UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ALEXANDRA SOFIA MIRANDA DOS SANTOS

**O *tempo* das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação
das verdades** | um estudo do documentário *Torre Bela* (1978)
de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português
(1974-1975)

SÃO PAULO

2017

ALEXANDRA SOFIA MIRANDA DOS SANTOS

O tempo das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades| um estudo do documentário *Torre Bela* (1978) de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português (1974-1975)

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa de Pós-graduação)

Tese de doutorado direto apresentada no programa de pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração “Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte”, linha de pesquisa “Fundamentos do Ensino e Aprendizagem da Arte”, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutora em Artes, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Christina de Souza Lima Rizzi.

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MIRANDA DOS SANTOS, ALEXANDRA SOFIA

O tempo das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades: um estudo do documentário Torre Bela (1978) de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português (1974-1975) / ALEXANDRA SOFIA MIRANDA DOS SANTOS. -- São Paulo: A. S. MIRANDA DOS SANTOS, 2017.

263 p.: il. + DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Maria Christina de Souza Lima Rizzi
Bibliografia

1. Cinema-verdade 2. Documentário 3. Revolução Portuguesa 4. Montagem I. Souza Lima Rizzi, Maria Christina de II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome| Alexandra Sofia Miranda dos Santos

Título| O *Tempo* das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades: um estudo do documentário *Torre Bela* (1978) de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português (1974-1975)

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais

Aprovado em 19/06/2017

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria Christina de Souza Lima Rizzi

Banca examinadora

Prof. Dr.^a Dora Longo Bahia

Prof. Dr.^a Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

Prof. Dr.^a Sônia Regina Fernandes

Prof. Dr. José Minerini Neto

Aos que lutam e alimentam utopias
de um mundo mais humano

AGRADECIMENTOS | Quero expressar o meu agradecimento especial à Professora Dr.^a Maria Christina de Souza Lima Rizzi pelo acolhimento, orientação e leitura atenta dos trabalhos de elaboração da Tese, ao Professor Dr. Luiz Renato Martins, à Professora Dr.^a Dora Longo Bahia, ao Professor Dr. Valério Arcary e a Carlos Osório de Castro pelas arguições críticas e metodológicas incisivas.

Em respeito à sequência de acontecimentos que me encaminharam para a entrada no doutorado quero agradecer com especial carinho a Maria Eugênia Guimarães, com particular agradecimento ao Professor Dr. Vítor Serrão e à Prof. Dr.^a Maria João Neto do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

A toda a família: Luisa, João, Ana, Hugo, Beto, Raquel, Francisca, Constança, Maria, Martim, Eugênia, Cecília, Alda e Abel, Mita, Cláudia e Duarte, Manuela, Zé, Jesuína, Luís, Gomes, Henrique, Alexandra, Beatriz, Lucas, Joana e Francisco. Um agradecimento à Vera, Carlos e Graça, Maria Fernandes e Mário.

Às minhas companheiras de luta, Yara e Margarete.

Às amizades Cruspianas: Claudia, Jéssica, Danielle, à Ketí, Ale, Ingrid, Carol, Ca Lé, Cleu, Robert, Elvander, Bárbara, Emerson, Bruna, Michel, Natânia, Renata, Sarah, Susana, Simone, Ginneth e Tomás.

Às amigas e amigos Nina, Joe, Cédric, Didac, Thiago, Renato, Fabiana, Jacqueline, Talita, Fabiana Assis, Enauro, Eliza, Ane e Regina, Rosângela, Paulo, Sãozinha, Alexandra e Ana, Amélia, Ana Suspiro, Pedro Pereira, L. Oliveira. Àqueles com quem partilhei orientação académica, Clara, Thiago, Polly, Sue, Cristina, Maurício, Radamés, Alena, Giuliano, Carlos e aos moradores do Residencial Jardins do Cerrado VII, entre eles, Rosângela, Vani, Cássia e Wanessa.

SANTOS, A. S. M., *O Tempo das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades: um estudo do documentário Torre Bela (1978) de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português (1974-1975)*. 2017. 256 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESUMO | Este estudo tem por objeto o documentário de Thomas Harlan, *Torre Bela* (1978), filmado durante o processo revolucionário português (1974-1975). A película insere-se na raiz cinematográfica do *cinema-verdade*, destacando-se do debate em torno deste conceito desenvolvido por Jean Rouch e Edgar Morin no decênio de 1960, na medida em que propõe antes, uma abordagem materialista aos processos sociais, retomando a perspectiva desenvolvida por Dziga Vertov (1896-1954), cineasta russo autor do filme *Kinoglaz* (1924), que Thomas Harlan cita em diferentes cenas de *Torre Bela*. Harlan constrói de forma crítica e reflexiva uma síntese da atualidade, proveniente do recorte histórico, resultante da combinação sistematizada entre o fragmento do filme e a visão histórica sobre o processo revolucionário que o cineasta insere na montagem do filme. Ao concretizá-la, Harlan acaba por colocar luz nas contradições do processo português, alumiando, por exemplo, como o acordo militar para uma “nova política social”, que defendia os direitos da classe trabalhadora como anunciado no Programa do Movimento das Forças Armadas, consolida-se apenas em direitos para a classe dominante, os proprietários dos meios de produção, excluindo-se o trabalhador do modelo de sociedade democrática. O filme é emblemático também, para compreender a forma como o trabalhador se torna sujeito político da Revolução, histórico, por isso, objetivando as suas utopias através da película, até o momento da intervenção da força militar contrarrevolucionária como mostra o final do filme. Em tese, o trabalho investiga como a reintrodução da perspectiva histórica sobre a forma como uma dada sociedade se organiza, bem como o ponto de vista do cineasta sobre o fenômeno social abordado torna-se, no caso da película *Torre Bela*, uma forma de resistência e de oposição ao movimento de desmanche e declínio das grandes utopias que marcou a segunda metade do século XX, e que na atualidade se reinventa no fenômeno da *pós-verdade*.

Palavras-chave

Cinema-verdade, Drama, Política, Revolução dos Cravos, Pós-verdade

SANTOS, A. S. M., *Time of changes, the movie and the fight to seize the truth: study of the Torre Bela* (1978), Thomas Harlan documentary about the Portuguese Revolution process (1974-1975). 2017. 256 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ABSTRACT| The subject of this study is the Thomas Harlan documentary *Torre Bela* (1978), filmed during the Portuguese Revolution of 1974 – 1975. The movie is implanted in the cinematographic roots of the *truthful-cinema* (*cinéma vérité*), outdistancing from the 1960's debate surrounding Jean Rouch and Edgar Morin's concept since it proposes instead, a materialistic view of the social processes, recollecting the same perspective developed by Dziga Vertov (1896-1954), Russian filmmaker creator of *Kinoglaz* movie (1924), and in which Thomas Harlan references it in several scenes of *Torre Bela*. Based on a historical approach, Harlan elaborates a critically reflexive summary of the actuality, resultant from the systematic combination between frames and the historical perception of the revolutionary process and in which the creator inserts in the film. Whilst producing it, Harlan focus on the contradictory facts in the Portuguese process highlighting for example, how the military agreement for the new social politic, which defended the workers' rights, as announced by the Military Forces Program, primarily focuses on the dominant classes (owners) excluding the workers from the social-democratic model. The movie is emblematic and historical leading you to understand how the worker became a politic individual of the revolution, presenting its utopias trough the movie up until the contra revolutionary intervention by the military force as exposed in the end of the movie. In theses, the study investigates how a reintroduction of the historical perspective of a society organization as well as the filmmaker's understanding and approach of the social singularity becomes, in *Torre Bela*, a way of resistance and opposition to the destruction and decline of the utopias which characterized the second half of the 20th century and in present time reinventing itself within the *post-truth* concept.

Keywords:

Truthful-Cinema, Drama, Politics, (Portuguese) Carnation Revolution, *Post- Truth*

LISTA DE FIGURAS E ESQUEMAS

FIGURA 1 – Decupagem Prólogo – <i>Torre Bela</i>	46
FIGURA 2 – Decupagem “Entrevista a D. Miguel” – <i>Torre Bela</i>	58
FIGURA 3 – Decupagem “Espera do acordo de cooperativa” – <i>Torre Bela</i>	72
FIGURA 4 – Decupagem “Almoço coletivo” – <i>Torre Bela</i>	78
FIGURA 5 – Decupagem “Discussão sobre as Ferramentas de Trabalho” – <i>Torre Bela</i>	81
FIGURA 6 – Decupagem “Caminhada pelas terras” – <i>Torre Bela</i>	85
FIGURA 7 – Decupagem “A Ceifa” – <i>Torre Bela</i>	91
FIGURA 8 – Fluxograma <i>Torre Bela</i>	113
FIGURA 9 – Conceito de indivíduo em <i>Chronique d’un Été</i>	135
FIGURA 10 – Conceito de indivíduo em <i>Torre Bela</i>	137
FIGURA 11 – Conceito de indivíduo em <i>Torre Bela</i>	137
FIGURA 12 – Sistema de valores - <i>Chronique d’un Été</i>	146
FIGURA 13 – Sistema de valores - <i>Torre Bela</i>	146
FIGURA 14 – Sistema de valores - <i>Torre Bela</i>	146
FIGURA 15 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978)	156
FIGURA 16 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	156
FIGURA 17 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	156
FIGURA 18 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	157
FIGURA 19 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	157
FIGURA 20 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	157
FIGURA 21 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	165
FIGURA 22 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	166
FIGURA 23 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	166
FIGURA 24 – Decupagem “Reunião das tropas do povoado” – <i>Kinoglaz</i>	168
FIGURA 25 – Decupagem “Reunião das tropas do povoado” – <i>Kinoglaz</i>	175
FIGURA 26 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	183
FIGURA 27 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	183
FIGURA 28 – Decupagem “A Viúva” – <i>Kinoglaz</i>	186
FIGURA 29 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	188
FIGURA 30 – <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	189

