



C.E.N. ERA NOVA,
Lisboa – S.C.I.
CINEMATOGRAFIA
ITALIANA, Roma



PAULO BRANCO APRESENTA

TORRE BELA

Um filme produzido por ALEXANDRE DULY e LUÍSA ORIOLI

Fotografia de RUSSEL PARKER som Directo por NORBERT CHAYER montagem de ROBERTO PERPIGNANI em colaboração com CLÁUDIO CUTRY, RUSSEL PARKER e GIORGIO DE VICENZO montagem sonora de SANDRO PETICCA e MICHAEL BILLINGSLEY em colaboração com ANTONELLA BUSSOLETTI produtor executivo PETER WILLATS realizado por THOMAS HARLAN



TORRE BELA

Paulo Branco apresenta
C.E.N. ERA NOVA,
Lisboa – S.C.I.

CINEMATOGRAFIA
ITALIANA, Roma

Um filme produzido por **ALEXANDRE DULY** e **LUÍSA ORIOLI**

Fotografia de **RUSSEL PARKER**

som directo por **NORBERT CHAYER**

montagem de **ROBERTO PERPIGNANI**

em colaboração com **CLÁUDIO CUTRY**, **RUSSEL PARKER** e **GIORGIO DE VICENZO**

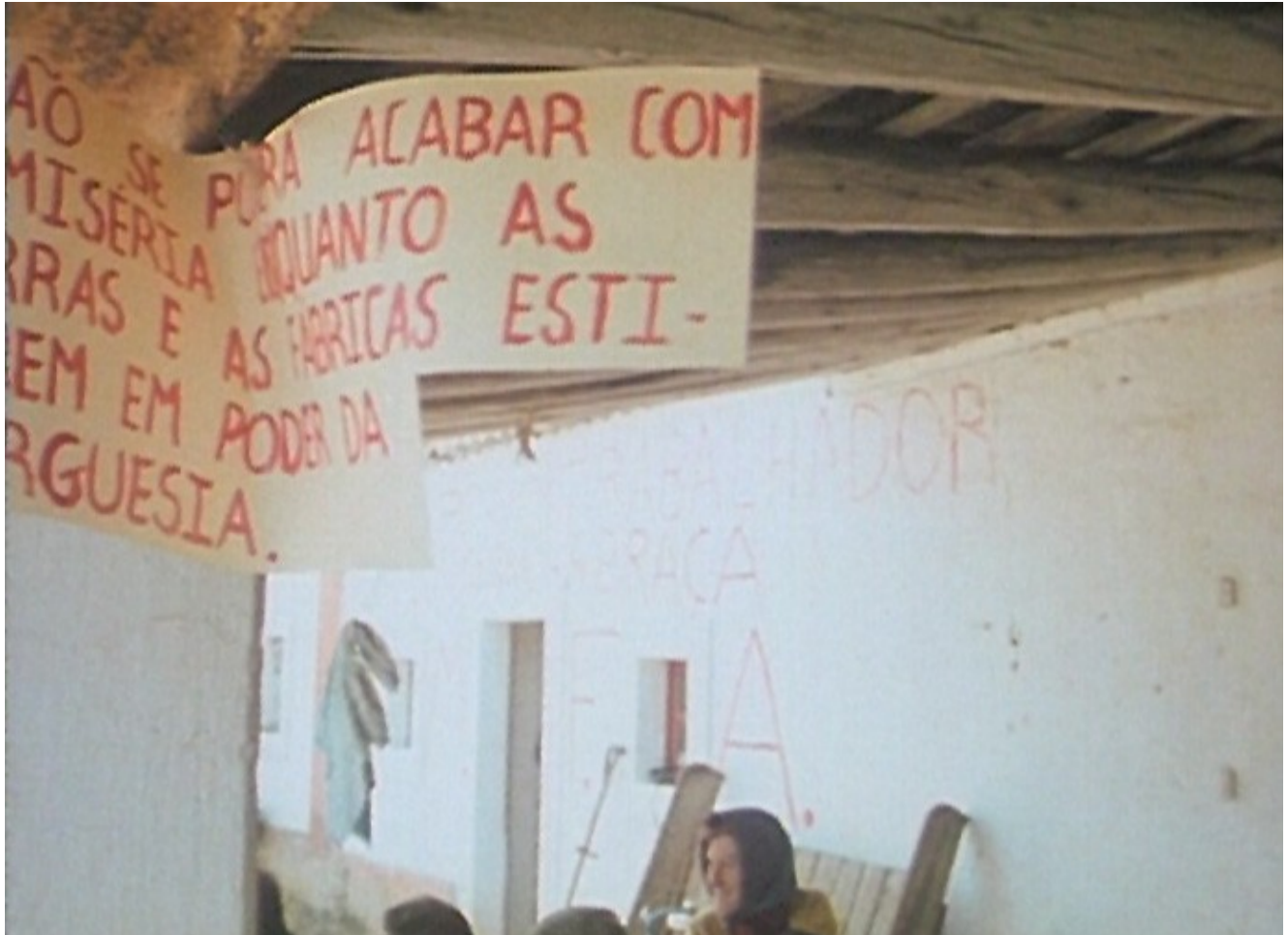
montagem sonora de **SANDRO PETICCA** e **MICHAEL BILLINGSLEY**

em colaboração com **ANTONELLA BUSSOLETTI**

produtor executivo **PETER WILLATS**

realizado por **THOMAS HARLAN**

1975 | 105'



