelatórios da urgência dessa intervenção política e social. Por exemplo, *Ocupação de Terras na Beira Baixa* (40’), de António Macedo, tendo como pano de fundo a ocupação da Quinta da Vargem e da Sociedade Industrial de Penteação e Fiação de Lãs-A Penteadora, (“ex-domínios do grande latifundiário Almeida Garret”), em Unhais da Serra, dá voz às aos moradores que criticam o poder das famílias Calheiros e Garret e da Igreja Católica naquela povoação. Um outro documentário *Candidinha*, também de António Macedo, centra-se sobre a ocupação e auto-gestão de um ateliê de alta costura pelas costureiras. Por seu lado, *Comunal, uma experiência revolucionária* (24’), de realização colectiva, trata da existência de uma cooperativa agrícola constituída tanto por moradores de Árgea, localidade próxima de Torres Vedras, como de membros (arquitectos, professores) provenientes de Lisboa.

⁹ Coelho, Alexandra Lucas (2007) “Torre Bela, o que é feito da nossa revolução selvagem?,” *Público*, 3 de Agosto de 2007, consultável em cinecartaz.publico.pt/noticias.asp?id=179867 (consultado em 5 de Janeiro de 2009).

¹⁰ *Cinequanon* – Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon, s/d, p. 2, consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

Este conjunto de filmes rodados em 16 mm são compostos por entrevistas e imagens de algumas acções, rituais, tarefas levadas a cabo pelos seus protagonistas (por exemplo, procissão em Unhais da Serra, reuniões de esclarecimento pelo MFA, trabalhos agrícolas em Árgea ou os trabalhos de costura no ateliê Candidinha), articulados através de uma voz *off* que vai contextualizando ou fornecendo informação adicional ao que se vê. Uma das *diferenças* do filme *Torre Bela* é a de levar-nos directamente à engrenagem dos processos que nos outros filmes são descritos por uma voz *off* ou pela voz de entrevistados.

A palavra e a voz

Para melhor compreender a forma orgânica, densa e ao mesmo tempo concreta em que são dados estes processos em *Torre Bela*, poderemos deter-nos numa das suas dimensões mais destacadas pelas análises de José Manuel Costa e do seu próprio realizador, Thomas Harlan: a centralidade atribuída ao uso da palavra e da voz pelo filme. Em *Torre Bela*, a palavra e a voz estão *em acção*. Surgem no calor das conversas e debates entre os ocupantes em agir revolucionário. Harlan chama a atenção para a maneira como o filme se vai tecendo em torno desta conquista e apropriação da palavra por um grupo de pessoas que, através dela, criaria novas relações de poder e sociabilidade. Uma palavra em acção contínua que ajudaria a cimentar a nova comunidade. No filme, vemos e ouvimos os ocupantes a articularem palavras que até então nunca tinham pronunciado em discussões livres públicas e que lhes atribui uma posição num palco social com visibilidade nos meios de comunicação (na altura, a imprensa e a RTP fizeram uma cobertura intensiva dos acontecimentos na herdade).

Logo numa das primeiras sequências de *Torre Bela*, a câmara segue em panorâmica a discussão dos trabalhadores que se encontram já no interior da quinta, à espera dos resultados saídos de uma reunião entre alguns ocupantes e Dom Miguel de Bragança. Após as conclusões anunciadas pela ocupante Maria Victória ao grupo, um dos trabalhadores dando conta de que o equilíbrio de forças está ainda do lado do Duque, vocifera, gesticulando:

É ele (o Duque) que novamente manda. Ele não pode mandar, porque já fomos subjugados. Os meus pais, os meus avós, os bisavós foram subjugados por esta malta.

A força desta sequência não vem apenas do facto do ocupante sintetizar em poucas palavras uma genealogia das relações de poder que organizaram durante muito tempo a vida daquelas comunidades. Vem também da sua linguagem corporal, da sua postura em relação aos outros elementos do grupo, convocando-os, incitando-os à indignação. Entretanto, a câmara muda de posição e enquadra um homem de luto, vestido de negro da cabeça aos pés, no encalço da sua voz revoltada:

O meu pai trabalhou aqui 33 anos. Foi posto na rua como um cão. Se não fosse eu morria à fome.

Em *Torre Bela*, podemos ver vividamente como as palavras dos ocupantes não eram apenas usadas para se posicionarem em relação à velha ordem social deposta, mas também em relação uns aos outros dentro da própria cooperativa. As palavras ditas em público tornavam-se um instrumento de posicionamento e reorganização comunitária. Isto é patente, por exemplo na sequência da eleição tumultuosa de uma comissão da Junta, nas discussões sobre quem detinha o poder no interior do grupo, a propriedade colectiva de uma pá ou enxada concretas ou sobre questões logísticas – o uso a dar ao Palácio, o funcionamento de um refeitório, quem cozinhará ou o calendário diário das actividades.

A intensidade destes momentos é proporcionada pela montagem de longos planos-sequência¹¹ com som directo, de onde emergem as contradições e as dúvidas dos ocupantes. Ora, em muitos dos filmes que atrás referimos, a palavra e a voz são sempre pronunciadas *depois* do acontecimento e não no seu interior. São muitas vezes reflexões de algo que já passou. Possuem obviamente um valor testemunhal, mas, muitas vezes, são proferidas numa situação visivelmente construída para a câmara, como é o caso das entrevistas ou depoimentos. Além disso, a palavra e a voz têm neste tipo de cinema a função de enquadrarem, contextualizarem e intervirem de forma directa sobre a organização das imagens.

A atribuição de uma função denunciadora, explicativa ou interventiva à palavra pode ser entroncada na ideia de um cinema militante que circulava no meio cinematográfico português, propulsionada muitas vezes pelas leituras de revistas internacionais (a francesa *Cahiers du*

¹¹ Plano-sequência pode ser definido como uma sequência filmada num só plano e assim usado na montagem final do filme sem cortes, mantendo uma certa unidade espaço-temporal e narrativa.