FIGURA 31 – Decupagem “cadeia produtiva do pão” – <i>Kinoglaz</i>	197
FIGURA 32 – Regimes de Verdade <i>Kinoglaz</i> e <i>Torre Bela</i>	225
FIGURA 33 – Estrutura fílmica do <i>Torre Bela</i>	248

LISTA DE ABREVIATURAS

AR – Assembleia da República

CDS – Partido de Centro Democrático Social

CNRS - *Centre National de la Recherche Scientifique*

(Centro Nacional de Pesquisa Científica)

COPCON - Comando Operacional do Continente

CR – Conselho Superior da Revolução

FSP – Frente Socialista Popular

GNR - Guarda Nacional Republicana

IRA – Instituto da Reforma Agrária

JSN - Junta de Salvação Nacional

LUAR - Liga de Unidade e Acção Revolucionária

MES – Movimento de Esquerda Socialista

MFA – Movimento das Forças Armadas

NATO/OTAN – Organização do Tratado Atlântico Norte

PCP - Partido Comunista Português

PPD – Partido Popular Democrata

PREC - Processo Revolucionário em Curso

PRP - Partido Revolucionário do Proletariado

PS - Partido Socialista

RAL – Regimento de Artilharia de Lisboa

RALIS - Regimentos de Artilharia de Lisboa

RML - Regimento Militar de Lisboa

RTP - Rádio e Televisão Portuguesa

S.L.O.N. - *Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles*

(Sociedade para o Desenvolvimento de Novos Projetos)

SUV - Soldados Unidos Vencerão

UCP - Unidade Coletiva de Produção

UDP - União Democrática Popular

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
APRESENTAÇÃO: CONTINUAR A VIVER NA TORRE BELA.....	24
1. CAPÍTULO 1 TORRE BELA: DRAMA E POLÍTICA.....	35
1.1 <i>Capitalismo tardio, processo revolucionário e discurso fílmico</i>	41
PRÓLOGO	45
<i>A Dedicatória e o conceito do filme</i>	45
<i>Decupagem dos fragmentos da “vista aérea da Quinta”</i>	45
PARTE 1	49
1.1.1 <i>Terça-feira, 23 de abril de 1975</i>	49
1.1.1.1 <i>Decupagem dos fragmentos do episódio da “entrevista a D. Miguel” ..</i>	51
1.1.2 <i>Terça-feira, 23 de abril</i>	67
1.1.2.1 <i>Decupagem dos fragmentos do terceiro e último plano sequência da cena noturna “a espera do resultado da reunião de representantes pelos trabalhadores”</i>	69
PARTE 2	75
1.1.3 <i>Quarta-feira, 24 de abril</i>	75
1.1.4 <i>Sexta-feira, 26 de abril</i>	76
1.1.4.1 <i>Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena do “almoço dos trabalhadores”</i>	77
1.1.4.2 <i>Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena da “discussão sobre as ferramentas de trabalho”</i>	79
1.1.4.3 <i>Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena da “caminhada pelas terras”</i>	84
1.1.5 <i>Sexta-feira, 10 de maio</i>	86
PARTE 3	88
1.1.6 <i>Segunda-feira, 13 de maio</i>	88
PARTE 4	90
1.1.7 <i>Domingo, 19 de maio</i>	90
1.1.7.1 <i>Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena da “A ceifa”</i>	91
PARTE 5	94
1.1.8 <i>Quarta-feira, 5 de junho</i>	94
PARTE 6	97

1.1.9 Quinta-feira, 6 de junho	97
PARTE 7	100
1.1.10 Sexta-feira, 7 de junho.....	100
1.1.11 Legenda Final (inserida no filme depois de 1982).....	102
2. CAPÍTULO 2 TORRE BELA: A AFIRMAÇÃO DO ÍNDIVIDUO PELO COLETIVO.....	117
2.1 Práticas e abordagens cinematográficas no <i>cinema-verdade</i> : <i>Torre Bela</i> (1978) e <i>Chronique d'un Été</i> (<i>Crônica de um Verão</i>) (1961)	119
2.2 O indivíduo social na sociedade de classes: o debate histórico	124
2.3 Práticas e abordagens cinematográficas no <i>cinema-verdade</i> e no <i>cinema-militante</i> : <i>Torre Bela</i> (1978), e a curta-metragem <i>Camera Eye</i> (1967) do filme <i>Loin du Vietnam</i> (1967).....	135
2.4 <i>Torre Bela</i> : o <i>cinema-militante</i> , o <i>cinema vivido</i> e o <i>cinema-verdade</i>	147
3. CAPÍTULO 3 O TEMPO E A VERDADE NO FILME TORRE BELA	154
3.1 O conceito de <i>cinema-verdade</i> na raiz do cinema revolucionário de Dziga Vertov: o filme <i>Kinoglaz</i> (1924)	158
3.2 Práticas e abordagens cinematográficas no <i>cinema-verdade</i> : <i>Kinoglaz</i> (1924) e <i>Torre Bela</i> (1978).....	165
3.2.1 Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena “Reunião das tropas do povoado”	167
3.2.2 Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena “Reunião das tropas do povoado (continuação)”	170
3.2.3 Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena “A viúva”	184
3.3 O tempo histórico: entre o “passado” conservador e o presente revolucionário	190
3.3.1 Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena da “cadeia produtiva do pão”	196
3.4 A função social do filme e a alusão aos projetos de sociedade.....	201
4. CAPÍTULO 4 O REENCONTRO DOS TEMPOS: CINEMA-VERDADE E PÓS-VERDADE	209
4.1 Revolução, <i>cinema-verdade</i> e a <i>pós-verdade</i>	214
4.2 Verdade e Política	216
4.3 Verdade e Utopia	220
4.4 <i>Os muros da cidade não planejada</i> : exercício videográfico.....	226

5. CINEMA-VERDADE: O MÉTODO DE TRABALHO COLETIVO E O DESENVOLVIMENTO DAS POTENCIALIDADES CRIATIVAS EM SALA DE AULA	231
5.1 O formalismo na abordagem ao conceito de <i>cinema-verdade</i>	237
5.2 Dziga Vertov: o método do <i>Cinema-verdade</i>	239
5.3 Um debate sobre o <i>Cinema-verdade</i> : entre o pensamento materialista e o pensamento formal	246
NOTAS FINAIS	247
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	252

INTRODUÇÃO

Torre Bela (1978)¹ do alemão Thomas Harlan (1929-2010)² é um dos filmes dos cineastas estrangeiros que integram a coleção do jornal *Público 25 Abril 30 Anos* e que trata do processo português da Revolução dos Cravos (1974-1975). A importância da película nesta coleção parece-nos inquestionável, não somente por tratar do caso mais paradigmático do processo da Reforma Agrária e por dar “voz” ao trabalhador português, mas, sobretudo por tratar da Revolução como um processo controverso, em que a narrativa não se condiciona ao princípio do “bom” ou do “mau”, mas, pelo contrário, torna-se o espaço de enfrentamento do contraditório e de reconstrução da história. Ao mesmo tempo, *Torre Bela* retoma o debate polêmico trazido por Edgar Morin³ e Jean Rouch (1917-2004)⁴ com a produção do filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961)⁵, em torno do conceito de *cinema-verdade*, mas recuperando a sua raiz no cinema revolucionário de Dziga Vertov (1896-1954)⁶.

As personagens da película *Torre Bela* afirmam-se pela sua ambiguidade, apesar da sua postura política determinada, no momento mais radical e incerto da Revolução. E, é talvez nestes termos, que podemos compreender a representação dos militares do Movimento das Forças Armadas (MFA)⁷ no filme, do ponto de vista da “neutralidade” em relação à luta dos trabalhadores, desconstruindo o mito criado em torno da ideia de

¹ *Torre Bela* (1978), Thomas Harlan in Coleção *25 Abril 30Anos*, 06 –DVD- Vídeo, Lisboa, Público, maio, 2004.

² Thomas Harlan, escritor e diretor, nasceu em Berlim no ano de 1929 e faleceu no ano de 2010. Harlan era filho do realizador e ator Veit Harlan e da atriz Hilde Körber.

³ Edgar Morin, pseudônimo de Edgar Nahoum (1921-) é conhecido como sendo antropólogo, sociólogo e filósofo francês, é pesquisador emérito do CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*).

⁴ Jean Rouch (1917-2004) é conhecido como cineasta e etnólogo francês, um dos teóricos do *cinema-direto* e do *cinema-verdade*.

⁵ *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961), Direção: Jean Rouch (1917-2004) e Edgar Morin, Diretor de Produção: André Heinrich, França, Argos-Films, Coleção vídeo filmes [distribuição], p&b, 85'.

⁶ Dziga Vertov, tendo como nome de nascimento de Denis Arkadievitch Kaufman (1896-1954) foi cineasta, documentarista e jornalista russo, autor do cinema revolucionário e do *cinema-verdade*.

⁷ O MFA (Movimento das Forças Armadas) foi um movimento de militares que surgiu de um movimento de contestação ao Decreto Lei nº 353/73, medida proposta pelo governo do regime salazarista (1933-1974) para fazer face à crise da Guerra Colonial (1961-1974). Enquanto as guerrilhas africanas lutavam pela independência e o governo português tardava em iniciar o processo de descolonização, a falta de capitães e militares de carreira no comando das operações no campo de batalha africano levou o governo a estrategicamente romper com a hierarquia militar para facilitar a ascensão de militares aos quadros superiores. A medida não agradou aos militares de carreira que se organizaram em torno do designado Movimento das Forças Armadas, grupo que acabou por depor o governo do Estado Novo com o Golpe de Estado do dia 25 de Abril de 1974.

militar “herói” e “revolucionário”⁸ que domina algumas histórias sobre a Revolução portuguesa. E, ao mesmo tempo, por hipótese, aludindo ao “vazio de poder”⁹ que dominou o período da democracia-direta ou de duplo-poder (25 de abril de 1974 - 25 de novembro de 1975), assim designado por Arcary (2004) e Varela (2011).