TORRE BELA

TORRE BELA

Thomas Harlan

No dia 23 de Abril de 1975, cinco semanas depois do golpe de 11 de Março e dois dias antes do aniversário da revolução 500 desempregados da região de Manique, no Ribatejo (ex-trabalhadores agrícolas, antigos imigrados que voltaram ao país, reincidentes, bêbedos, prisioneiros políticos libertados), juntam-se num movimento campesino e ocupam as quatro propriedades de Dom Manuel de Bragança, o Duque de Lafões. Antiga propriedade de exploração agrícola, Torre Bela não é mais do que uma imensa reserva de caça alugada aos amigos da família e lugar de encontro da polícia política secreta, a PIDE, com a CIA e os serviços sul-africanos. Ainda que a ocupação de Torre Bela seja apenas um caso de entre muitos outros a “Comuna de 23 de Abril” distingue-se por duas características:

- *Célula de esquerda num tecido de direita*: enquanto que a maior parte das ocupações se fizeram no Sul de Portugal (no Alentejo, região de tradição de lutas de operários comunistas), o Ribatejo constituiu sempre uma zona reservada à direita. (Centro de recrutamento do CAP, união de pequenos proprietários de Rio Maior).
- *Aliança radical dos conselhos de soldados-camponeses*: enquanto que a maior parte das ocupações desembocam em cooperativas do partido comunista e são organizadas por este, os ocupantes expulsaram, desde o início, todos os representantes de partidos políticos, assim como os do Estado representados pelo Instituto para a Reforma Agrária, o IRA, e o Ministério da Agricultura.

Torre Bela tornou-se assim uma excepção quase absoluta de ocupação selvagem e de poder popular, como tal atrairá a cólera do governo provisório.

Ao contrário do último golpe, dessa vez coroado de sucessos do 25 de Abril de 1975, a metade das forças blindadas do Centro vencerá os muros do cerco: a comissão dos trabalhadores será travada.

Na Primavera de 1976 os prisioneiros libertados voltam à comuna. A ocupação é legalizada pouco tempo depois. No Verão de 1976 os ocupantes arroteiam mais de 500 hectares de terra, retomam, formando uma manada com 200 bois, a produção de vinho e de madeira de eucalipto e criam uma escola primária.

Em Março de 1979 a comuna conta com 52 trabalhadores e outro tanto de crianças e velhos.

Mas no Inverno de 1978 depois de uma diligência do Duque de Lafões para obter, junto do Ministério da Agricultura, a anulação da nacionalização e a restituição dos seus bens, uma decisão ministerial pronuncia-se em favor dos antigos proprietários.

Era esperada uma decisão definitiva no mês de Junho de 1979.

De facto, a 2 de Abril, a Guarda Republicana obrigou à evacuação de Torre Bela com unidades blindadas restituindo o castelo ao seu “proprietário legítimo”, Diogo de Bragança, Duque de Lafões.

ENTREVISTA COM THOMAS HARLAN

Cahiers du Cinema \ Entrevista realizada por: **Paulo Branco, Serge Daney e Thérèse Giraud**

O que é que o levou a pensar e desejar fazer este filme?

THOMAS HARLAN: Para começar, não sou cineasta e não tinha a intenção de fazer um filme. Foi um acidente de percurso por causa de um trabalho que estava a fazer nessa altura (em 1974/75) num instituto de investigação sobre o movimento das migrações operárias, o E.M.I.M., em Roma. À margem deste instituto formou-se um grupo que trabalhava sobre o exército, na altura sobre o exército chileno.

Por essa altura Jacques d'Arthuys, conselheiro cultural de Valparaíso, acabava de ser nomeado para o Porto. Ele sugeriu-nos tentar, na sequência do trabalho, fazer uma análise do caso, aparentemente único, do exército colonial português, vencido e reconvertido em qualquer coisa como um embrião do exército popular. Nesse momento a Agência Francesa de Imagens aceita, seguindo Roger Stéphane, produzir um filme sobre este tema: a equipa começa então a rodar em Lisboa no dia 11 de Março de 1975, o dia do golpe malogrado da direita militar; no escritório do general Fabião, chefe do estado-maior, general do exército de terra, e na caserna do regimento de artilharia RAL I, atacado essa manhã, pela aviação. Encontrávamo-nos de repente num momento histórico "factual": nada de análise, nada de entrevistas, somente os factos: a formação do Conselho Superior da Revolução, a destituição dos oficiais comandantes, o nascimento dos primeiros conselhos de soldados e a elaboração dos primeiros regulamentos internos das novas unidades desligadas do alto comando do exército e colocadas ao serviço do general Otelo de Carvalho: o RAL, a polícia militar, o engenho.

Durante uma das assembleias do RAL I um soldado delegado das unidades da escola prática da cavalaria de Santarém, ponto de partida da «revolução dos cravos», fez um relatório sobre o movimento camponês dessa zona: anunciava a ocupação iminente das terras da família real de Bragança em Torre Bela, com Zabu à cabeça do movimento. Zabu era o sobrenome de Wilson, rufia bem conhecido da escumalha de Lisboa, condenado a quatro anos e meio de prisão em cativo por ter atacado um banco à mão armada, terror da burguesia e herói popular, sobretudo junto dos jovens rapazes. Rapidamente a equipa interrompe a rodagem nas casernas, onde trabalhava já há 40 dias e desloca-se a Torre Bela. Aí fica durante 8 meses.

Voltando ao filme... Disseste, no início, que não tinham a intenção de fazer um filme sobre... Falas mais de uma política de sustentação, de uma câmara-ferramenta. Simultaneamente, temos à partida, um filme que se sustenta sozinho, quase que fora de toda a actualidade política.