Cinéma) e nacionais (por exemplo, a *Cinéfilo*, entre 1973 e 74, quando publicada sob a direcção de Fernando Lopes, tendo António Pedro Vasconcelos como chefe de redacção). Mas que ideia de cinema militante seria esta? Detenhamo-nos por ora na formulação de cinema militante proposta por Fernando Solanas e por Octávio Getino, que lançaram o manifesto *Por um Terceiro Cinema* nos finais dos anos 60:¹²

*Militant cinema is that cinema which is integrated as instrument, complement or support of a specific politics, and of the organizations which carry out the plan together with the diversity of objectives which it pursues*¹³

De facto, logo nos primeiros tempos a seguir ao 25 de Abril o cinema é chamado a tornar-se num instrumento de transformação política, social e cultural. Do palco central das movimentações políticas de cineastas e técnicos – o Sindicato dos Profissionais de Cinema – emanou uma carta-manifesto que sublinhava a necessidade e a intenção de "fazer do cinema em Portugal um instrumento dinâmico popular de cultura e consciencialização política".¹⁴ Nos tempos seguintes formaram-se ou

¹² O manifesto *Por um Terceiro Cinema* (originalmente *Hacia un tercer cine - apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*) foi escrito pelos realizadores argentinos Fernando Solanas e Octávio Getino. O Terceiro cinema caracterizava-se por ser anti-imperialista, anti-burguês e anti-racista. Constituiu-se como alternativa tanto ao chamado Primeiro cinema, que reproduziria o modelo produtivo e ideológico de Hollywood como ao Segundo cinema que mesmo que se tenha estabelecido à margem do modelo dominante acabou por se institucionalizar nas formas de cinema de autor. No entender destes autores o cinema militante seria uma categoria interna do Terceiro Cinema. O realizador brasileiro Glauber Rocha que esteve em Portugal depois da Revolução, (um dos intervenientes em *As Armas e o Povo*, 1975) defende posições semelhantes ao deste manifesto:

“Esta é, na verdade, a luta dos cineastas revolucionários do Terceiro Mundo. Superar estas contradições e partir para um cinema novo, nos anos 70, que é a única forma de fazer com que o cinema se salve da morte. O cinema morre por causa disto tudo, e por causa do auto-destrutivismo do Godard e do reformismo de Costa Gravas, que são os dois modelos básicos. Falta uma terceira via, que só pode surgir com o rigor teórico, a reformulação profunda do cinema e a colocação em prática desse novo cinema e de uma actuação dos produtores, dos cineastas e dos críticos, revolucionária, para combater o velho cinema e impor o novo. Aqui em Portugal, por exemplo, dentro do processo político que o País atravessa hoje, parece-me que há condições para que esses males sejam evitados, e então é possível que seja aqui o espaço onde surja uma nova perspectiva.” Citado em *25 de Abril no cinema – antologia de textos*, Cinemateca Portuguesa, 1999, p.38.

¹³ Citado em Buchsbaum, Jonathan (2001) “A Closer Look at Third Cinema”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 21, No. 2, 2001. (consultável em <http://assoc-ed267.univ-paris3.fr/formation/Doc%20Roger%20Odin%202008/CloserLookatThirdCinema.pdf> acedido em 5 de Janeiro 2009).

¹⁴ “Não à Censura”, *Cinéfilo*, 32, Maio de 1974.

ganharam força cooperativas como a Cinequanon, a Cinequipa, Grupo Zero ou Virver e foram constituídas unidades de produção no Instituto Português de Cinema.¹⁵ A estruturação e modos de produção cinematográfica destes grupos eram, muitas vezes, atravessados pelas mesmas preocupações, motivações e padrões de organização colectiva presentes nas cooperativas agrícolas, comissões de trabalhadores ou de moradores que iam sendo criadas pelo país fora. A socialização ou colectivização das forças produtivas permeava diferentes áreas da esfera pública e a da produção cinematográfica não fugia a este impulso. O cinema enquanto forma de intervenção política era, neste sentido, entendido como mais um participante neste movimento. Os filmes tinham muitas vezes o objectivo de “dar a imagem, ou imagens, das lutas que os trabalhadores portugueses desencadeavam nos mais variados campos” – tal como o expressava a Cinequanon no balanço que fazia da sua actividade nesse período.¹⁶

Chegados a este ponto, o que me parece que está no cerne da avaliação da norma do *cinema de Abril* e do seu eventual contraponto, o filme *Torre Bela*, não deve ser tanto a questão da militância, mas dos seus modos de *fazer* e de *representar*, o que inclui tanto as suas práticas e metodologias como as suas lógicas de organização dos materiais fílmicos. Assim, em vez de olharmos para a tão criticada “retórica militante” deste cinema, deveremos concentrar-nos nos sistemas ou modelos de produção ou representação em que a encontramos. Por isso, parece-me útil convocar para a nossa discussão as formulações propostas por Bill Nichols na sua obra charneira *Representing Reality* (1991). Nichols apresenta aí um quadro classificatório de representação documental ou, por outras palavras, de modos de *fazer* documentário. Apesar deste quadro uniformizar sob a mesma capa filmes com várias temáticas e texturas, apresenta a grande vantagem de constituir uma grelha de leitura com firmes pontos de ancoragem.¹⁷

¹⁵ Sobre a história e arquitectura destas organizações colectivas realizei anteriormente um estudo exploratório publicado por uma editora já extinta – *O cinema ao poder!*, Lisboa, Hugin, 2002.

¹⁶ *Cinequanon* – Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon, s/d, p. 3, consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

¹⁷ Vejamos como Nichols chega à formulação de modos de representação enquanto padrões de organização textual que apresentam determinadas características: “Situations and events, actions and issues may be represented in a variety of ways. Strategies arise, conventions take shape, constraints come into play; these factors work to establish commonality among different texts, to place them within the same discursive formation at a given historical moment. Modes of representation are basic ways of organizing texts in relation to certain recurrent features or conventions. In

Nichols sistematiza quatro modos de *fazer* documentário: expositivo, observacional, interactivo e reflexivo. Detenhamo-nos sobre cada um deles. O tipo de documentário expositivo desenvolve uma argumentação sobre o mundo, normalmente apresentada sob a forma de um comentário *off* sustentada pela montagem da imagem que funciona como ilustração ou contraponto do que é dito. Muitas vezes, a inserção nesse tipo de documentário de entrevistas aos protagonistas/intervenientes de um determinado acontecimento serve para construir ou reforçar um ponto de vista que enforma toda a lógica argumentativa do filme. Já no modo observacional encaixam os filmes que prescindem de entrevistas, comentário *off*, música, intertítulos, reconstituições históricas, criando a impressão de situações vividas em tempo real defronte da câmara, sem a intervenção do realizador. A imagem e som síncrone são montados de modo a construir unidades espaço-temporais que nos dão as situações e o quotidiano dos protagonistas, vividas numa espécie de “presente” imediato e contínuo e sentido como tal pelo espectador. A informação provém dos diálogos, comportamentos e atitudes destes actores sociais que, em interacção, parecem ignorar a presença da câmara (a obra de Fred Wiseman pode ser classificada como maioritariamente observacional). O documentário observacional poderá ser identificável com o cinema directo ou o cinema *verité*, duas categorias que muitos autores consideram como equivalentes, embora outros façam uma distinção que vale a pena ver em pormenor.¹⁸