A abordagem cinematográfica ao processo revolucionário português, de que trata o filme, resgata da raiz do *cinema-verdade* a perspectiva materialista e histórica que o filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) parece superar pela preferência dada à lógica do pensamento formalista¹⁰. Neste caso, opõem-se no debate entre Rouch, Morin e Harlan duas formas distintas de produção de conhecimento implicadas na aproximação ao conceito de *cinema-verdade*: uma assente na dimensão subjetiva; e a outra na integração das dimensões subjetiva e objetiva na abordagem aos fenômenos da vida social.

Partimos do pressuposto que é o método materialista histórico-dialético que trata de “(...) descobrir (pelo movimento do pensamento) as leis fundamentais que definem a forma organizativa dos homens durante a história da humanidade”, caracterizando-se “(...) pelo movimento do pensamento através da materialidade histórica da vida dos homens em sociedade” (PIRES, 1997, p. 87) o método referencial para conduzirmos a nossa aproximação ao filme *Torre Bela* de Thomas Harlan. Em particular, porque o método materialista apresenta uma possibilidade teórica de interpretação da realidade assente no desenvolvimento de “(...) movimentos lógico-dialéticos na interpretação da realidade, com o objetivo de compreendê-la para transformá-la” (PIRES, 1997, p. 92), integrando pensamento e realidade. Para Pires, “Compreender a relação sujeito-objeto é

⁸ Foi recorrente a atribuição das vitórias da luta dos trabalhadores como a da nacionalização da banca, por exemplo, ao *Conselho da Revolução* formado por militares do Movimento das Forças Armadas (MFA) que a institucionalizou, silenciando o protagonismo das Comissões dos trabalhadores que a reivindicaram, bem como atribuir ao MFA a luta pela “libertação” do povo quando a sua ação teve como motivação e objetivo a reparação do prestígio e hierarquia militar das Forças Armadas (SECCO, 2012). O filme *Torre Bela* acaba por ter um papel fundamental na narração da história da Revolução portuguesa (1974-75) do ponto de vista do trabalhador, o que o torna particular entre o conjunto de filmes que compõem a coleção do *Público*.

⁹ “Na maioria das vezes, no entanto, o duplo poder só se manifesta ‘pela negativa’, como vazio de poder ou incapacidade das instituições do regime de exercerem o poder. Uma situação altamente instável e transitória, como uma impossibilidade do Estado em exercer a sua autoridade, sem que as massas em luta tenham sido capazes de se organizar de forma independente a ponto de reconhecer a autoridade de seus próprios organismos” (ARCARY, Valério, *As esquinas perigosas da História: Situações Revolucionárias em Perspectiva Marxista*, São Paulo, Xamã, 2004, p. 116).

¹⁰ Neste caso, o conceito de formalismo aponta-se na medida em que Rouch e Morin debatem o conceito de *cinema-verdade* dentro do próprio filme, a partir da atuação dos protagonistas. A possibilidade de produção de conhecimento, a partir do filme, tal como é entendida a relação entre “Cinema” e “Verdade”, fica condicionada à coerência de raciocínio, à dimensão subjetiva, suprimindo-se da leitura dos fenômenos abordados, o contexto histórico, social e a estrutura sociopolítica.

compreender como o ser humano se relaciona com as coisas, com a natureza, com a vida” (PIRES, 1997, p. 83), sendo que para tal, importa ao pensamento marxista “(...) descobrir as leis dos fenômenos de cuja investigação se ocupa [...] captar, detalhadamente, as articulações dos problemas em estudo, analisar as evoluções, rastrear as conexões sobre os fenômenos que os envolvem” (PIRES, 1997, pp. 85-86), também, a partir da linguagem cinematográfica. Tal como identificamos ser uma das propostas de Dziga Vertov como podemos observar na produção cinematográfica de *Kinoglaz* (1924)¹¹ e *Kinopravda* (1922-1925)¹², em que o cineasta além de captar com as lentes do cinema aspectos da organização social, apropria-se da montagem para desenvolver um discurso crítico, síntese da sua visão histórica.

O trabalho desenvolvido em torno da aproximação ao conceito de *cinema-verdade*, com base na análise do filme *Torre Bela* de Thomas Harlan, que propõe não perder de vista a perspectiva da lógica materialista, no sentido da integração do pensamento e da realidade, visa estudar a função social da arte nos processos de construção coletiva de novas racionalidades sistêmicas, considerando que essa função pode desenvolver-se e descobrir-se também nos processos de ensino da arte.

A tese intitulada “O tempo das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades” tem por objetivos, tal como desenvolvido acima: estudar na película *Torre Bela* (1978) a prática e a abordagem cinematográfica ao processo revolucionário português (1974-1975); inserir *Torre Bela* na raiz cinematográfica do *cinema-verdade*, a partir da análise das continuidades e rupturas entre o filme *Torre Bela*, a película *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961) e o filme *Kinoglaz* (1924) de Dziga Vertov; pesquisar a função social do filme, tendo em conta os estudos sobre a função formadora da tragédia; e analisar a pertinência de estudar o *cinema-verdade* na atualidade. Propomos demonstrar como, a partir da perspectiva do *cinema-verdade* tal como colocada por Dziga Vertov e Thomas Harlan, *verdade* e *conhecimento* não se

¹¹ *Kinoglaz* (*Kino-Eye/Cine-Olho*) (1924), Direção: Dziga Vertov; Roteiro: Dziga Vertov; Fotografia: Mikhail Kaufman; Edição: Elizaveta Svilova, 1924, União Soviética, mudo, p/b, 78’.

¹² “*Kinopravda* (“Cinema-verdade”) Um cine-jornal dirigido por Vertov inspirado no jornal fundado por Lenin. Cada edição tratava de dois ou três assuntos. Iniciado por Goskino em junho de 1922, deu espaço para a produção de vinte e três edições até ao seu desaparecimento em 1925. Com este jornal, a posição teórica de Vertov passou a ser conhecida. O jornal serviu de laboratório para o desenvolvimento do vocabulário fílmico de Vertov e um acervo de filmagens para uso posterior no trabalho de longa-metragem”. Traduzido de: *Kinopravda* (“Kino-truth”). *A film journal directed by Vertov, named after the newspaper founded by Lenin. Each edition treated two or three subjects. Initiated by Goskino in June 1922, twenty-three irregularly appearing issues were made before its disappearance in 1925. With this journal, Vertov’s theoretical position began to become known. The journal served as a laboratory for the development of Vertov’s filmic vocabulary and as a stock of footage for use later feature-length work* (MICHELSON, 1984, p. 10).

desvinculam da formulação de “totalizações” históricas sobre a realidade filmada, com base na recolha de dados na fonte, sua reflexão e organização na montagem do filme. Essas “totalizações” propõem integrar e organizar os diferentes pontos de vista que compõem as visões dos coletivos – segmentos sociais - de uma dada sociedade. A forma como cada um interpreta e integra as diferentes perspectivas no processo da montagem do filme, garante ao *cinema-verdade* a possibilidade, tal como propõe Vertov, de “(...) ajudar cada indivíduo oprimido e o proletariado como um todo no seu esforço de compreender o fenômeno da vida à sua volta”¹³.

Em tese, tendo em conta que na atualidade nos deparamos cada vez mais com a tentativa de conceitualizar o fenômeno da *pós-verdade*¹⁴, e que *pós-verdade* implica a mediatização de discursos subjetivos que não têm por base supostamente uma relação coerente dos fatos da realidade objetiva, propomos demonstrar como a proposta de *cinema-verdade*, na sua raiz, já enfatizava a importância da montagem, para a produção de discursos fílmicos com base numa articulação de fatos, integradora da relação entre sujeito e objeto, entre pensamento e realidade, tornando-se, por isso, pertinente o seu resgate na atualidade.

A tese considera, como menciona Vattimo, que no fenômeno da *pós-verdade*, os discursos produzidos rompem com a relação entre a “parte”¹⁵ e o “todo” na formulação das suas premissas, que o *cinema-verdade* enfatiza como primordial na abordagem do cinema aos fenômenos da vida social. Para demonstrarmos como as obras produzidas em torno do conceito de *cinema-verdade* localizado na raiz cinematográfica do cinema

¹³ Traduzido de: *Our basic, programmatic objective is to aid each oppressed individual and the proletariat as a whole in their effort to understand the phenomena of life around them* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.49).

¹⁴ “O referendo sobre o 'Brexit' no Reino Unido e a eleição presidencial nos Estados Unidos estão na origem da escolha da palavra do ano 2016. O termo 'pós-verdade' foi escolhido como a palavra do ano 2016 pelos dicionários britânicos Oxford, vocábulo que surge no contexto do 'Brexit' (saída britânica da União Europeia) ou da eleição de Donald Trump nos Estados Unidos. Segundo a definição dos dicionários Oxford, pós-verdade ('post-truth' em inglês) é um adjetivo que faz referência a 'circunstâncias em que os factos objetivos têm menos influência na formação de opinião pública do que os apelos emocionais e as opiniões pessoais'. Para ser mencionada nesta prestigiada instituição, a palavra deve ter sido utilizada em jornais ou em títulos literários por um período mínimo de 10 anos. De acordo com os dicionários Oxford, a palavra pós-verdade tornou-se em 2016 'um pilar do comentário político' e o seu uso aumentou 2.000 por cento face ao ano anterior 'no contexto do referendo sobre o 'Brexit' no Reino Unido e da eleição presidencial nos Estados Unidos'. O surgimento da palavra pós-verdade na linguagem foi 'alimentada pela ascensão das redes sociais como fonte de informação e a crescente desconfiança face aos factos apresentados pelo poder estabelecido', referiram os editores dos dicionários, que explicaram ainda que o prefixo "pós" não é utilizado exclusivamente para referir uma situação ou um acontecimento específico posterior, como pós-guerra, mas também para salientar a rejeição ou irrelevância de um conceito” (LUSA (Agência de Notícias de Portugal, S.A), “Já temos palavra do ano: 'Pós-verdade'” in publicação online do jornal *Diário de Notícias*, 16 de novembro, 2016. [s.p.]).