THOMAS HARLAN: Não houve uma passagem radical de uma fase à outra. O tempo dessa passagem é de facto o da aprendizagem de uma nova ocupação. Com essa excepção quase que não havia mestre e era preciso proceder de forma empírica quer para ganhar confiança quer para ver melhor. Não queríamos intervir como antes, nas casernas, com todas as nossas referências históricas, chaves nas mãos: com uma câmara que devia

TORRE BELA

produzir exactamente o que esperávamos dela. Isso ainda era cinema militante e sabemos que o adjectivo “militante” pede sempre desculpa à palavra cinema. O primeiro salto qualitativo residia no facto de que tínhamos perdido o nosso ponto de vista: o ponto tinha-se disseminado numa junção de linhas de forças tais que a câmara começava a deslocar-se ao acaso. Perdeu toda a segurança: ignorava tudo do seu lugar, da sua função.

A nossa não-intervenção transformou-se, desde o início, em intervenção: a câmara desorientada ligava-se instintivamente às personagens mais evidentes, mais à vista, aos chefes que ela ajudou a criar: e em particular toda a história de Wilson-Zabu. A câmara ignora ainda que foi ela que foi escolhida e que Wilson foi o primeiro a ter reconhecido o formidável poder de arbítrio que a câmara pode exercer sobre um louco que ainda não tem um centro magnético. Tal aproximou-nos do colectivo dos ocupantes no decorrer de uma assembleia, depois da projecção de rushes em Lisboa. Ela aproximava-nos do fazer calar todos os outros em favor do que Wilson dizia. Na época tínhamos começado uma espécie de processo contra Wilson, depois houve uma circunstância agravante: durante a noite que se seguiu à projecção das rushes ele tinha-se introduzido no palácio ducal e nós fomos encontrá-lo, de manhã, na cama do duque com uma rapariga. O palácio ainda não tinha sido ocupado e a crença numa intervenção da polícia, injustificada mas real, tinha impelido, sobretudo as mulheres da assembleia que se seguiu, a tomar as primeiras medidas de auto-repressão. É a partir desse processo que o instrumento de trabalho em que nós nos tínhamos tornado para eles, interveio no debate e que levou, por vezes, à alteração da natureza do respectivo, que sugeriu acções... de alguma maneira tínhamo-nos transformado em argumentistas, evidentemente não ao escrevermos ou predeterminarmos as cenas, mas ao deslocarmos a escrita para a acção. Foi neste processo que existiu manipulação, pelo menos subjacentemente, e que o curso da pequena história mudou, por vezes de forma fundamental.

Nesse momento mais ninguém pensava na Revolução em Portugal com letra maiúscula: tudo se tinha tornado pequeno, à escala de um microcosmo.

Falas de instrumento de trabalho e de uma relação que vos permitiu passar, de forma um pouco mágica, de uma posição de exterioridade completa a uma integração total. Podes explicar melhor essa situação?

THOMAS HARLAN: Para o nosso trabalho precedente tínhamos documentos do Estado-Maior geral que nos permitia penetrar, pouco a pouco, quase em qualquer lado, em todas as instalações militares e outras. Isso tranquilizava-os. Para eles éramos um pouco o exército, o ponto de ligação com o mundo. Ficámos com eles para lhes darmos informações. Todas as semanas enviávamos o material filmado para Paris, para a LTC, quando voltava víamos juntos o que tinha sido filmado para o mostrarmos de seguida nas aldeias da área fazendo um trabalho directo de informação e de sustentação. Eis a Câmara! Mas na maior parte do tempo não rodávamos. Outro instrumento importante de que disponhamos 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, a

TORRE BELA

IRA, 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.

Podes explicar-nos porque é que a ocupação não era legal e porque é que os militares, tão esperados, não apareciam?

THOMAS HARLAN: O Conselho da Revolução tinha interditado toda a ocupação selvagem de terras. O que tinha piada porque, praticamente, tudo era selvagem. As ocupações eram tão selvagens quanto as decisões ministeriais, ausência de leis no vazio constitucional da época. A ordem do IRA assim como a da quinta divisão era a de não tocar em Torre Bela: os ocupantes são marginais e delinquentes, são incapazes de produzir o que quer que seja, não são trabalhadores sérios. Era preciso encontrar oficiais, também eles selvagens, para passarmos por cima das ordens. Portanto fomos ao regimento da polícia militar que já conhecíamos, primeiro sozinhos, depois acompanhados pela comissão de trabalhadores.

Mas na evolução de Torre Bela o que parece interessante é que o exército acabou por ter um papel muito reduzido.

THOMAS HARLAN: Sim, mas esse papel mínimo garantia, pelo menos, que o Duque de Lafões estivesse impossibilitado de encontrar um exército disposto a defender a sua propriedade. É só a partir da intervenção da assembleia dos soldados da polícia militar que o Conselho da Revolução mandou um membro do seu executivo em Torre Bela, para dar, finalmente a autorização para a ocupação. Tal foi capital para ocupantes, sobretudo pelo facto da iniciativa ter vindo da base do exército.

No início o episódio de Torre Bela ainda estava integrado no primeiro projecto e ainda não era outro filme?

THOMAS HARLAN: Sim, depois do 11 de Março as ocupações de terra deveriam marcar a passagem da fase libertária e permissiva à fase de pré-insurreição dos conselhos, ou seja, o que a assembleia geral dos exércitos e o manifesto do COPCON chamavam de revolução do “poder popular”, da base. Em Torre Bela nós procurávamos a base, da mesma maneira que tínhamos procurado e encontrado a que tinha sido imposta pela constituição dos conselhos nos regimentos, e arrancar as patentes aos comandantes. A nossa separação ainda fazia parte desse esforço, um pouco cego, de compilação de material tendo em vista uma análise de um exército em vias de decomposição. 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.

TORRE BELA

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.

A oscilação do projecto acabou por acontecer por causa da ausência do exército. O vosso quadro de análise desaparecia, pelo menos perante a câmara.