As marcas da presença do realizador diminutas ou elididas no cinema expositivo e observacional ganham proeminência nos modos interactivo e reflexivo. No primeiro, o processo de interacção entre quem filma e é filmado é trazido para a própria construção do documentário, com uma visibilidade variável, desempenhando um papel estruturador da narrativa (como nos filmes de Ross McElwee). Muitas vezes, somos introduzidos no processo de negociação entre o realizador e os

documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured: expository, observational, interactive, and reflexive.” (Nichols, 1991:32).

¹⁸ Nichols cita na sua obra a distinção feita por Erik Barnouw: “The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and wited hopefully for a crisis: the Rouch version of cinema *verité* tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinema artist played the role of uninvolved bystander; the cinema *verité* artist espoused that of provocateur.” (Nichols 1991:39). Esta diferenciação entre cinema directo e cinema *verité* parece muito semelhante à distinção entre cinema observacional e cinema interactivo feita por Nichols como veremos mais adiante.

protagonistas do filme sobre uma determinada situação quer sob a forma de uma conversa informal ou de uma entrevista mais institucionalizada. Nestes casos, a voz *off* do realizador dirige-se muito mais aos protagonistas do que ao espectador que se torna tanto testemunha de um discurso ou situação, como do próprio processo de interacção entre equipa e os protagonistas.

Por sua vez, o documentário de tipo reflexivo questiona estes processos de negociação e a maneira como se representa o que se vê no ecrã, assim como o alcance e os limites dessa representação. O modo reflexivo é por natureza um metacomentário ao próprio processo de fabricação de uma imagem (ou *metadocumentário*), partindo da assumpção que aquilo que vemos no ecrã é mais uma construção, em que estão envolvidos códigos e convenções, do que uma parte da “realidade”.

Estas categorizações são abstrações que apenas quando operacionalizadas em análises particulares nos poderão fornecer pontos de referência para o que está em jogo no criticado cinema de “retórica militante”. Vale, por isso a pena concentrarmo-nos sobre a análise concreta de dois filmes. Sobre o mesmo tema – a ocupação da herdade Torre Bela – foi realizado, além do documentário de Harlan, um filme da autoria de Luís Galvão Teles chamado *Cooperativa Agrícola Torre-Bela* (49’). Proponho colocá-los lado a lado para vê-los nas suas complexas diferenças. Produzido pela Cinequanon, este “programa”, assim titulado no genérico final, para a RTP, apresenta uma série de características expositivas, tal como referenciadas por Nichols. Depois de familiarizados com o esplendor decorativo do casarão do Duque de Lafões e de vermos um grupo de trabalhadores sobre um tractor, eis que somos introduzidos no tema do filme com o seguinte comentário *off*:

Em 23 de Abril de 1975, uns dias antes das eleições para a assembleia constituinte, os camponeses da Massuça, Manique do Intendente e terras próximas demonstraram mais uma vez ao ocupar a Quinta de Torre Bela, que não é pelo voto, mas pela prática que se faz o socialismo.

“Não é pelo voto, mas pela prática que se faz o socialismo” condensa uma interpretação do evento histórico Torre Bela. Ao mesmo tempo apresenta uma postura e apelo em relação às práticas políticas a adoptar naquele momento histórico. Este tipo de comentário enforma muitos dos filmes de carácter expositivo que retratam situações recorrentes durante o chamado P.R.E.C., manifestações, assembleias, ocupações – ou mesmo o

retrato de simples dia-a-dia de um operário da Sorefame¹⁹. Aí, a voz *off* treinada e trabalhada, e nesse sentido, padronizada e uniformizadora, lê os acontecimentos e inclui-os numa grelha discursiva política que hoje se poderá dizer muito historicamente referenciada a um certa forma de fazer militância cinematográfica.

Já vimos anteriormente o papel que a palavra e a voz *em acção* aí desempenham, como somos confrontados com a força emocional colorida e caótica de várias vozes dos protagonistas em constante sobreposição, ora irritadas ora embargadas. Não raramente, vemos como os ocupantes/cooperadores lutam com novas palavras de ordem e um jargão político que se iam introduzindo no seu quotidiano. Por vezes, colocam mesmo em causa o trabalho de doutrinação política levado a cabo por aqueles que mais se destacavam na dinamização da comunidade. Oíçamos a voz de um dos ocupantes que incita os seus companheiros:

Não podemos ceder num único ponto, senão é a vitória do burguês perante o trabalhador. (...) Não nos podemos deixar subjugar por nenhum marquês. Nada nos fará ceder nem num único ponto. As massas em frente. Isto tem que ser feito na base de todos, unidos...

O que articula internamente o documentário não é então a tal voz *off* expositiva, mas uma pulsão narrativa fundada em relações internas entre imagens e sons que formam sequências. Essas sequências dão a ver conflitos entre os trabalhadores, os encontros entre estes e os novos protagonistas do poder militar, ou o fluir do tempo nas tarefas agrícolas e durante as refeições colectivas. A montagem garante não a continuidade retórica em torno de um ou mais argumentos, mas uma continuidade espaço-temporal que dá conta do processo de formação de uma cooperativa. Posto de outro modo, em *Torre Bela* estamos perante unidades dramáticas e não unidades argumentativas.