¹⁵ O termo “parte” neste contexto corresponde àquelas formulações que se fixam em questões micro da realidade, sem contemplarem o ponto de vista macro da história dessa mesma realidade.

revolucionário de Dziga Vertov como *Torre Bela* (1978), e dentro da lógica de pensamento do materialismo histórico podem adquirir um papel social fundamental para a compreensão do atual fenômeno da *pós-verdade*, dividimos o trabalho em seis partes: apresentação; descrição do filme *Torre Bela*; análise comparada dos filmes *Torre Bela* e *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*); interpretação do filme *Torre Bela* na relação com a raiz cinematográfica do *cinema-verdade*; fundamentação sobre a pertinência do estudo do *cinema-verdade* na atualidade; e revelação, com a apresentação do exercício prático videográfico e da proposta de aula sobre o tema desta tese. Conforme o método de análise comparada de imagens proposto por Robert Ott, designado de *Image Watching*¹⁶, que implica um processo sistemático de estudo, desenvolvido nas seis etapas mencionadas (OTT in BARBOSA, 2003, p. 130), mas afirmando como eixo fundamental o ponto de vista da história que contextualiza a imagem que pretende ser interpretada.

No primeiro capítulo intitulado *Torre Bela: drama e política*, propomos desenvolver a descrição do filme de Thomas Harlan *Torre Bela* (1978), tal como propõe Ott, mas introduzindo logo de início os elementos fundamentais da história do processo revolucionário português e da forma como o capitalismo se desenvolveu em Portugal, relevando a pesquisa de autores como Arcary, Varela, Secco e Cervelló. Propõe-se uma aproximação ao conceito tratado no filme, que do nosso ponto de vista, diz respeito à ideia de *capitalismo tardio*, e à forma como se dão as relações de trabalho na sociedade portuguesa. Esta noção é importante na medida em que sugere a preocupação do cineasta em captar a realidade objetiva no filme, que segundo Marx diz respeito à maneira como os seres humanos se organizam em sociedade. Em termos metodológicos, podemos considerar neste primeiro capítulo que o filme de Harlan propõe uma abordagem cinematográfica do ponto de vista da lógica de pensamento materialista, na medida em que parte da realidade objetiva para criar na montagem o seu discurso sobre o processo revolucionário português.

Robert Ott considera que a descrição deve almejar que “(...) a arte fale primeiro para o indivíduo” (OTT in BARBOSA, 2003, p. 130), e não o oposto, requerendo-se que seja elaborada uma “(...) lista de tudo o que é perceptível sobre a obra de arte que está sendo estudada criticamente” (OTT in BARBOSA, 2003, p. 131). Nesse sentido e ao mesmo tempo, agregamos à proposta de Ott e à descrição da obra, o que a história

¹⁶ Enquanto tradução, consideramos pertinente usar a expressão “Olhando imagens”.

daquela sociedade apresenta como contexto e pano de fundo da produção cinematográfica. Assim, além de descrevermos a obra, tal como esta se apresenta para nós, também, apontamos a situação histórica que contextualiza a descrição desenvolvida.

No segundo capítulo, *Torre Bela: A afirmação do indivíduo pelo coletivo* estuda-se a inserção da película *Torre Bela* na raiz cinematográfica do *cinema-verdade*, tendo em conta o debate desenvolvido por Jean Rouch e Edgar Morin sobre o conceito cinematográfico com o filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) e a proposta de Thomas Harlan apresentada em *Torre Bela* com a abordagem ao processo revolucionário português.

A análise comparada dos elementos do filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) e da película *Torre Bela*, permite observar continuidades e rupturas entre as duas propostas e a ideia de *cinema-verdade* concebida na sua raiz por Dziga Vertov. Uma das diferenças fundamentais apontadas pela análise diz respeito à maneira como *verdade e conhecimento* sobre um determinado fenômeno da vida social, se constroem a partir do filme também com base em diferentes conceitos de indivíduo.

Já foi apontado no primeiro capítulo como Thomas Harlan aborda a realidade objetiva na película *Torre Bela*, dando o enfoque na forma de organização social dos trabalhadores agrícolas. No segundo capítulo, pretendemos demonstrar como a singularidade dos discursos produzidos nos filmes, a subjetividade do discurso fílmico pode relacionar-se com a forma como cada cineasta trata o conceito de indivíduo.

Nesse sentido, quando Thomas Harlan concebe que o indivíduo apenas se forma, enquanto sujeito portador de um discurso, na relação com o coletivo do qual faz parte (o grupo de agricultores), também o afirma no simbólico, estabelecendo relações entre o indivíduo e a sociedade, dando importância à articulação dos fragmentos do filme na montagem para desenvolver o seu ponto de vista histórico, “totalizante”, sobre o processo revolucionário português. Já Rouch e Morin quando colocam em evidência o indivíduo como ser político em si mesmo, independente da estrutura sociopolítica que rege a sociedade como um “todo”, também acabam por valorizar mais o fragmento do que a visão do “todo” ou o desenvolvimento de discursos “totalizantes” na montagem do filme.

Assim sendo, desenvolvemos neste capítulo o conceito de *indivíduo-sujeito* proposto por Edgar Morin que se contrapõe ao conceito de indivíduo tratado por Harlan no filme, a par das considerações de Jean-Paul Sartre (1905-1980) que compreende o

indivíduo independente das estruturas de produção, contudo sem negar a perspectiva marxista.

A análise da obra de arte, tal como colocada por Ott, pressupõe a apresentação de “(...) dados, para investigar intrinsecamente a obra de arte, a maneira como foi executado o que foi percebido” (OTT in BARBOSA, 2003, p. 131). Ott menciona os elementos do desenho como possível ponto de partida para a abordagem à obra, visando uma aproximação, a partir da descoberta dos elementos da obra, às ideias do artista na sua concepção. No caso da análise dos filmes *Torre Bela* e *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), a adequação da proposta de Ott, respeita o mesmo processo, mas partindo da relação de elementos fílmicos para uma aproximação à ideia do cineasta desenvolvida na produção da película.

Neste capítulo, foi então, a análise dos elementos fílmicos que permitiu identificar o debate sobre o conceito de *indivíduo* implicado na produção de discursos sobre os fenômenos da vida social.

No terceiro capítulo desta tese intitulado *O tempo e a verdade no filme Torre Bela*, propomos abordar o filme *Torre Bela* do ponto de vista da raiz do *cinema-verdade* e da produção de Dziga Vertov das edições do cine-jornal *Kinopravda* (*Cinema-Verdade*) (1922-1925) e do filme *Kinoglaz* (*Cine-Olho*) (1924).

A terceira categoria do método de análise comparada de imagens proposto por Ott, diz respeito à “interpretação”. Para o autor a possibilidade de “situar” a obra com base na interpretação, apenas pode considerar-se depois das “(...) percepções e conceitos básicos terem sido desenvolvidos” (OTT in BARBOSA, 2003, p. 132). A partir deste ponto, propomos “interpretar” a obra de Thomas Harlan *Torre Bela* no diálogo direto com o filme *Kinoglaz* de Dziga Vertov. Particularmente por termos identificado que Harlan pode ter dirigido algumas cenas propositalmente para citar o filme de Vertov, reforçando a sua leitura sobre o conceito cinematográfico, implicando a relação entre “cinema” e “verdade”, dentro dos pressupostos e estética soviética. E, ao mesmo tempo, compreender a função social do filme, na perspectiva formadora e de produção de conhecimento, tendo em conta a ideia de Vertov de usar a linguagem cinematográfica para colocar luz nas contradições e fenômenos da vida social.

O conceito de *cinema-verdade* tratado na sua raiz aponta para a possibilidade de produção de conhecimento sempre de forma integradora, e a partir da exposição das contradições dos diferentes projetos de sociedade. O filme toma a função de elemento de propaganda para uma transformação social e política, a partir dos movimentos

sociais. Tanto em *Kinoglaz* (1924) de Vertov como em *Torre Bela* (1978), a superação do trabalho alienado é visada pela introdução do trabalho criativo. Em *Kinoglaz* pela exposição dos modos de produção com ênfase na relação entre os trabalhadores e o produto do seu trabalho, e em *Torre Bela* pela incidência no tema do *capitalismo tardio* quando os trabalhadores são filmados durante um processo de auto-organização. Tanto no ano de 1924 em plena situação revolucionária russa, como em 1975 no momento mais radical da Revolução portuguesa, a luta do trabalhador continua sendo a mesma: a sua integração na sociedade da qual faz parte.

Os filmes desenvolvem um discurso que permite entender as contradições históricas de uma sociedade que pretende transformar-se de forma integradora e mais humana. A lógica de pensamento que permeia a construção dos discursos fílmicos, dentro do materialismo histórico tem como proposta aliar pensamento e realidade, a abordagem à realidade objetiva e elaboração crítica de uma “totalização” histórica pelo sujeito que produz o filme.

O penúltimo momento do método de abordagem à obra proposto por Ott pertence à categoria “fundamentando” na qual se acrescenta um “(...) conhecimento adicional disponível no campo da História da arte ou em alguma crítica que tenha sido escrita ou dita a respeito da obra” (OTT in BARBOSA, 2003, p. 133). Para o autor este elemento adicional tanto pode ser um catálogo, um texto como uma publicação acadêmica. No âmbito desta tese, decidimos incidir na problemática colocada em torno do fenômeno da *pós-verdade*, estudando a pertinência da abordagem ao *cinema-verdade* na atualidade.

No quarto capítulo intitulado *O reencontro dos tempos: cinema-verdade e pós-verdade*, trata-se do contributo de Thomas Harlan para o debate sobre o conceito cinematográfico pela reafirmação da proposta de Vertov de juntar as notícias de atualidades (*newsreel*) às teorias do cinema, sem perder o sentido das “totalizações” históricas em torno do fenômeno social abordado. Para Vattimo o fim da verdade está na perda da relação com o “todo”, sendo que a verdade passa pela “(...) visão que escapa à parcialidade, imposta pelas condições de exploração social ou mesmo somente pelos limites dos interesses individuais e de classe” (VATTIMO, 2016, p. 10). O papel do cineasta na montagem é fundamental para que em termos simbólicos uma visão sobre o “todo” possa ser impressa no filme. Por esse motivo, destacamos a obra de Harlan como determinante para compreender as potencialidades do *cinema-verdade* no contexto atual em que se debatem os discursos sobre a *pós-verdade*.