THOMAS HARLAN: No início acredito, efectivamente, que ficámos em Torre Bela porque os soldados não chegavam. À força de esperar, com os ocupantes, que tal acontecesse acabámos por filmar apenas “não-acontecimentos”. A sopa, o piquete, o quotidiano de uma comunidade em vias de se constituir. Mas havia ainda outra coisa: a fronteira entre o primeiro e o segundo projecto também passa pelo aparecimento de rostos. Quer dizer que o segundo projecto começa (e sem nós sabermos) quando o movimento e a massa que nós procurávamos se tornaram frequentemente “alguém e o seu gesto”. A atracção de Torre Bela vinha do facto de ainda não haver massa: os ocupantes não se conheciam entre si, ainda não se tinham perdido no ardor da sua colectividade. Enquanto que nas casernas a actividade freneticamente profissional dos revolucionários tinha escondido o aspecto “cozinha” do movimento por detrás das atitudes do orador: nunca sabíamos nem de quem nem donde vinha o discurso, como é que a sopa tinha sido preparada. A massa de soldados continuava informe, eles não eram referência enquanto pessoas distintas. Tal acontecia, sem dúvida, porque nós os observávamos no exercício da sua profissão, ainda que fizesse parte do seu esforço não a exercer.

Assim sendo, 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. Estavam presos numa engrenagem, num ciclo do qual já não conseguiam fugir. Era preciso que, quer nós quer eles inventássemos o dia-a-dia.

Nós queríamos fazer de tudo para que esse empreendimento fosse bem sucedido uma vez que ele parecia extremamente ameaçado. Quando começámos a rodar não era apenas necessário estabelecer uma relação entre nós e os ocupantes mas também entre eles. Era preciso ficar de fora do acontecimento com o objectivo de o ver melhor e de garantir que a câmara não os incomodava. Eram relações acabadas de nascer extremamente delicadas que se iam estabelecendo entre eles e palavras jamais ditas que escapavam das bocas pouco habituadas a deixar sair outra coisa que não suspiros ou injúrias. Não era preciso impedir essa consciência de aparecer e uma pressão demasiado forte, uma indiscrição demasiado invasiva poderia fazer com que as pessoas se calassem, o que de alguma forma já acontecia... Mas também, à força de nos auto-excluirmos, de não fazermos perguntas, de não escorregarmos para um papel demasiado paternalista éramos cada vez mais bem-vindos: a câmara acabou por ser respeitada como um instrumento de trabalho sempre presente, e sempre pronta a ser trocada por um outro, o nosso carro por exemplo, para levar a sopa aos ocupantes que montavam o

TORRE BELA

piquete no cerco. Estabeleceu-se entre nós, a câmara, a nossa ajuda e eles uma relação de confiança quase amigável e recíproca. O que fez com que o muro que levantámos por prudência entre nós e o sujeito permitia-nos finalmente deslizar imperceptivelmente para a indiscrição e para a intimidade das suas lutas, de nos aproximar-mos do coração da construção do “socialismo numa única aldeia”. É aí que reside a enorme contradição: ao dar-nos confiança eles eram traídos; no fundo do túnel deles não havia a luz que eles desejavam ver e as terríveis lutas que eram mostradas indicavam que as suas hipóteses de sobrevivência eram ínfimas.

Mas o que há de notável no filme é justamente que ele é montado de maneira a que certas personagens (como Wilson ou Maria Vitória) ganhem em densidade alcançando uma força dramática que o aproxima de um filme de ficção.

THOMAS HARLAN: Digamos que os 8 meses de rodagens se podem dividir em duas partes. A primeira poderia chamar-se «Wilson» e a segunda «crueldade», para tomar a expressão de Cunha Telles, um cineasta português que viu os filmes. Para ele *Torre Bela* mostra o Portugal animal e a observação é justa, pelo menos a partir do momento em que o corpo da comuna está vivo por inteiro, em que o duque de Lafões e o novo «Duque» Wilson são colocados nos seus lugares. Os nove décimos do material sobre Wilson foram cortados na montagem: era preciso que Wilson montasse a jumenta branca do duque e dormisse na sua cama para que o equilíbrio se restabelecesse e que o filme ganhasse outra dimensão. Desde logo o seu fim está próximo. Ele, que tomava a palavra de toda a gente, fala, pela última vez, à polícia militar. No dia seguinte, durante a ocupação do palácio, ele calar-se-á, não participará mais senão à margem da elaboração de uma nova comissão de trabalhadores onde ele não desempenhará nenhum papel.

Parece que te arrependes do facto de terem, objectivamente, reforçado a figura do líder. Mas isso não está ligado à própria natureza do cinema, sobretudo porque ele se lança sobre uma situação política como aquela, na medida em que o cinema sempre precisou de personagens e as cria quase automaticamente?

THOMAS HARLAN: Sim, demo-nos conta de que era Wilson que fazia um filme connosco e não nós que fazíamos um filme com ele. Mas efectivamente, corrigindo e colocando de parte esse excesso de Wilson vemos claramente como as partes informes da massa se tornam personagens: interessava-nos muito mais a história de quem tomava a palavra que a da tomada do poder. A projecção das rushes à medida que íamos rodando favoreceu consideravelmente esta evolução. Os que ainda não tinham falado apenas interviriam com fotos de família, fotos já amareladas da brevidade da memória ainda não colectiva. Mas para os outros o visionamento do material era recebido como um choque no sentido em que o espectador-actor compreendia tudo de um golpe, por intermédio do cinema que existia na realidade, que tinha um papel nessa realidade.

TORRE BELA

E da mesma maneira que a projecção das rushes tinha um efeito perturbador, os acontecimentos futuros tornar-se-iam cada vez mais projecções da imaginação: fizemos um filme. Que o cinema fosse, neste caso, um subproduto da realidade ou a realidade um subproduto do cinema ainda não tinha sido teorizado por ninguém, mas foi a câmara que se transformou na personagem principal, a câmara-comissária, a câmara-grande eleitor, a câmara-juiz. As massas de outrora mutavam-se pouco a pouco em personagens que ganhavam o mesmo relevo de Wilson.