No entanto, entes de prosseguir, é preciso que se diga o quanto estes dois objectos foram laborados em diferentes contextos de produção e com distintas motivações. O *Torre Bela* de Harlan resulta do trabalho de um

¹⁹ *Um dia na vida de... um trabalhador da Sorefame*, colectivo, 31'. Documentário produzido para a RTP pela Cinequanon retrata um dia de trabalho de um operário da Outurela, um subúrbio de Lisboa, desde o seu despertar ao deitar. Eis a sinopse: "Quais os problemas que tem um operário num grande complexo industrial. O que sente e diz um homem quando lhe perguntam como vive, quanto ganha, com quem vive. Como se reflecte na sua vida particular o ambiente e a tensão em que trabalha." Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon, consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa.

realizador que também se envolve no processo de ocupação da herdade, como veremos mais adiante. O documentário de Luís Galvão Teles faz parte de uma série produzida pela cooperativa Cinequanon para a RTP. Os dois possuem diferentes tempos de rodagem e montagem. O primeiro é rodado em 1975, durante meses e exibido em 1977, depois de longo tempo de montagem. O segundo é filmado em pouco tempo e destina-se a ser inserido o mais rapidamente possível numa grelha de programação televisiva. Esta contextualização serve precisamente para entender o que estava então em jogo nestes dois modos de produção e exibição e o quanto isso se podia reflectir no próprio resultado final. São estas *histórias* de produção que devem ser tomadas em conta quando se fala da *diferença* do filme de Harlan.

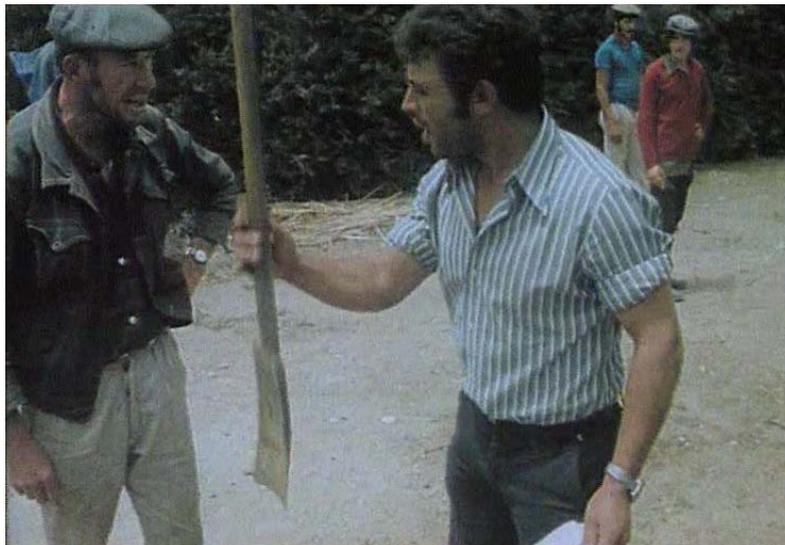
Vejamos: o tempo e o ritmo de produção televisivo pediria uma urgência que levaria à necessidade de filmar e explicar imediatamente os acontecimentos. A maioria das vezes, essa interpretação cavalga a linguagem política que estava na ordem do dia, que se ouvia na rádio, na própria TV, nos comícios e conversas de rua. As equipas das cooperativas seriam impulsionadas por essa emergência de montar o material captado para exibi-lo na RTP, sem que mediasse muito tempo entre a rodagem e a sua difusão na televisão. Por outro lado, a diferença do trabalho de Harlan deve ser encontrada logo à partida nos próprios métodos e práticas de rodagem: na presença constante da equipa na quinta acompanhando o quotidiano da comunidade ao longo de meses e a tomada de prolongados planos sequência. A este propósito, segundo Harlan, o operador de câmara Russel Parker, “chegava a filmar durante duas horas seguidas com apenas algumas interrupções técnicas obrigatórias”, muitas vezes, “acções rotineiras, ou não acontecimentos”, o que terá resultado em cerca de 32 horas de material filmado em bruto.²⁰ Este modo de estar da equipa terá conduzido à invisibilidade da sua presença entre os ocupantes. Camilo Mortágua, ex-membro da LUAR e activo ocupante de Torre Bela diz que com o decorrer do tempo, a câmara passou a ser encarada “como um tractor ou uma enxada”.²¹ Além disso, aquando do período de montagem de *Torre Bela* existe já uma distanciação geográfica e temporal, que permitiu uma maturação das ideias sobre o material filmado. O trabalho de montagem levado a cabo por Roberto Perpignani decorreu durante alguns meses em Itália, antes da sua primeira exibição oficial no festival de Cannes, em 1977.

²⁰ Este cálculo é avançado por Harlan em entrevista realizada em Junho de 2008, Schönau, Alemanha.

²¹ Entrevista Novembro 2008, Lisboa.

O atrito do acontecimento

Proponho, entretanto, o desafio de ir mais longe no nosso inquérito: de que falamos quando falamos da criação de uma mais intensa imersão fílmica nos acontecimentos proporcionada por *Torre Bela*? O que se disse por ocasião do ciclo realizado na Cinemateca em 1984 e mais recentemente em 2007, parece enfatizar a possibilidade de através de *Torre Bela*, se ter com os acontecimentos do P.R.E.C. uma relação mais directa do que aquela que é proporcionada pelo restante cinema que, em vez de fazer emergir a energia, dinâmica interna desses momentos e, por outro lado, a sua ambiguidade e complexidade, produziria um efeito de distanciamento. Esta qualidade da presença é propiciada pelo modo como os longos planos-sequência de Harlan restituem as ambiguidades e contradições próprias do que estava em jogo nesse tempo histórico. É, aliás, essa complexidade que assoma no famoso diálogo entre Wilson, o dinamizador da ocupação da quinta e um agricultor relutante em entregar a sua ferramenta à cooperativa em formação²²:



José Quelhas e Wilson

²²A sequência poderá ser vista em <http://www.youtube.com/watch?v=CbxGF7ZhHDM&feature=related>. Consultado em 19 de Dezembro 2008.

Wilson – Qual é o valor da tua ferramenta? Qual é o valor da tua ferramenta?

Outro ocupante, José Quelhas – Não sei.

Wilson – É isso que tu dizes. Tudo isto é da cooperativa. Não é tua, nem deste.
Nem minha.

José Quelhas – E os outros que não trazem ferramenta nenhuma? A ferramenta é da casa deles e a minha fica da cooperativa. A minha é da cooperativa e os outros que não trouxeram nenhuma, nem querem trazê-las para não levarem descaminho e dão descaminho às dos outros.

Wilson – Dás-me licença?

José Quelhas – Sim.

Wilson – Isto tem o valor de 100 escudos. Vem para a cooperativa e a cooperativa dá-te 100 escudos e já não é teu. É meu, é deste, é de todo o mundo.

José Quelhas – Pode ser muito bem. Eu é que trabalho com ela. Amanhã preciso de fazer trabalho naquilo que é meu, no bocadito que lá tenho e tenho que comprar outra. Depois essa outra fica a ser da cooperativa. Depois vou comprar outra e fica sempre da cooperativa. Daqui a nada, também o que eu visto, o que eu calço, é da cooperativa. Se eu comprei...