As etapas propostas por Ott já tratadas – apresentação, descrição (primeiro capítulo), análise (segundo capítulo), interpretação (quarto capítulo), fundamentação (quinto capítulo) - culminam no sexto momento da “revelação” que pressupõe a realização prática de um trabalho como o exercício videográfico *Cidades muradas I e II*¹⁷ e o desenvolvimento de uma proposta de aula sobre o conceito de *cinema-verdade* dirigido para alunos do ensino médio, que propomos apresentar em anexo juntamente com o trabalho teórico desta tese.

A produção de *cinema-verdade* adquiriu destaque no contexto português, num momento de celebração de utopias particularizado por meio do cinema, em que o trabalhador foi reconhecido como sujeito histórico da Revolução (1974-1975). Atualmente, torna-se pertinente o resgate desta produção cinematográfica, na medida em que se perdem cada vez mais direitos sociais, principalmente no Brasil que tardiamente consolidou a sua democracia, com a eleição do primeiro governo de esquerda, já desmantelado.

Encontradas consonâncias entre a situação de auto-organização dos trabalhadores da *Torre Bela* e um processo de auto-organização de moradores que integram o Programa Minha Casa Minha Vida, no Brasil, que foram provocados a iniciar esse processo para garantirem direitos mínimos de cidadania, apresentam-se as condições para desenvolvermos um projeto videográfico, que reflita: o conceito de *cinema-verdade*, os procedimentos metodológicos e os discursos sobre o fenômeno da *pós-verdade*, buscando alumiar as utopias, as ficções ou as verdades individuais e coletivas que se contrapõem ao modelo de sociedade vigente, no sentido da sua transformação.

No quinto capítulo intitulado *Cinema-Verdade: o método de trabalho coletivo e o desenvolvimento das potencialidades criativas em sala de aula* apresenta-se uma proposta de aula de artes, tendo como base ideias desenvolvidas nesta tese. Pretende-se tratar diferentes lógicas de pensamento que permeiam a abordagem aos fenômenos da vida social, por meio da linguagem do cinema. Neste caso, vamos tratar do conceito de *cinema-verdade* desenvolvido na sua raiz por Dziga Vertov. A ideia é produzir um vídeo, a partir da metodologia apresentada por Vertov, e comparar por meio de exercícios outras possibilidades de produção, colocando luz na oposição entre as lógicas de pensamento materialista e a formalista.

¹⁷ *Cidades muradas I*, Brasil, 2017, cor e p/b, 3' e *Cidades muradas II*, Brasil, 2017, cor e p/b, 3'.

APRESENTAÇÃO | CONTINUAR A VIVER NA TORRE BELA

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do *continuum* da história.” (BENJAMIM, 1985, p. 229-230).

“(…) não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem” (BENJAMIM, 2006, p. 504).

Na emissão televisiva *Un certain regard - Le cinéma vérité* (1966)¹⁸ Edgar Morin menciona que o *cinema-verdade*, tendo em conta que se parte da pesquisa da vida quotidiana, é composto por duas forças: “(…) uma dinâmica de ‘distanciamento’ e uma dinâmica de ‘fraternização’”¹⁹. Para o autor, a dinâmica de “distanciamento” nos leva a tomar distância em relação ao olhar que temos sobre nós próprios, a dividirmo-

¹⁸ “Edgar Morin à propos de cinéma vérité” in *Un certain regard - Le cinéma vérité*, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, 16 janeiro, 1966, p/b, 06” 05”. Disponível em <<http://www.ina.fr/video/I08015623/edgar-morin-parle-de-cinema-verite-video.html>> Acesso em: 10 mar. 2017.

¹⁹ “Diante de um excerto de ‘Câmara invisível’ de 01/01/1965, Edgar Morin explica o conceito de Cinema-verdade. De acordo com ele, o cinema-verdade é composto por duas ‘forças’: uma dinâmica de ‘distanciamento’ e uma dinâmica de ‘confraternização’. Para Edgar Morin, o cinema-verdade é o aspecto humano do documentário. Excerto da entrevista com Roberto Rossellini da emissão “homens e câmeras” de 22/03/1964: ‘Não há arte, se não tiver um autor’. Edgar Morin afirma o postulado de Rossellini. Ele considera que existem três tipos de cinemas: um cinema comercial que depende do produtor, um cinema de arte que depende do autor e um cinema que depende da realidade vivida, registrada ou causada pela câmera... e que é o caso do cinema-verdade. ‘No cinema-verdade, praticamente, não existe mais o autor (...) no sentido clássico do termo’. Tradução livre de: *Après un extrait de "Caméra invisible" du 01/01/1965, Edgar MORIN nous explique le concept de cinéma vérité. Selon lui, le cinéma vérité est constitué de deux "élans": un élan de "distanciation" et un élan de "fraternisation". Pour Edgar MORIN, le cinéma vérité est l'aspect humain du documentaire. Extrait de l'interview de Roberto ROSSELLINI de l'émission "Hommes et caméras" du 22/03/1964: "Il n'y a pas d'art, s'il n'y a pas un auteur". Edgar MORIN affirme le postulat de ROSSELLINI. Il pense qu'il y a trois sortes de cinémas: un cinéma commercial qui dépend du producteur, un cinéma d'art qui dépend de l'auteur et un cinéma qui dépend de la réalité vécue, enregistrée ou provoquée par la caméra... et c'est le cas du cinéma vérité. "Dans le cinéma vérité, pratiquement, il n'y a plus d'auteur (...) au sens classique du terme" ("Edgar Morin..." in *Un certain regard...*, op. cit., [s.p.]).*

nos, a observarmo-nos como se estivéssemos fora de nós mesmos, e a captar essa distanciamento. Já a dinâmica de “fraternização” coloca-nos em relação aos “outros”, associando-se à curiosidade e à simpatia. No filme podemos observar a relação entre “distanciamento” e “fraternização” nas cenas filmadas apenas com uma personagem participante, e nas cenas filmadas com a participação do conjunto dos participantes.

Na continuação da sua explanação sobre o conceito de *cinema-verdade*, Morin, aponta como as obras mais fortes tornam-se “(...) aquelas que combinam o ‘distanciamento’ e a ‘fraternização’”²⁰, sendo que as obras de “distanciamento” dizem respeito às obras “(...) clínicas, irônicas e no limite, sarcásticas”²¹ e as obras de “fraternização” às de “aproximação” e de “ofício” ou “arte”. E dado que o domínio da produção dos filmes é a exploração da vida cotidiana e a comunicação do sentimento e da alma dos indivíduos em grandes e pequenas ocasiões da sua vida, na história do documentário, o *cinema-verdade* torna-se, para o autor, “(...) o aspecto humano do documentário”²².

O pensamento sobre a contradição entre “distanciamento” e “fraternização” que envolve a aproximação feita por Morin ao conceito de *cinema-verdade* é, no entanto, contraposto por Thomas Harlan na película *Torre Bela* pela preservação do ponto de vista da história, em que a aproximação acontece na recolha de dados na fonte, na abordagem direta aos processos filmados, e a distância se assegura na atuação do cineasta fora do processo de filmagem com a análise e organização dos fragmentos do filme no processo de montagem.

Neste sentido, podemos dizer que *Torre Bela* e *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) contêm singularidades que podem aproximá-las – o debate em torno do conceito cinematográfico –, mas também distingui-las. Em particular, na questão do *autor* no sentido clássico do termo, que Morin propõe isolar do *cinema-verdade*, na medida em que atribui à nova abordagem cinematográfica a possibilidade de produzir-se da filmagem da realidade “vvida”, “provocada” e da intervenção coletiva, polifônica²³, que a “vive” e “reflete” no próprio processo de produção do filme.

²⁰ “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, *op. cit.*, 01’’ 53’.

²¹ “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, *op. cit.*, 02’’00’.

²² “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, *op. cit.*, 02’’ 30’.

²³ O uso do termo polifônico adquire, neste caso, o sentido de abarcar diferentes pontos de vista, não tendo necessariamente a ver com um projeto social comum. Para Bakhtin, polifonia implica vozes “(...) plenamente autônomas, vozes reais, [...] consciências com plenos direitos” (BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Problemas da poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 4º Ed., 2008, p. 254); “(...) a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra [...] do autor; não está subordinada à imagem objetivada do herói como uma de suas

O que supostamente acontece no filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) é a provocação das personagens para exporem e pensarem a sua quotidianidade, fora dos processos em que são protagonistas, resultando numa polifonia de pontos de vista sobre o dia-a-dia parisiense. Enquanto no filme de Harlan os atores são filmados na sua quotidianidade numa abordagem direta, em particular, durante o processo de ocupação das terras da Quinta Torre Bela. Harlan recupera e reafirma o ponto de vista de Dziga Vertov na sua aproximação ao conceito cinematográfico de *cinema-verdade*, enfatizando a importância da análise histórica dos processos sociais, a partir da abordagem direta aos fatos e fenômenos da vida social pelo sujeito político que a reflete e manifesta no filme que dirige.

Enquanto Morin supostamente dispensa o papel da direção do filme, tal como menciona no final da emissão de *Un certain regard*, quando trata das objeções artísticas do *cinema-verdade*, referindo-se à fala de Roberto Rossellini ²⁴, Harlan não torna a questão da autoria um problema, e posiciona-se politicamente através dela em relação à sua sociedade, associando as teorias do cinema às notícias de atualidades do ponto de vista do resgate da história dos movimentos sociais, preservando a estética do cinema russo de Dziga Vertov.

[Rossellini] considera que existem três tipos de cinemas: um cinema comercial que depende do produtor, um cinema de arte que depende do autor e um cinema que depende da realidade vivida, registrada ou causada pela câmera... e que é o caso do cinema-verdade. No cinema-verdade, praticamente, não existe mais o autor (...) no sentido clássico do termo ²⁵.