O que acabas de descrever relata bem o lado paradoxal de uma história como a de Torre Bela. E uma das condições, parece-me, para que esse jogo se possa estabelecer entre realidade e ficção é a de se tratar de um lugar situado fora de toda a cultura audiovisual. Não tem nada a ver com o que, por exemplo, obteria uma câmara de televisão que fecha sempre as personagens num papel socialmente estereotipado e decidido por ela. Mas isso coloca outra questão: dizias que a ocupação de Torre Bela permanecia marginal em relação à tendência geral das ocupações; mas será que não seria, pelo contrário, um exemplo para os meios da extrema-esquerda. Houve, por exemplo, o livro de Pizani...

THOMAS HARLAN: Nesse momento ainda não. Só mais tarde...

Sim, mas no filme isso nunca aparece, como se os ocupantes tivessem verdadeiramente permanecido alheios aos discursos que se fizeram sobre eles e a sua história.

THOMAS HARLAN: Porque durante a nossa estadia esses discursos praticamente não existiam. Logo no início, nos primeiros dias da ocupação, veio muita gente e entre outros Camilo Mortágua, que vemos um pouco no filme e que era membro do gabinete político da LUAR, a Liga Unificada de Acção Revolucionária. Não era um partido político, era um movimento resultante da luta armada clandestina durante o fascismo; um movimento muito activo e com muitos seguidores que acabou por, mais tarde, ser absorvido pelo partido socialista. No começo a LUAR sustentava a ocupação de Torre Bela mas os ocupantes não queriam e a LUAR teve de se retirar.

Reconhecemos, nas primeiras reuniões, o típico discurso da LUAR e o filme deixa-nos ver bem até que ponto esse discurso é completamente estranho ao que se passa e ao que se vai passar, até que ponto Torre Bela escapou completamente a este discurso.

THOMAS HARLAN: Jamais algum partido político tinha mostrado qualquer empreendimento neles e é por isso que Torre Bela constitui efectivamente uma excepção em Portugal. É também por isso que os funcionários, maioritariamente comunistas, do Instituto para a Reforma Agrária nunca deixaram de denunciar a comuna como “um exemplo a não seguir”. Não havia poder para tomar. Sem dúvida essa atitude do PC contribuiu em muito para que Torre Bela se tornasse no símbolo da extrema-esquerda e quando no dia a seguir ao golpe de

TORRE BELA

estado da contra-revolução do 25 de Novembro de 1975, as auto-metralhadoras da escola prática de Santarém invadiram a herdade, os soldados procuram não só mísseis soviéticos mas também instrutores cubanos. Como não encontraram nada prenderam, ao mesmo tempo, a comissão de trabalhadores e uma dezena de jovens raparigas uruguaias, que tinham vindo trabalhar na comuna. Ainda hoje, como eles foram deixados sem inquéritos e sem julgamento, a direcção do PC afirma publicamente que Torre Bela é obra de estrangeiros latino-americanos, que os ocupantes não eram verdadeiros trabalhadores portugueses, mas sim delinquentes. Foi o vice-presidente da Câmara Municipal de Lisboa, membro do CC do PCP que o declarou numa projecção do filme em Montréal.

Quando é que disse: fazemos com o que temos e não nos preocupamos mais?

THOMAS HARLAN: Depois da ocupação do palácio, quando os ocupantes se organizam na casa, quando comem pela primeira vez na sala de jantar do duque e quando desmistificaram, pelo simples facto de lhe tocar, o objecto sagrado de Torre Bela. Fechou-se um capítulo: Wilson caíra, criou-se outra repartição do poder e da palavra. Desde aí a cena na garagem é polifónica. Por outro lado, em Lisboa, os conselhos revolucionários constituídos no estaleiro naval da Lisnave tinham votado, quase unanimemente e contra as recomendações de todos os partidos, na dissolução definitiva da Constituinte e na sua substituição pelos conselhos, era o germe da insurreição. No dia seguinte o arcebispo foi cercado pelos maoístas da UDP, entrou-se numa nova fase. A equipa partiu para Moçambique, para filmar os «minutos da ocupação pacífica da capital».

Este filme foi rodado em 1975. Estamos em 1979 e ainda não foi estreado, excepto ocasionalmente nos Estados Unidos. Para as gentes de Torre Bela estava em vias de fazer um filme de sustentação e de informação que deveria sair logo a seguir. A sua atitude foi completamente diferente: dar tempo à montagem, atribuir uma amplitude dramática ao filme. Deve ter havido uma contradição entre vocês uma vez que é uma atitude fundamentalmente diferente, frente-a-frente às imagens, do que podemos esperar de uma rodagem militante.

THOMAS HARLAN: Desde o fim das rodagens e até antes, já sabíamos que estávamos em vias de fazer um velho filme, um filme antigo, sem actualidade, e que não era preciso ocuparmo-nos da situação política envolvente ainda que esta não se tenha ocupado muito da situação de Torre Bela. Mas a passagem daquilo a que chamam de fase militante ao cinema puro e duro, operou-se pouco a pouco, quase sem nos apercebermos. Não tínhamos mesmo consciência senão quando fizemos a montagem, quando, em Setembro de 1975, Russell Parker, o operador e eu começámos a montar o filme, o estado da informação já tinha sido ultrapassado: os ocupantes foram detidos em Novembro de 1975, o movimento da ocupação foi extinto. Os militares já tinham passado pelo conselho de guerra. Não havia qualquer utilidade imediata em fazer este filme.