Wilson – É isso, é isso mesmo.

José Quelhas – Amanhã, tira-me as botas, fica a ser da cooperativa e eu fico nu.

Wilson – Se me dás licença, é essa a nossa finalidade. Tu não nú ficas com mais roupa do que a que tens.

José Quelhas – Não vejo isso, não vejo nada disso.

Este momento opera como uma epifania e possui um efeito de realidade que não é escamoteado e diferido por uma estratégia argumentativa. Por outras palavras, é como se assistíssemos não apenas a um micro acontecimento histórico – o momento em que o agricultor exprime as suas dúvidas sobre a colectivização daquilo que é seu e põe em causa as palavras de ordem que emanam da cooperativa – mas também a um certo carácter do *acontecer* em si próprio, abrindo-se nas suas contrariedades e dissonâncias, sem que isto seja domesticado para se integrar num quadro de interpretação linear política. Somos introduzidos no interior de uma fractura na relação entre os dois ocupantes e também no atrito de qualquer coisa em estado nascente – o *acontecer* de uma

comunidade que se interroga e se procura na sua formação: o que implica formar uma cooperativa? O que é prescindir da propriedade privada e que sentimentos de perda/ganho individual isso envolve? O que é “meu”, o que é “nosso”?

A sequência não se fecha em respostas cabais, mas mantém as questões em aberto. Talvez isto ajude a compreender uma determinada recepção do filme à época, tal como é relatado por Rui Simões, realizador que foi próximo de Harlan:

*Há projecções em que (Thomas Harlan) é acusado de fascista, outra de anarquista. É acusado de fazer contra-propaganda, contra a classe operária, porque mostra os trabalhadores na miséria, na sua degradação, nos diálogos entre eles.*²³

Pelo modo como conserva a ambiguidade dos acontecimentos captados, *Torre Bela*, prestava-se assim a várias leituras políticas. O que defendo é que estas fricções, esta complexidade e vibração do «real» apenas referenciadas a *Torre Bela* irrompem por momentos em muito do cinema militante de tipo expositivo e argumentativo. Há no conjunto destes filmes, momentos que não são completamente fechados numa lógica interpretativa. Lembro as sequências em que assistimos às reuniões entre os membros das cooperativas da região da Azambuja no *Torre Bela*, de Luís Galvão Teles ou a cena da passagem de modelos pelas trabalhadoras do atelier de alta costura no filme *Candidinha, ocupação de um atelier de alta costura*, realizado por António Macedo, a que voltaremos mais tarde. O que distinguirá o filme de Harlan é a sua concentração sobre um microcosmos, durante longo tempo, laboriosamente arquitectado com uma estrutura dramática. Ou seja, é nessa concentração, duração e carácter dramático que residirá essa qualidade da presença imediata e próxima do *histórico*. Ora, essa qualidade é construída, apesar da relação com o *histórico* aparentar não ter sofrido nenhuma interferência por parte da equipa.

²³ 25 *Abril imagens*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1984, p. 23.



A ocupação do “Palácio”.

Parte II

A fabricação de Torre Bela

Quando o filme *Torre Bela* foi exibido em sala em Agosto de 2007, levantou-se uma questão relativa à intervenção da equipa de Harlan sobre o próprio fluxo dos acontecimentos. As dúvidas surgem sobretudo a partir do visionamento da sequência da ocupação do “Palácio” da família Lafões, na qual os trabalhadores abrem as gavetas das cómodas e examinam a roupa dos duques, as loiças e os retratos de família. Um dos ocupantes experimenta uma jaqueta e exhibe-se perante o olhar dos outros, ao som de “olé!”. Outro toca o piano. Outro veste os paramentos do padre na capela e recita com ironia “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo...”

Nas entrevistas da jornalista do *Público* que Alexandra Lucas Coelho²⁴ fez aos participantes no filme para uma reportagem a publicar na altura da estreia do filme, uma das perguntas mais recorrentes incidia sobre a eventual encenação da ocupação do “Palácio” por Harlan. A dúvida deve-se, porventura, ao à vontade com que os ocupantes se deslocam no espaço, sem que se pressinta neles alguma intimidação provocada pela presença da câmara. Há algum pudor, curiosidade genuína, mas nada sugere neles receio do valor testemunhal que a presença de uma câmara pudesse vir a ter quanto aquela invasão de propriedade privada. Por outro lado, a suspeita sobre a encenação é levantada por um dos directores executivos de produção do filme, José Pedro Andrade²⁵, que apesar de lá não ter estado nesse dia, afirma:

*É encenação pura de Harlan. Os ocupantes não entravam. Era ponto assente, como no Alentejo. De certeza que ele convenceu as pessoas a entrar na casa. O filme é manipulado. É um documentário ficcionado.*²⁶

O próprio Thomas Harlan conta²⁷ que aquando da exibição do filme nos Estados Unidos, os seus colegas cineastas acusavam que a forma como sequência foi filmada sugere que câmara teria sido colocada dentro do Palácio antes da entrada dos ocupantes. Isso seria um sinal de uma

²⁴ Acompanhei e registei em vídeo estas entrevistas, que resultaram no artigo publicado no suplemento Y da edição do *Público* de 3 de Agosto de 2007.

²⁵ José Pedro Andrade, nesse tempo ligado ao PCP, escrevia relatórios sobre a ocupação da Torre Bela para o partido, pois o “PC considerava esta ocupação ilegal (...) Era fora da intervenção da reforma agrária.” (*Público*, 3 de Agosto de 2007)

²⁶ Coelho, Alexandra Lucas (2007) “Torre Bela, o que é feito da nossa revolução selvagem?”, *Público*, 3 de Agosto de 2007

²⁷ Entrevista Junho 2008, Schönau, Alemanha

encenação preparada pela equipa. Ora, todos os intervenientes entrevistados por Alexandra Lucas Coelho e aqueles com quem posteriormente entrei em contacto, contradisseram unanimemente a tese da encenação, como por exemplo Herculano Valada (hoje presidente da Junta de Freguesia de Manique do Intendente) que na famigerada sequência faz o sinal da cruz enquanto veste os paramentos de padre.