Para Morin, o diretor do filme ou autor torna-se, no *cinema-verdade*, o operador, o entrevistador, o entrevistado, o acaso e o acontecimento²⁶, mas não por isso a película perde ou deixa de ter valores estéticos, já que para o antropólogo tem uma estética própria, “(...) a estética do imprevisto, da falta de jeito, da espontaneidade e uma estética da vida bruta, [assim] como tem uma estética do espelho”²⁷. Antes de tudo, o *cinema-verdade* de Morin “(...) procura os seres humanos, que serão diante da câmera, autores

características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (*idem*, p. 5).

²⁴ “Entrevista com Roberto Rossellini” in “homens e câmeras” de 22/03/1964 apud “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, *op. cit.*, [s.p.].

²⁵ “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, *op. cit.*, 04’ 28’.

²⁶ “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, *op. cit.*, 04’ 46’.

²⁷ “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, *op. cit.*, 05’ 05’.

da sua própria existência”²⁸. Já na proposta de Harlan, as personagens não deixam de submeter-se, mesmo “vivendo” e “refletindo” o processo em que se encontram a um limite histórico e a uma lógica e sistema de valores que condiciona a experiência que supostamente criam, e que também se expressa no olhar crítico do cineasta que a manifesta por meio do filme.

Harlan trabalha tanto com a estética do “imprevisto”, do “acaso” e do “acontecimento” como, ao mesmo tempo, expressa um pensamento crítico sobre o processo filmado, a partir da análise dos fatos recolhidos na fonte e das imagens obtidas com a abordagem direta aos fenômenos da vida social. A síntese produzida por Harlan na montagem torna-se também crítica e reflexiva quando surge do recorte histórico e da relação entre as imagens do “passado” que se reproduzem ou superam no presente revolucionário.

No contexto da produção cinematográfica²⁹ do período da Revolução portuguesa (1974-1975) em que os trabalhadores de todos os setores organizaram-se por meio de comissões de trabalho e cooperativas de produção, inclusive os próprios trabalhadores do cinema, o caso do filme *Torre Bela* já é particular. Mesmo não estando associado a uma cooperativa de produção cinematográfica, em que o coletivismo supostamente supõe a suspensão da autoria pelo trabalho coletivo e o debate sobre as práticas e abordagens cinematográficas ao processo filmado, Harlan consegue apresentar uma obra que é emblemática e ímpar pela leitura apresentada do processo de organização dos trabalhadores.

Poderíamos pesquisar o debate português do período revolucionário sobre práticas e abordagens cinematográficas a processos históricos. No entanto, não

²⁸ “Edgar Morin...” in *Un certain regard...*, op. cit., 05” 53’.

²⁹ Sobre a produção cinematográfica realizada no período de 1974 e 1975, segundo o estudo de José de Matos Cruz, citado por Jacques Lemièrre existem 171 filmes sobre o tema: “A expressão cinematográfica ligada à situação revolucionária é abundante. Em 1984, numa filmografia suficientemente nomeada «Em anos de Abril», José de Matos Cruz registra 133 filmes sobre o tema, ficções e documentários mesclados, numa lista em que os filmes estrangeiros se juntam aos filmes portugueses: 12 filmes em 1974, 43 em 1975, 29 em 1976, 30 em 1977, 6 em 1978, 3 em 1979, 5 em 1980, 2 em 1981, 2 em 1982, 1 em 1983. Em 1999, numa filmografia «revisada, aumentada, atualizada», o mesmo autor identifica, sobre esse novo período, 171 filmes sobre o tema: 19 filmes em 1974, 55 em 1975, 38 em 1976, 8 em 1978, 9 em 1979, 7 em 1980, 5 em 1981, 4 em 1982, 3 em 1983 e 23 filmes entre os anos 1984-1999”, tradução de: *L’expression cinématographique liée à la situation révolutionnaire est foisonnante. En 1984, dans une filmographie significativement titrée «Em anos de Abril», José de Matos Cruz recense 133 films sur le thème, fictions et documentaires mêlés, dans une liste où quelques films étrangers s’ajoutent aux films portugais: 12 films en 1974, 43 en 1975, 29 en 1976, 30 en 1977, 6 en 1978, 3 en 1979, 5 en 1980, 2 en 1981, 2 en 1982, 1 en 1983. En 1999, dans une filmographie «revue, augmentée, actualisée», le même auteur identifie, sur cette nouvelle période, 171 films sur le thème: 19 films en 1974, 55 en 1975, 38 en 1976, 8 en 1978, 9 en 1979, 7 en 1980, 5 en 1981, 4 en 1982, 3 en 1983 et 23 films pour la séquence 1984-1999* (LEMIÈRE, 2005, p. 50).

reconhecemos ainda, uma produção cinematográfica coletiva do período da Revolução dos Cravos (1974-1975) que tenha sido desenvolvida por cineastas portugueses como resultado da reflexão sobre práticas e abordagens cinematográficas ao processo revolucionário filmado. Pelo contrário, conforme Reia- Baptista e Moeda as discussões entre cineastas portugueses que ocuparam o Instituto Português do Cinema (IPC) durante o processo revolucionário tornaram-se mais políticas que cinéfilas³⁰. O que sugere ter-se desvinculado o debate político da prática, produção e metodologia de construção da forma do filme, como os autores referem, visando garantir a produção rápida de material para a divulgação dos acontecimentos revolucionários e a realização rápida de reportagens.

Thomas Harlan, ao citar *Kinoglaz* de Dziga Vertov, além de posicionar-se criticamente pela preservação do ponto de vista da história na abordagem aos fenômenos da vida social, afirma o papel do cineasta enquanto autor da organização dos fragmentos do filme, o que dá sentido ao conceito de *cinema-verdade*, do ponto de vista da possibilidade de produção de conhecimento. Assim, partimos do pressuposto que o que pode distinguir o filme de Harlan do filme que reinaugura a discussão sobre o conceito de *cinema-verdade* de Rouch e Morin é a apropriação ou não da montagem como lugar da sistematização do pensamento crítico.

A síntese do autor, que surge do trabalho de montagem das cenas que o cineasta “provocou” na película *Torre Bela*, além de ter supostamente por base uma concepção da história enquanto paradoxo, tal como coloca Benjamin, em que *tempo* se compreende no presente da ação em todas as suas dimensões do “passado”, do “presente” e do “futuro”, desenvolve-se também na relação entre a fala das personagens, dependendo do protagonismo do “outro” para o filme acontecer. É do “distanciamento” e da “aproximação” do cineasta ao processo filmado, bem como do confronto de pontos de vista da equipe e dos fragmentos das filmagens, que surge a leitura apresentada no filme *Torre Bela*, numa homenagem explícita a Dziga Vertov, não apenas pelas citações a *Kinoglaz* que trataremos nesta tese, mas também à metodologia e proposta cinematográfica de abordagem aos processos sociais.

³⁰ A 29 de abril (1974), quatro dias depois do Golpe Militar, a Comissão de trabalhadores, Comissão de Cineastas Anti-fascistas, ocupou o Instituto Português do Cinema (IPC). Segundo Reia-Batista e José Moeda, o grupo de ocupantes do I.P.C. “o chamado Núcleo de Produção, se debatia internamente com infundáveis discussões muito mais de ordem política do que de natureza cinematográfica ou cinéfila” (REIA-BAPTISTA; MOEDA, 2011).

A questão da autoria, tal como colocada por Rossellini, no contexto da emissão televisiva conduzida por Morin, implica a dissolução do papel do cineasta na direção das cenas. No caso do desenvolvimento desta tese em que apontamos como hipótese a citação explícita de Harlan ao filme *Kinoglaz* (1924) de Dziga Vertov, a direção das cenas que afirmam a citação mencionada, não se coloca assim, no sentido da manipulação da imagem pela mera manipulação, mas antes, no sentido da constituição de diálogos para formação de conhecimento em torno do conceito de cinematográfico em questão, o que torna o filme particular, ocupando um lugar de destaque no debate reintroduzido por Rouch e Morin como pretendemos demonstrar no desenvolvimento desta tese.

Cinema-verdade: o debate dos decênios de 1960 e 1970

Em 1961, Rouch e Morin propõem trabalhar em torno da ideia de *cinema-verdade*, dado o aparecimento da novidade tecnológica, desenvolvida nos decênios de 1960 e 1970, que combinou na máquina de filmar a gravação das imagens e do som ao mesmo tempo. E coproduzem o filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961), com o qual estabelecemos um diálogo com *Torre Bela* (1978), que resgata a raiz do conceito de *cinema-verdade* localizada no cinema revolucionário de Dziga Vertov (1896-1954).

Dziga Vertov desenvolveu um trabalho cinematográfico, no contexto da Revolução Russa (1917), em torno das edições de *Kinopravda* (*Cinema-verdade*) e da produção de filmes como *Kinoglaz* (1924) que trataremos nesta tese, tendo em conta o ponto de vista construtivista de montagem do filme, a partir da relação de fatos, agregando *newsreel* (cinejornal) às teorias do cinema. Conforme Villela, tratando sobre o projeto de Vertov “O décimo primeiro ano”, “o cineasta construtivista produzia um filme ‘não-encenado’, baseado no registro e montagem dos fatos e cujo enredo era estruturado por eles (ao invés de ser estruturado pelo drama de um protagonista)” (VILLELA, 2014, p. 182).

A prática cinematográfica proposta por Vertov, tal como menciona o cineasta, buscou principalmente contribuir para o entendimento dos fenômenos da vida social, a partir de uma abordagem direta aos processos sociais e do trabalho de recolha de dados na fonte, propondo uma leitura revolucionária dos acontecimentos através do filme. Thomas Harlan quando produz o filme *Torre Bela* (1978), durante o processo

revolucionário português (1974-1975), e apresenta citações diretas a *Kinoglaz* (1924), tal como pretendemos demonstrar, além de tratar o conceito cinematográfico, a partir do ponto de vista revolucionário, posiciona-se criticamente em relação ao debate reintroduzido por Rouch e Morin.

Podemos dizer que no filme de Rouch e Morin, *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), o conceito cinematográfico é refletido no interior do próprio filme, e a produção de conhecimento afeta ao ponto de vista metalinguístico da produção de *cinema-verdade*.