TORRE BELA

Mas a concepção do filme, tal qual ele está agora, e que só aparece no final da primeira montagem, em Maio de 1976, revelou-se um malogro completo. Apresentámo-lo ao comité de selecção do festival de Cannes e foi aceite. Mas algumas semanas antes dois membros da comissão de trabalhadores vieram a Roma para o visionarem e aí todos nós decidimos, de comum acordo, refazê-lo. Mas tal não estava a funcionar, sobretudo o ritmo: os diálogos tinham sido falsamente dinamizados e não havia nenhum plano sequência. O enorme esforço de articulação da palavra que aparecia nas rushes, com toda a sua força dramática, tinha desaparecido da imagem por completo. Assim sendo retomámos tudo do zero, voltámo-nos a debruçar sobre as rushes para as redescobrir: só então nos apercebemos realmente que em vez de um conjunto de informações políticas tínhamos filmado o nascimento de uma célula social. De facto, pouco importava que tal tivesse acontecido em Portugal. Portugal não era o cenário. Torre Bela é portanto antes de tudo, um filme sobre a tomada da palavra, um filme que acaba por ser excessivamente falado uma vez que é ao falar que a personagem se descobre, ganha consciência da sua existência e a partir daí pode agir e tornar-se uma personagem dramática. Foi preciso o contributo de Roberto Perpignani para que tudo isso conseguisse ser restituído.

Qual foi exactamente o seu contributo enquanto membro exterior da equipa?

THOMAS HARLAN: Enorme. Ele tomou conta de tudo, de alguma maneira destituiu-nos, tornamo-nos seus assistentes. Ele exigiu mesmo que aprendêssemos português para podermos transcrever integralmente todos os diálogos. Introduziu na equipa e defendeu, inicialmente sozinho, uma nova ética de montagem e também, como ele é musicólogo, todos os instrumentos de leitura da cultura popular (italiana) de que dispunha. Tivemos de aprender a utilizá-los. Depois disso foi possível uma nova colaboração. Essa segunda montagem durou um ano. Estava terminada na Primavera de 1977 e foi de novo apresentada em Cannes.

Como é que reagiram as gentes de Torre Bela quando viram o filme?

THOMAS HARLAN: No início ficaram muito decepcionados: talvez não esperassem um filme de propaganda mas esperavam qualquer coisa mais optimista, mais mobilizadora. Deram-se conta de que tinham sido o objecto de uma reflexão, sobre a história, que para eles não era fácil de fazer. A saber: o interesse que havia em mostrar, com uma grande crueldade, todo o conflito de relações que houve na base da sua comuna. A primeira reacção foi a de gritar ao massacre; que não havia necessidade das pessoas verem como eles eram nessa época, que ao verem o filme eles perceberiam que não mereciam ser apoiados, e que agora era muito diferente, que já não havia duquezinho, os machos já não se vestiam de forma a porem as mulheres na cozinha, etc. Depois houve debates entre eles, os militares expulsos do exército e Otelo de Carvalho. Corrigimos o filme nalgumas partes, não cortando cenas mas juntando-as de novo, sobretudo na versão longa que passou a ter quase quatro horas.

TORRE BELA

Por seu lado os ocupantes escreveram uma dedicatória intitulada «a luta contra o capitalismo e os nossos defeitos», um longo texto que cada um assinou e que aparece no fim da versão portuguesa.

Tal é um pouco idílico, esta decomposição em pedaços. É quanto muito porque a história de Torre Bela é uma experiência única, paradoxal, irrecuperável, pela qual se interessaram. Isso não vos apareceu apenas na montagem.

THOMAS HARLAN: Foi só na segunda montagem que sentimos que tínhamos a certeza do que estávamos a fazer: era uma escolha clara. Houve etapas, no momento da rodagem, tais como a contestação de Wilson, que passámos, uma vez que estavam implicadas na questão da ocupação, da percepção que chamámos de militante, a uma intervenção mais precisa. Mas que essa intervenção fosse cinematográfica só nos apercebemos bem mais tarde, e em todo o caso nunca na primeira montagem.

Não podemos fazer nada na montagem se não há um material qualquer como ponto de partida. A manipulação tem limites. E há no filme, uma vez que ele é uma unidade, uma escolha de escrita que não pode ser apenas uma escolha de montagem.

THOMAS HARLAN: Vocês acabam por fazer todos a mesma pergunta: em que momento tivemos consciência do que fazíamos, ingenuamente, com o cinema, aí onde simultaneamente uma superestrutura militante nos impedia de o realizar. Houve uma revisão progressiva no nosso modo de filmar, nas atitudes de rodagem. Não era preciso talvez confundi-los com as atitudes conscientes de cineasta pela simples razão de que a rodagem de cenas longas era, desde o início, o trabalho de alguém que não sabia o que se iria passar: e a câmara, para chegar finalmente a captar uma situação era levada a filmar frequentemente durante duas horas seguidas com apenas algumas interrupções técnicas obrigatórias. Há imenso material que achamos que não tem qualquer interesse e que acaba por revelar-se de grande valor.

Mas o simples facto de decidir que é preciso filmar durante muito tempo para chegar a captar qualquer coisa já é uma escolha, que não é a feita pela maior parte dos filmes militantes onde se pratica a pilhagem. Aqui, o filme começa a preto e branco e com uma entrevista e assim que esta termina, com o comentário do fim, como um filme militante, assistimos a uma utopia, a da política-ficção. Este deslize é muito interessante.

THOMAS HARLAN: É um deslize que corresponde a uma realidade, é por isso que aparecem os cartões no final. A nossa partida de Torre Bela foi de facto um mau corte para eles. O jogo que se tinha estabelecido foi interrompido. Houve desde logo um grande estrago. Foi preciso que Camilo Mortágua, o antigo guerreiro da LUAR, viesse para redistribuir os papéis, substituir de alguma maneira o papel de Wilson e da câmara.