Mas o que me interessa não é apurar as verdades ou inverdades do processo que rodeia a rodagem dessa cena. Se quisesse ir por aí, seria confrontado com uma memória dos factos em constante fabricação, ou, por outras palavras, um conjunto de reflexos resultante de um jogo de espelhos. Move-me a ideia de convocar essa sequência como metáfora da construção de todo o filme e indo por aí, explorar essa *diferença* de que se fala quando se escolhe *Torre Bela* como caso único no documentarismo desse período.

Olhemos para *Torre Bela* enquanto uma construção narrativa: possui uma linha dramática que se desenvolve segundo códigos empregues pela narrativa mais clássica, aliás, como muito cinema classificável como observacional. *Torre Bela* possui algumas personagens proeminentes que tomam um protagonismo que ora se afirma, ora se desvanece. É este, aliás, o caso de Wilson, originário da aldeia de Manique do Intendente, o dinamizador inicial da ocupação. Chamamos ainda a atenção para a construção de determinadas cenas-chave que resolvem conflitos ou problemas instalados ao longo do filme. Um dos nós dramáticos central é instaurado desde o início, pelo modo como assoma nos diálogos e discursos dos ocupantes: o desejo de ocupar o casarão do Duque.

Atentemos no lugar estratégico que esta sequência ocupa no desenvolvimento do filme: sendo um dos pontos culminantes da acção revolucionária dos ocupantes também é, por efeito de espelho, um clímax dramático construído pela própria montagem fílmica. No princípio da sequência²⁸, somos deixados com os interiores vazios do Palácio, sentido como um espaço recém-abandonado, marcado pela ausência humana. Pelo meio, planos fechados de objectos fetichizados pela câmara que mais parecem fantasmas do passado. Os proprietários já não habitam o seu domínio, mas permanecem os sinais de um estilo de vida que surge como anacrónico, no contexto dos novos tempos revolucionários. Depois seguem-se as cenas de uma certa euforia contida, em que os ocupantes parecem actuar/representar *naturalmente* para a câmara. E, de facto eu

²⁸ Neste texto, usaremos como referência para a nossa análise a versão do filme que foi editada na colecção do *Público*.

diria que actuam ou representam, não pelo facto de seguirem as indicações expressas do “encenador” Harlan, mas porque actuam uns para os outros e para eles próprios. Digamos que actuam/representam a tomada do poder sobre aquele espaço, remirando-se nos objectos, tocando o piano, vestindo a roupa de “personagens” outras. Nesta linha de pensamento, poder-se-á afirmar que houve encenação em *Torre Bela*, mas num sentido lato, num sentido muito mais abrangente e complexo que aquele que parece subjacente às críticas referidas. Começa logo no modo como Harlan concebeu o seu papel enquanto realizador e interveio no curso dos acontecimentos que levaram à formação da cooperativa. Neste sentido, também Harlan tomou o lugar de ocupante.

Depois de se instalarem na quinta, os trabalhadores demonstravam, segundo Harlan, receio em avançar para o passo seguinte que seria a posse do Palácio. O realizador, querendo acelerar esse processo, moveu-se nos bastidores do meio militar e promoveu um encontro entre um grupo de ocupantes (de que Wilson fazia parte) com a Polícia Militar num quartel em Lisboa. Essa reunião – na qual o capitão Banazol afirmou “Não devem estar à espera que legalmente saia um decreto a dizer que vocês podem ocupar. Vocês ocupam e a lei há-de vir” – é que legitima a acção dos ocupantes. O acontecimento filmado pela equipa do Harlan antecede imediatamente as cenas da ocupação do edifício²⁹.

Não foi apenas neste aspecto que a equipa de filmagens exerceu o papel de um maestro invisível. De alguma maneira, a câmara desempenhou um papel na eleição de quem adquiriu protagonismo na organização da cooperativa. Harlan mostra-se consciente de que, por exemplo, os movimentos de câmara quando seleccionavam e apontavam para um ou outro ocupante que tomava a palavra numa assembleia ou num ajuntamento, motivava-o a fazer prevalecer o seu discurso sobre o dos outros e assim investia-o de poder. Diz ele: “A câmara levava-nos a fazer calar todos os outros em favor do que Wilson dizia.”³⁰ Mas assim como a câmara atribuiu poder de liderança a Wilson também rapidamente lho retirou. O momento de viragem deu-se depois de Harlan denunciar Wilson aos membros da cooperativa, contando o que os outros até então desconheciam: que Wilson dormira no quarto do Duque, antes da ocupação “oficial” do Palácio. A denúncia afectou a mudança na opinião do colectivo acerca de Wilson, que a partir daí se vai transfigurando numa espécie de herói caído em desgraça. É nesta acepção que Harlan diz

²⁹ Esta relação directa entre as duas sequências é mais patente na versão do filme que saiu com o jornal *Público*.

³⁰ Consultável em www.atalantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

que a equipa se tornou numa “argumentista” do filme. Não porque escrevesse ou encenasse previamente uma cena, mas porque ela fazia parte, digamos, da escrita dos próprios acontecimentos. Eis os instrumentos mais concretos implicados nessa escrita, segundo Harlan:

Outro instrumento importante de que dispúnhamos era o carro: também éramos uma espécie de correio de transmissão; íamos à cidade para tratar dos seus problemas com a instituição da reforma agrária, o IRA³¹, entrávamos em contacto com os bancos a fim de encontrar um quadro para a possível abertura de créditos. Mas como a ocupação não era legal não podíamos requerer créditos. Então era preciso pedir a intervenção dos militares. Também éramos nós que mediávamos este processo.³²

Harlan considera mesmo que o lugar que o exército deveria ter tido enquanto co-adjuvante da ocupação “ilegal” é tomado pela própria equipa. O realizador insistiu, muitas vezes, junto do exército que era necessário fornecer camiões e armas aos ocupantes para sustentar um processo que ele via como muito frágil, muito ameaçado.³³ Um tipo de apoio militar que nunca se efectivou:

Esse exército era esperado em Torre Bela: os camponeses de Manique não tinham ousado invadir a propriedade porque estavam precisamente à espera do apoio imediato dos soldados de duas regiões vizinhas: a escola prática de cavalaria de Santarém e a base aérea da Ota. Mas essa ajuda não chegava. Como a polícia de segurança tinha sido desarmada e a guarda republicana também, os ocupantes não encontraram resistência, mas também não encontraram os seus pressupostos amigos, os soldados. Acabaram por só nos encontrar a nós.³⁴

A encenação como tomada de poder

Tentemos ir mais longe na compreensão de como a dimensão de encenação pode ser considerada como uma componente das próprias acções levadas a cabo pelos cooperadores. Quando um ocupante veste uma jaqueta pertencente ao aristocrata e se exhibe para os outros, girando sobre si e gritando “olé, pareço quase um duque”, estamos perante uma teatralização que liberta o poder dos símbolos. A cena ali montada pelos trabalhadores parece evocar que aquilo que torna esse outro o que ele é na escala social – neste caso, uma peça de vestuário – pode tornar-se num

³¹ IRA são as iniciais de Instituto da Reforma Agrária

³² Consultável em www.atalantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

³³ Entrevista a Thomas Harlan, Junho 2008, Schönau, Alemanha

³⁴ Idem.

significante sem conteúdo, vazio e por isso, transmutável e circulável: faz-se de conta que se é duque para dessacralizar símbolos de classe e assim tomar algum poder, nem que seja simbolicamente.