Chronique d'un Été (*Crônica de um Verão*) não se divide por episódios. As cenas são encadeadas desde o primeiro momento em que Rouch e Morin conversam com Marceline, e apresentam a proposta do filme. Na primeira conversa os três indagam se é possível produzir *cinema-verdade*, sabendo à partida, que há um elemento de intimidação que é imposto pela câmera aos protagonistas, podendo ela tornar-se um obstáculo à revelação da pessoa em si, “verdadeira”, “autêntica”. Ao longo da conversa filmada no espaço interno, misturam-se as imagens de Marceline caminhando pela rua, no espaço exterior, ao mesmo tempo, que descreve o seu dia de trabalho.

Logo de imediato, uma nova provocação de Rouch motiva a próxima cena: “E, se pedíssemos para ir até à rua perguntar a desconhecidos: ‘você é feliz?’, você iria?”³¹.

Na cena seguinte Marceline entrevista desconhecidos perguntando se são felizes. Os transeuntes são questionados, e as reações à pergunta e as respostas que são despontadas são registradas. Além das entrevistas da rua, Marceline entrevista um casal que trabalha num estabelecimento de mecânicos e um casal de artistas.

A partir desse momento várias histórias são introduzidas. A história de Ângelo, o operário e de Landry natural do continente africano que estuda em Paris; da família estabelecida na cidade, que questiona o excesso de regramento da vida parisiense, entre o “institucional” e o “marginal”, “público” e “privado”; Marylou, a personagem tornada polêmica no final do filme por expor a dimensão “privada” da sua vida diante das câmeras; Marceline, judia, que viveu durante o holocausto num campo de concentração; Jean Pierre companheiro de Marceline que vive uma crise amorosa e existencial diante do cenário adverso às políticas sociais; entre outros.

O resultado da primeira edição apresentada nas cenas finais é controverso para alguns dos participantes, e os pontos de vista tornam-se polêmicos entre todos. Em

³¹ *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961), *op. cit.*, 4'42''.

discussão está a “veracidade” da atuação dos participantes e do tipo de cinema produzido. No filme contesta-se a atuação dos protagonistas, apontando-se para a “encenação” e para a fala das personagens como “não-verdade”, como drama, ambiguidade que compromete a proposta e o discurso fílmico.

O “sujeito”, socialmente construído, “inabalável”, que é provocado pela câmera, passa a existir enquanto personagem contraditória e ambígua, sendo por isso criticado pelo grupo de protagonistas do filme. Assim, alguns protagonistas questionam algumas personagens, a partir de um referencial de comportamento socialmente aceite que consideram que deveria ser a imagem reduzida e simbólica de “si” mesmos. Os próprios cineastas apresentam uma montagem polêmica e geradora de conflitos. Além da montagem horizontal, supostamente aludindo à ideia de continuidade, que se desmancha pela introdução de planos curtos, sugerindo a contradição entre pontos de vista, o debate em torno da ideia de *cinema-verdade* desenvolve-se, a partir da polifonia das “vozes” das personagens, mas também a partir das suas histórias de vida, que hipoteticamente se entrelaçam na montagem.

Em *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) o conceito de *cinema-verdade* condiciona-se, segundo os protagonistas, pelo “drama”. As personagens contestam a polifonia em nome de uma “ordem” que pode ser socialmente construída e aceite, ou, que pode ser objetivada pelo sujeito (ideia) e socialmente aceite, mas que o filme desmancha do interior do enredo dramático e na montagem. Talvez, quando as personagens comentam que Marylou deveria ter pudor diante das câmeras, não estejam afirmando diretamente o conceito de *cinema-verdade*, com base na oposição entre dramático e não dramático. Mas antes na relação com o rompimento ou não dos valores morais de uma sociedade.

No entanto, o que acontece é que as histórias de Marylou podem mesclar-se com as histórias de Marceline e Jean-Pierre que vivem uma experiência de ruptura na relação amorosa formando a trama do filme, considerando a leitura da linguagem cinematográfica. E, nesse caso, estaríamos diante de um filme que respeita uma unidade dramática, por exemplo, colocando um problema na aproximação ao conceito de *cinema-verdade* relacionado com a oposição entre dramático e não dramático, desenvolvimento do drama ou restrição do filme ao confronto de ideias e à sua discussão.

O “cinema” e a “verdade”, tanto quanto a possibilidade de produzir conhecimento a partir do filme condicionam-se assim à mescla de sentidos e

sentimentos expostos pelos protagonistas no interior do filme, que apenas se limitam pela presença da câmera de filmar³². No filme de Rouch e Morin, a máquina que tem o “poder” de registrar todas as ações e verbalizações dos protagonistas que buscam uma aproximação ao conceito cinematográfico, mas sem o distanciamento do processo que experienciam, e sem a materialização deste distanciamento na elaboração crítica da montagem do filme.

Talvez, Rouch tenha considerado a possibilidade de minimizar a monopolização do filme pelo cineasta, romper com o discurso autoritário, abrindo espaço para as vozes dos “outros” - polifonia de vozes -, no sentido de explorar o potencial revolucionário do cinema, mas que ao mesmo tempo pode ter resultado na objetivação de um enredo dramático em torno das histórias de vida que se entrelaçam no momento de produção do filme. Contudo, o lado “ambíguo” das personagens, resultado da encenação não deixa de ser contestado por alguns participantes do *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) e mencionado como a antítese do *cinema-verdade*, além de atentar contra os valores morais. A abertura à polifonia foi assim questionada, demonstrando a necessidade de representar uma “ordem”, hierarquia de valores que é aceite socialmente, e não o drama do protagonista. Mas Rouch, Morin e os demais atuentes compreendem o papel da encenação dramática como potencial de fazer surgir uma realidade “outra” não concebida ou considerada anteriormente.

No filme *Torre Bela*, Thomas Harlan trata do conceito na abordagem direta com os fenômenos da vida social, visando a leitura do conflito de classes e das contradições da sociedade portuguesa na relação entre o “passado” da ditadura e o presente revolucionário. A trama, o enredo dramático que faz parte da estrutura interna do filme, desenvolve-se em torno da oposição entre trabalhadores e militares, as duas forças em oposição – classe trabalhadora e aliança Partidos/MFA – no processo revolucionário português.

Para formação da cooperativa de agricultores os trabalhadores afirmam desde o início a necessidade de autonomia em relação à propriedade dos meios de produção, contando o Instituto da Reforma Agrária (IRA) e até do Movimento das Forças

³² “Rouch costuma dizer que não filma a realidade como ela é, mas a realidade como ela é provocada pelo ato das filmagens. É esta nova realidade, que não existiria para além da produção do filme, que os “documentos” filmados revelam uma nova verdade. Cinema-verdade. Traduzido de: *Rouch is fond of saying that He does not film reality as it is but reality as it is provoked by the act of filming. It is this new reality, which would not exist apart from the making of the film, that the filming “documents”, revealing a new truth. Cinéma-vérité* (ROTHMAN, William, “Chronicle of a Summer” in ROTHMAN, W., *Documentary film classics*, capítulo IV, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 87).

Armadas (MFA), no sentido da abolição da propriedade privada, socialização da terra e dos meios de produção. No entanto, as fraturas no interior das instituições de Estado, em situação de duplo-poder, são fatais no processo de emancipação do trabalhador português. O conflito é evidente, diante de um processo histórico em que as forças revolucionárias encontram resistências conservadoras militares e políticas, assiste-se ao boicote militar ao avanço da luta dos trabalhadores.

Por outro lado, a partir da estrutura externa do filme, o cineasta recorta as cenas em torno do debate dos trabalhadores sobre a lógica das relações de trabalho capitalistas e propriedade dos meios de produção. Talvez, não se expliquem as contradições do processo de auto-organização dos trabalhadores apenas com base no conflito entre ideias (não dramático) sobre as relações de trabalho capitalistas e propriedade dos meios de produção, mas também através do conflito de imagens confrontadas na montagem. Harlan preserva o papel distanciado do cineasta na produção do discurso fílmico e na organização dos fragmentos do filme através da montagem, que para os cineastas russos era o lugar da manifestação do pensamento articulado sobre o processo abordado.

Assim, a história política, sendo ela paradoxal como propõe Benjamin, é cristalizada na imagem cinematográfica proposta por Thomas Harlan, não apenas na relação de fatos históricos expostos por legenda, pela estrutura externa do filme, mas também no enredo que implica não apenas a relação entre trabalhadores e órgãos representativos do Estado, mas também os conflitos entre os próprios trabalhadores. E as imagens do “passado” continuam a ser trazidas para o presente da ação pelos trabalhadores e pelos militares, ao mesmo tempo, que a sua crítica é captada pelas lentes do cinema. Neste caso, um dos fundamentos do *cinema-verdade* pode encontrar-se, por hipótese, na abordagem histórica e na ênfase dada ao tempo revolucionário para produzir conhecimento sobre os fenômenos da vida social.

Barbosa e Prysthon (2013) que propõem a distinção da ideia de “história materialista” da “história burocrata” para debater o modo como o “passado” é tratado pela comunicação de massa e pelo cinema, vão enfatizar a importância da expressão do conflito no cinema. Para os autores, os teóricos da “história burocrata”, por hipótese, tratam de acumular dados sobre épocas passadas para propor um pensamento crítico sobre a atualidade. No entanto, segundo os autores “o ‘cronologismo’ próprio a essa prática histórica, a ligação do passado como presente se dá por uma linha vazia e homogênea, que nunca estará apta a mostrar que os ditos ‘estados de exceção’ são, na

realidade, a regra geral das relações humanas de poder” (BARBOSA; PRYSTHON, 2013, p.4).

A linha “vazia e homogênea” é, supostamente, a mesma que Benjamin identifica como a linha do progresso e da “marcha”³³ desvinculada do desenvolvimento das capacidades e conhecimento humano. E no contexto do *cinema-verdade* é essa “marcha” que se nega quando, por hipótese, se torna protagonista o trabalhador que “supera” por um momento a sua condição de alienado e passa a representar a sua condição de *ser* sujeito de *si* mesmo, participa de um processo social que é captado por meio das lentes do cinema e refletido por meio de uma leitura histórica e da organização dos elementos do filme na montagem.