TORRE BELA

Depois houve os arrestos e de novo a retomada. Actualmente Torre Bela é uma das únicas comunas “selvagens” que sobrevive em Portugal, sem nenhum engenheiro, nem almas, nem agronomia. É um pouco uma utopia...

Uma última questão: como é que o filme foi produzido? Porque temos a impressão que o orçamento do filme foi enorme.

THOMAS HARLAN: O filme foi produzido por uma cooperativa portuguesa, a Era Nova. O orçamento era de pouco mais de 1.100.000 francos para três filmes, dos quais dois eram médias-metragens de 60 minutos: um em Portugal outro em Moçambique. *Torre Bela* custou de 800 a 850.000 francos. Financiámo-lo sobretudo com créditos bancários garantidos por terceiros.

E os teus projectos?

THOMAS HARLAN: Um filme que se chamará *Les Bronx*. O Wilson desta história é uma hondurenha de 14 anos, chefe de um bando de incendiários no bairro de Bronx. Ela age a soldo dos vendedores de diamantes e pedras preciosas da 34ª Rua de Nova Iorque que, por razões de impostos excessivos se querem desembaraçar dos seus imóveis insalubres. Desde há 4 anos que em Nova Iorque dezenas de milhares de imóveis foram destruídos pelo fogo. Gostaríamos de contar a história de uma casa que não arderá.



TORRE BELA

TORRE BELA

João Lopes | Folha da Cinemateca Portuguesa

Torre Bela é um caso à parte. Porque é um filme realizado por estrangeiros em Portugal, tendo por objectivo um conjunto de efeitos decorrentes do 25 de Abril. Porque é também dos que leva mais fundo a relação cinematográfica com esses efeitos.

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: a questão da militância. Se, como veremos, Torre Bela escapa de 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. Tudo é exemplarmente transparente desde o início: estamos em Torre Bela, uma herdade pertencente ao duque de Lafões, ocupada em 23 de Abril de 1975 pelos respectivos trabalhadores com o objectivo principal de reformular os modelos da sua produção e a distribuição dos seus rendimentos; estamos, desde o início, no quente dos acontecimentos a que a equipa de filmagens vai aderir sem hesitações.

Importa, por isso, tentar compreender como se processa essa adesão e quais as suas consequências filmicas. Repare-se: aderir aos acontecimentos não é, aqui, tentar filmá-los para apenas confirmar um sentido prévio, dependente de uma qualquer lógica política e/ou partidária. Não, não se trata de reavivar essa discussão estéril do que está “acima” ou “abaixo” dos partidos, do que é ou não é político. A adesão de Torre Bela aos acontecimentos é para ser tomada no seu sentido mais radical e em nome do mais belo compromisso (moral e estético) que é possível assumir em relação a eles: é uma adesão inteiramente cinematográfica, ligada aos meios do cinema, com eles escrita, por eles inscrita.

No princípio era o verbo, pode dizer-se, o que lá estava e já não está: as palavras do duque de Lafões e o discurso de poder que através dele se expõe e oculta. A entrevista inicial com o duque não surge apenas como o reconhecimento implícito de que não é possível fazer nenhuma história – mesmo do ponto de vista dos trabalhadores – dispensando a pluralidade de pontos de vista que nessa história se podem manifestar. O duque é, por assim dizer, a ausência presente em todo o filme, o seu espaço exterior que importa conhecer, reconhecer e pensar: o cinismo do seu discurso paternalista diz mais do que um desses agressivos discursos off que parecem querer convencer-nos de que têm à sua disposição a verdade eterna da existência – o duque, num certo sentido, também julga tê-la, mas é uma imagem... e sabemos como qualquer imagem, antes de ser justa ou injusta, é permeável a energia de qualquer olhar disponível.

Depois vem o lugar, onde tudo se passa, esse palco de história que é Torre Bela. Num longo e impressionante plano aéreo, o filme mostrar-nos-á a imensa propriedade de dois mil hectares e pode dizer-se que o efeito físico

TORRE BELA

das imagens se prolonga: tivemos o corpo do duque como matéria filmica de um discurso lutando pelo poder, temos agora a terra como corpo aberto aos discursos que nela vão dizer, ganhar e perder o seu poder.

A partir daí, é a própria irredutibilidade do acto cinematográfico que se encontra aberta a todas as possibilidades. É-nos dado a ver a consolidação de uma organização de trabalhadores como fenómeno vivo de um processo histórico que não se esgota, longe disso, na retórica de um qualquer determinismo político. E há momentos espantosos:

- O simples facto de, na primeira reunião na rua, alguém pedir um papel para tomar as necessárias notas – por aí passa, afinal, a materialidade de uma luta, esse cruzamento indefinível do espontâneo e do organizado;
- O momento em que a câmara, discretamente, quase com pudor, se afasta lentamente de um grupo de trabalhadores que, ao cair da noite, combinam e exaltam as suas formas de luta: dir-se-ia que, mesmo na relação de filmagens mais empenhada, há sempre desses momentos em que o cinema precisa de dar a ver a sua exterioridade;
- As discussões nas assembleias de trabalhadores que recordam um princípio elementar de diversidade que nenhum conceito unanimista da “classe trabalhadora” pode anular; em momentos como esse, o que se diz não é apenas a inoperância daquele conceito, mas sobretudo a complexidade do espaço social, político e até moral dos trabalhadores – uma vez mais, a evidência dos corpos é siderante;
- A impressionante reunião do quartel da Polícia Militar; são as questões difíceis do “poder militar” e do “poder popular” que aqui se exprime, mas é sobretudo a singularidade da “revolução dos cravos” que emerge – sem exagero, podemos considerar que cada sujeito histórico se confronta ao vivo, para o cinema, com a opacidade da sua própria história, com a ilusão empolgante e mobilizadora de que há momentos em que essa história regressa ao zero... e tudo é possível.