Curiosamente num outro documentário da época, *Candidinha* de António Macedo é possível ver uma sequência onde ressoa esta mesma tomada de poder simbólica. O filme relata a ocupação de um ateliê de alta costura pelas suas 135 empregadas no Verão de 1975, depois da “fuga dos dois sócios gerentes e por o terceiro se ter recusado a cumprir as suas obrigações para com as trabalhadoras”³⁵. Numa das sequências finais, as trabalhadoras vestem as roupas que tinham costurado para as famílias da alta sociedade como os Melo ou Champalimaud, para desfilarem numa *passarelle* improvisada no ateliê. A situação parece propositadamente criada para acontecer frente à câmara e é visível a timidez de algumas costureiras que lhe fogem repentinamente. Uma delas veste mais convictamente o papel de manequim e fita por momentos a câmara, com uma descontração que parece advir de uma longa experiência de modelo.

Atrevo-me a exagerar ao extremo a metáfora da revolução frente à câmara como uma representação teatral para melhor perceber o que está em causa neste cinema: digamos que as equipas destes filmes foram, pela sua presença, motores da construção de um palco onde foram montadas estas cenas, incentivando os camponeses e as costureiras a *vestirem-se* de ocupantes, ou por outras palavras, de actores de uma revolução em curso. Neste sentido, a presença da câmara ofereceu-se aí como caução a essa necessidade de transvestir as identidades e subverter os modos de representação do poder. Há que estilhaçar papéis sociais, desnaturalizando-os e redistribuindo-os para que o político aconteça e seja reinventado. A este propósito, a análise de Harlan é pertinente:

*Em Torre Bela víamos coisas que jamais tínhamos visto, ou sonhado ver. E sem dúvida que os habitantes de Torre Bela poderiam dizer o mesmo: faziam coisas que, sem dúvida, nunca tinham pensado fazer anteriormente. (...) Era preciso que, quer nós quer eles, inventássemos o dia-a-dia.*³⁶

Esta invenção de que fala o realizador não nasce, contudo, do vazio. Poderemos conjecturar que preparar o terreno para que o novo irrompa entre uma população que não tinha qualquer formação política prévia, exigiu, apesar de tudo, um pré-guião que fornecesse referências para as

³⁵ Este documentário faz parte da série Artes e Ofícios, filmada em 16 mm, P/B, entre 1974 e 1975 para a RTP.

³⁶ Ver www.atalantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf

acções a tomar: um relatório de experiências prévias sobre como organizar uma comunidade em revolução. Muitos agentes detentores deste conhecimento contribuíram para a experiência vivida em Torre Bela – aquele que teve um papel preponderante e aí permaneceu por muito tempo foi Camilo Mortágua que vinha da LUAR. Mas Harlan foi também, neste sentido, um agente dinamizador nos meses em que ali esteve, operando nos bastidores, devido à rede de contactos que, entretanto, formara no interior do exército português.³⁷ Chame-se a atenção igualmente para o facto de que quando Harlan chega a Portugal vinha com um património de conhecimento adquirido no contexto das suas viagens e leituras. O realizador tinha estado na União Soviética e, antes mesmo de aqui aterrar, no Chile. As suas ideias provinham “da história do partido comunista e da história das revoluções sociais, da história da constituição dos soviets.”³⁸

Podemos assim dizer que a *encenação* neste filme confunde-se com a face encenada do próprio real. Fazer a revolução implicava a criação de novas situações e conexões, ou seja, pôr em cena novos actores que desempenhariam novos papéis sociais com códigos que lhe eram até então desconhecidos. Harlan enfatiza a necessidade de formar novas ligações entre diferentes actores políticos: entre aqueles que antes não tinham voz – os outrora isolados aldeãos de Manique do Intendente e arredores, que não possuíam capital de conhecimento – e aqueles que eram os agentes mais avançados da revolução, que se concentravam nalgumas instituições na capital, como a policia militar. E era nesse vaivém entre a aldeia e a cidade que Harlan, segundo muitos dos entrevistados³⁹, ocupava o seu tempo, criando as oportunidades para que surgissem novas conexões. Atentemos nas suas palavras inseridas numa longa entrevista sobre toda a sua obra cinematográfica, no documentário *Thomas Harlan – Wandersplitter* realizado por Christoph Hubner:

A grande diferença entre isto e aquilo que se poderia chamar um registo documental é que a maior parte do que aconteceu não aconteceria se nós não tivéssemos estado lá (...)

Assim motivámos a acção e como na construção de uma intriga, o filme não emergiu de um guião, mas, primeiramente, só surgiu realidade. A realidade foi provocada, intencionalmente criada; uma realidade que de outro modo não teria

³⁷ Quando Harlan chegou a Portugal foi com a intenção de filmar aquilo que ele chama de “suicídio” do exército português (Entrevista Junho 2008), com o desmantelamento da sua organização e hierarquia tradicionais, substituída por comités políticos, trabalho que levou a cabo durante três meses até ao começo da rodagem de *Torre Bela*.

³⁸ Entrevista Junho 2008, Schönau, Alemanha.