Escusado será insistir na evidência que se impõe: escapando-se à retórica política, Torre Bela é um dos mais admiráveis objectos políticos que este ciclo dá a ver. O poder, questão fulcral de qualquer forma de actuação política, surge aqui, ao mesmo tempo, como fenómeno de vivência prática e matéria de produção cinematográfica. Nessa perspectiva, Torre Bela, objecto obviamente apaixonado pelos trabalhadores que filma, não é exactamente (como na época muito se disse e defendeu a propósito doutros objectos filmados) um filme construído “do ponto de vista dos trabalhadores”. Digamos que é, antes, um filme que, a partir da sua dimensão específica, participa com esses trabalhadores em momentos decisivos da sua existência – a forma dessa participação é eminentemente cinematográfica. Um derradeiro exemplo de tal participação: esses minutos inesquecíveis em que a câmara acompanha os trabalhadores que entram no palácio do duque e se confrontam com toda a espécie de materiais (roupas, objectos pessoais, etc.), até aí estranhos ao seu quotidiano. Na quase obscenidade buñueliana dessa sequência reside o mais intenso da lição deste filme: que as viragens na história são sempre histórias de heranças, confluência de contrários, gestão contraditória de memórias e factos.

A ETNOGRAFIA MILITANTE DE THOMAS HARLAN

Serge Daney, Cahiers du Cinema n° 301 – Junho de 1979

Torre Bela é, antes do mais, um desses documentos extraordinários que surgem por vezes no coração das lutas ou das situações-limite, quando a obstinação em “continuar a filmar” leva a melhor sobre todas as ideias preconcebidas ou não, engajadas ou não, daquele que filma. Os amadores do “real”, os canibais do “sur le vif” (no número dos quais nos contamos) ficarão pois siderados com o filme de Thomas Harlan. Raramente se terá visto melhor o fazer e o desfazer de uma colectividade singular em si e feita ela própria de singularidades, apanhada num processo político em que ela é a verdade cega e o ponto da utopia.

Mas há mais. Torre Bela mostra, materializadas e encarnadas, todas as ideias-força do esquerdismo político e teórico destes dez últimos anos. “Como se lá estivéssemos” – mas, precisamente, já lá não estamos; mais ninguém lá está –, vemos a essência de que os discursos de ontem diziam alimentar-se, as imagens sobre as quais o som tinha sido posto demasiado alto; a tomada de palavra (caótico, o filme servirá, um dia, para o estudo do falar camponês e da língua portuguesa), a palavra popular (e o seu balbuciar), o povo em armas (os estranhos soldados do M.F.A.), a memória popular (com os seus relatos de amargura), a fabricação de um líder de massas (Wilson) e a desconfiança para com os heróis (Wilson de novo), as contradições no seio do povo (homens/mulheres), o discurso cínico e tolo do inimigo de classe (espantosa entrevista do duque de Lafões), etc. Claro está que isto chega tarde. E tudo isto se acreditou, mas já passou, e o filme surge, com uma precisão hiper-realista, simultaneamente como uma sondagem ao âmago daquilo que foi, e como o espectáculo alucinatório daquilo em que se acreditou (no povo, na sua autonomia, na sua revolta). Sem dúvida que é necessário não mais acreditar nele cegamente para se começar a vê-lo como não se devia vê-lo de modo nenhum, para continuar a acreditar nele. Este desfasamento entre “o antes e o depois” é, talvez, a verdade dos raros “bons filmes militantes”. Foi preciso esperar que as palavras de ordem e os slogans deixassem de tranquilizar para a finalmente chegarem as imagens. Mas numa paisagem devastada.

A experiência da comuna popular de Torre Bela (1975-1979) termina no ano em que o filme, enfim terminado, “sai”. Mas já não temos, com essas imagens (nem nós, nem Harlan, nem ninguém), senão uma relação de canibalismo etnográfico (e a etnografia não será o nosso tipo de canibalismo?), ou de esteticismo perverso (a Torre Bela como utopia, como uma utopia mais).

Mas o cinema é assim. O cinema nunca chega a horas. E, a fortiori, o cinema de intervenção, o único que, para existir, tem de dispor de tempo para constituir a sua própria matéria, é aquele que nunca estará terminado a tempo. O cineasta encontra-se, então, numa situação impossível, mesmo equívoca, e que ele pode aperfeiçoar, seja qual for a tendência admitida do seu discurso. Quer seja Moullet a permitir-se o luxo de conseguir finalmente um filme didáctico-militante-terceiro-mundista, num momento em que já ninguém sabe o que fazer

TORRE BELA

com ele (ao passo que toda a gente os queria quando ninguém os sabia fazer), ou a estranha temporalidade da experiência Ogawa, redobrando a atrocidade do real com um filme interminável e igualmente atroz, ou ainda, Godard a levar cinco anos a montar um filme sobre a Palestina – trata-se sempre do mesmo ponto de chegada, da mesma vitória à Pirro, da mesma desforra dos artistas em relação aos chefes políticos e aos militantes: eis a essência das ideias que julgastes ter, eis o referencial das palavras de que fizestes mau uso, a prova de que aquilo de que falastes (sem o saberdes ver) existiu realmente: e é-vos mostrado... porque acabou.

Esta dialéctica perversa entre o antes e o depois constitui hoje a última palavra do cinema dito “documentário” (de Flaherty a Ogawa, de Rouch a Harlan, de Ivens a Van der Keuken): um olhar tão penetrante – digamos acerado – que fixa a imagem daquilo que já não tem futuro.



distribuição **atalantafilmes** www.atalantafilmes.pt