³⁹ Entrevista a Camilo Mortágua, Agosto de 2007, Alvito.

existido. Foi criada através de encontros provocados entre desconhecidos e do debate, de provas e contra-provas, dos encontros e dos resultados dos encontros, que podem ser extraordinários. Um soldado encontra um camponês que quer qualquer coisa dele. O soldado reflecte sobre se isso é permitido e diz “vamos discutir isso no quartel”. A delegação eleita dirige-se lá e organiza-se um conselho revolucionário da polícia militar.⁴⁰

Por outras palavras, Harlan manipulou alguns fios dos acontecimentos numa espécie de antecâmara do que ocorria frente à câmara. Não interferia directamente na construção de uma determinada “cena” dando indicações ou “falas” para os seus actores – é aliás, nesse sentido que Harlan afirma que uma sequência como a acalorada discussão sobre a enxada nunca poderia ter sido previamente escrita, de tão rica que é, derivando de “pura observação” – mas visando um todo em que filme e realidade se confundem. A questão é que neste *Torre Bela* enquadrável na categoria de cinema observacional, o papel de equipa enquanto motor de um *fazer acontecer* determinados eventos é uma característica fundamental da sua própria construção deixada *fora de campo* do filme. A sua transparência, a sua aparência de que tudo surge “naturalmente” frente à câmara numa espécie de presente contínuo – estamos lá com eles, sem a mediação de uma equipa, sem a interferência da máquina cinematográfica – mantém o espectador no encanto de um real intocado, não fabricado. O processo de produção levado a cabo pela equipa que *fez acontecer* duplamente o filme e a experiência Torre Bela, não deixou nenhuma marca no resultado final. Harlan tem consciência desse apagamento e ausência de auto-reflexividade, possuindo acerca disso uma assombrosa lucidez:

Objectivamente, este é um modelo de manipulação. Temos de ter consciência disso. Lembro-me de grandes conflitos em discussões fantásticas nos EUA, nas quais pessoas com altas qualificações acusavam-me de enganar todos, porque nunca nos vêem trabalhar nos bastidores. E é verdade, tudo é manipulação. É uma manipulação inteligente que poderemos defender. (...) Nós éramos como comissários delegados actuando subterraneamente que lhes ensinavam não a fazer, mas a verem correctamente. Mas isto é manipulação. E assim nasceu a realidade através da manipulação. O filme é um filme que nós de facto não concebemos como filme, mas como realidade. E este prova isso. Isto é o reverso total do que devia ser documentário.

⁴⁰ Harlan refere-se à sequência na qual o capitão Luís Banazol se dirige à delegação proveniente da Torre Bela e lhes diz: “Não devem estar à espera que legalmente saia um decreto a dizer que vocês podem ocupar. Vocês ocupam e a lei há-de vir.” *Thomas Harlan – Wandersplitter* (2006) Christoph Hubner, Filmmuseum Munchen, Goethe-Institut Munchen, (DVD)

Quando Harlan diz que o seu filme inverte a finalidade do documentário parece ter como referência o modelo documental observacional, em que se espera que a presença da câmara não interfira sobre a organização do “real”, registando-o passivamente. As críticas de que o realizador faz eco prendem-se precisamente com uma das questões que funda o tipo de documentário auto-reflexivo: a necessidade ética de tornar visível no próprio filme aquilo que Harlan denomina de “bastidores”. Ou seja, a de exhibir ou deixar traços na montagem final dos materiais o trabalho da equipa que conduziu àquele resultado e, eventualmente, uma reflexão sobre a dimensão daquelas imagens ou o peso da interferência da câmara em todo o processo.

À montagem final de Torre Bela subjaz porventura a intenção inicial de Harlan, quando chegou à herdade. O realizador não pretendia fazer um filme, mas registar imagens daqueles eventos para divulgá-los nas cooperativas vizinhas e em todo o país, numa acção de agitação política. É essa vontade de adesão total àquele *acontecer* sem mediação reflexiva que terá prevalecido na forma final do documentário. O objectivo seria o de fazer qualquer espectador rever-se nas acções revolucionárias dos ocupantes de Torre Bela, sem qualquer distância; fazê-lo mergulhar no sentimento de que a revolução estava a acontecer aqui e agora, num presente contínuo, para também ele agir. Um plano em que fazer *acontecer* a revolução não está longe da experiência de fabricar ou ver um filme. O cinema não é aqui um meio de entretenimento, mas um meio de incitamento e, sobretudo, de acção. Agir e filmar ou agir e ver um filme são duas faces da mesma moeda.

Bibliografia

- AA.VV (1984), *25 Abril Imagens*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa
AA.VV (1999), *25 de Abril no cinema, antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa
AA.VV (s/d), *Torre Bela* [Dossier produzido para o lançamento do filme Torre Bela, distribuído pela Atalanta Filmes]
AA.VV (s/d), *Cinequanon*, Brochura editada no quarto aniversário da Cinequanon [consultável na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa]
BUCHSBAUM, Jonathan (2001), “A closer look at third cinema” – *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 21, No. 2, 2001
COSTA, José Filipe (2002), *O Cinema ao Poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-1976*, Lisboa, Hugin

NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
REZOLA, Maria Inácia (2007), *25 de Abril, Mitos de uma Revolução*, Lisboa, Esfera dos Livros

Entrevistas

Entrevista a Camilo Mortágua, Agosto de 2007, Alvito e Novembro 2008, Lisboa
Entrevista a Thomas Harlan, Junho 2008, Schönau, Alemanha

Sites consultados

<http://www.youtube.com/watch?v=CbxGF7ZhHDM&feature=related.cinecartaz.publico.pt/noticias.asp?id=179867>
http://sigarra.up.pt/up/noticias_geral.ver_noticia?P_NR=4311
www.atalantafilmes.pt/PDFs/torre_bela.pdf
<http://assic-ed267.univ-paris3.fr/formation/Doc%20Roger%20Odin%202008/CloserLookatThirdCinema.pdf>

Filmografia

Um dia na vida de... um trabalhador da Sorefame, 1975, colectivo, 31'
Cooperativa Agrícola Torre-Bela, Luís Galvão Teles, 1975, 49'
Thomas Harlan – Wandersplitter (2006) Christoph Hubner, Filmmuseum Munchen, Goethe-Institut Munchen (DVD)
Ocupação de Terras na Beira Baixa, 1975, António Macedo, 40'
As Armas e o Povo (1975), uma realização colectiva do Sindicato de Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão,
A Lei da Terra (1977), Grupo Zero, 90'
Barronhos: quem tem medo do poder popular? (1976), Luís Filipe Costa, 52'
Torre Bela (1977), *Thomas Harlan*, 105'
Torre Bela, Thomas Harlan, (82') versão editada em DVD numa colecção comemorativa dos 30 anos do 25 de Abril, distribuída pelo jornal Público

Agradeço a Ansgar Schafer pelo apoio na tradução das declarações de Thomas Harlan.