³³ “A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, ideia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha” (BENJAMIN, 1994, p. 229).

CAPÍTULO 1 | *TORRE BELA*: DRAMA E POLÍTICA

No dia 25 de abril de 1974 o Golpe de Estado, liderado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) colocou termo ao período de ditadura portuguesa (1933-1974). O militar que conduziu as operações militares do Golpe de Estado foi Otelo Saraiva de Carvalho³⁴, o mesmo militar a que Thomas Harlan dedica o filme *Torre Bela*.

Neste dia, o processo de transição portuguesa para a democracia, parecia estar assegurado no interior do Movimento das Forças Armadas (MFA). O *Programa do Movimento das Forças Armadas* (MFA)³⁵ para a transição política era divulgado pelo órgão de comunicação social da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP). No texto transcrito do áudio do comunicado lê-se: “(...) o Movimento das Forças Armadas apela para a calma e civismo de todos os portugueses e espera do país adesão aos poderes instituídos em seu benefício”³⁶ e que, desse modo, saberemos “(...) honrar o passado, no respeito com os compromissos assumidos, perante o país, e por este perante terceiros”³⁷. Lido às vinte horas do dia 25 de Abril, podemos constatar no texto a atitude moderada do MFA, que fez enfoque na “adesão aos poderes [que seriam] instituídos” pelos militares, com o apelo à calma dos portugueses, honrando-se no ato cívico o “passado”³⁸.

³⁴ Otelo Saraiva de Carvalho (1937-): “Foi capitão em Angola de 1961 a 1963 e também na Guiné entre 1970 e 1973, sendo um dos principais dinamizadores do movimento de contestação ao Dec. Lei nº 353/73, que deu origem ao Movimento dos Capitães e ao MFA. Era o responsável pelo sector operacional da Comissão Coordenadora do MFA e foi ele quem dirigiu as operações do dia 25 de Abril, a partir do posto de comando clandestino instalado no Quartel da Pontinha. Graduado em brigadeiro, é nomeado Comandante da COPCON e Comandante da região militar de Lisboa a 13 de Julho de 1975. Faz parte do Conselho da Revolução quando este é criado em 14 de Março de 1975. Em Maio do mesmo ano integra, com Costa Gomes e Vasco Gonçalves, o Directório, estrutura política de cúpula durante o IVº e Vº Governos Provisórios. Conotado com a ala mais radical do MFA, viria a ser preso em consequência dos acontecimentos do 25 de Novembro. Solto três meses mais tarde, foi candidato às eleições presidenciais de 1976. Volta a concorrer às eleições presidenciais de 1980. Em 1985 é preso na sequência do caso FP-25. É libertado cinco anos mais tarde, após ter apresentado recurso da sentença condenatória, ficando a aguardar julgamento em liberdade provisória. Em 1996 a Assembleia da República aprovou a amnistia para os presos do Caso FP-25” (“O pulsar da Revolução: cronologia (1973-1976)” in *Colecção 25Abril 30Anos*, 10 –CD, Lisboa, Público, abril, 2004).

³⁵ “Proclamação do Movimento das Forças Armadas” in “Noticiários RTP do dia 25 de Abril 74”, Fernando Balsinha, Fialho Gouveia apud *Colecção 25Abril 30Anos*, 03 –DVD- Vídeo, Lisboa, Público, abril, 2004. Ver também “O pulsar da Revolução: cronologia (1973-1976)” in *Colecção 25Abril 30Anos*, 10 –CD, Lisboa, Público, abril, 2004.

³⁶ “Noticiários RTP do dia 25 de Abril 74” in *Colecção 25Abril ...*, *op. cit.*, 03 –DVD- Vídeo.

³⁷ *Idem*.

³⁸ “Perceber o papel do MFA implica, entre outras variáveis, situá-lo na revolução e compreender em que direcção se movia. O tema é complexo, desde logo porque há poucos paralelos na história idênticos. O MFA era uma das direcções da revolução, junto com os partidos políticos, sobretudo PCP e o PS – os outros partidos, à esquerda e à direita, nunca conseguiram ser uma alternativa de direcção do progresso. O

O Programa do MFA parecia servir duplamente às vontades militar e da “ala liberal”³⁹ que ansiava pela democratização do regime. Por um lado anunciava a proposta de “(...) levar a cabo até à sua completa realização, um programa de salvação do país e de restituição ao povo português das liberdades cívicas de que vem sendo privado”, o que lhe iria permitir recuperar o prestígio militar. Por outro lado, serviria à vontade da “ala liberal” de democratizar o regime, entregando ao governo “(...) uma Junta de Salvação Nacional, a quem exige o compromisso, de acordo com as linhas gerais do programa do Movimento das Forças Armadas”⁴⁰, de “(...) no mais curto prazo consentido pela necessidade de adequação das [suas] estruturas promover eleições gerais de uma Assembleia Nacional Constituinte”⁴¹. Estas medidas conduziram o País ao processo eleitoral, garantindo a reforma política desejada para fazer “girar” o poder representativo entre aqueles que faziam parte do Governo do antigo regime (1933-1974)⁴², com a novidade de concorrência de Partidos formados na clandestinidade como o Partido Comunista Português (PCP), e aqueles em formação como o Partido Socialista (PS).

Mas nas horas seguintes ao Golpe de Estado e ao comunicado do *Programa do Movimento das Forças Armadas* (MFA), as massas de trabalhadores ocuparam as ruas, manifestando-se de forma histórica contra o antigo regime. A luta contra o «fascismo» tornou-se a luta contra o «patronato» e vice-versa.

A perda do controle direto do Movimento das Forças Armadas (MFA) sobre as massas que avançavam para a situação revolucionária, e o efeito surpresa conduziu ao

MFA tinha algumas vantagens que o colocavam numa boa posição para dirigir o processo revolucionário: tinha o prestígio do derrube do regime; a aura revolucionária que lhe foi em parte emprestada pelo apoio do PCP, o maior defensor da «Aliança Povo- MFA», e o controle das armas. Mas o MFA era uma direcção com muitas fragilidades, a primeira das quais era ser uma direcção castrense, portanto com base militar. Isso fazia do Movimento um bom candidato a dirigir golpes, mas não revoluções vitoriosas. Era uma direcção pequeno-burguesa, cujos membros pertenciam na maioria à moderna classe média; os seus homens eram capitães, não eram nem generais, nem soldados oriundos da classe trabalhadora: «Um levantamento estatístico revelou que os membros do Movimento dos Capitães eram, do ponto de vista sociológico, de um modo geral filhos da pequena burguesia e das classes médias (alguns da classe operária)” (VARELA, 2011, p. 198-199).

³⁹ “De entre os cento e cinquenta deputados saídos das eleições de Outubro de 1969 um grupo pequeno, cerca de trinta, constituiu a ala liberal, que nunca foi um colectivo autónomo, nem uma corrente estruturada. Os seus integrantes tinham origens heterogéneas e ideias diferentes em muitas questões, mas coincidiam em avaliar positivamente a oferta liberalizadora de Caetano” (CERVELLÓ, J. S., *A revolução portuguesa e a sua influência na transição espanhola (1961-1976)*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1993, p. 32).

⁴⁰ “Noticiários ...” in *Colecção 25Abril ...*, op. cit., 03 –DVD- Vídeo.

⁴¹ *Idem*.

⁴² O Antigo Regime ou Estado Novo (1933-1974) – ditadura portuguesa - foi instaurado com o Golpe Militar (1926) que depôs a Primeira República Portuguesa (1919-1926). Durante o regime os chefes de Estado que dele fizeram parte foram António Oliveira Salazar (de 1932 a 1968) e Marcelo Caetano (de 1968- 1974).

processo de integração do Partido Comunista Português (PCP) na aliança MFA/Partidos para formação do Governo Provisório, o órgão representativo do Estado constituído logo após o golpe. O PCP como o único Partido formado na clandestinidade tinha o prestígio dos trabalhadores o que estrategicamente, segundo Raquel Varela, favorecia ao controlo imediato das massas pelos órgãos representativos do Estado em transição.

Contudo, a luta dos trabalhadores urbanos e rurais radicalizou-se e a fuga para o estrangeiro de parte da burguesia acabou por favorecer a ocupação do espaço privado para utilização social. Com os locais de trabalho e as terras ocupadas, os trabalhadores organizaram-se por meio de Cooperativas e Comissões de Trabalhadores, inclusive os trabalhadores da área de cinema que trabalharam no sentido de garantir a transmissão de informação sobre a situação revolucionária.

O avanço do processo de auto-organização dos trabalhadores, diante do Governo Provisório constituído por Partidos da esquerda – como o Partido Comunista Português (PCP) - e da direita com ideologias distintas, conduziu a Revolução portuguesa a um período em que a gestão dos conflitos da luta de classes aconteceu, conforme Varela, pela via da democracia-direta (25 de abril de 1974 – 25 de novembro de 1975)⁴³.

O filme *Torre Bela*, bem como as demais obras cinematográficas⁴⁴ do momento são produto e produção do que Arcary (2012) referiu como uma das particularidades da última revolução social da Europa no século XX: a mobilização das classes populares

⁴³ “Alguns historiadores, e certamente a maioria da população, consideram que o regime democrático-representativo tem origem na revolução portuguesa de 1974-1975. Esta visão confunde, cremos, aquilo que é a revolução com a contra-revolução, dois momentos distintos de um mesmo processo histórico. Esta visão omite que existe um período de regime distinto entre o [final] da ditadura – a 25 de abril de 1974 – e o início do regime democrático, cuja construção se inicia a 25 de novembro de 1975. Trata-se de um período marcado por aquilo que se designa historicamente como formas de democracia direta ou como a existência de um duplo poder, um poder paralelo ao Estado assinalado pelo protagonismo dos trabalhadores, diversos sectores/fracções desta classe social. Confesso que acho o equívoco, não para o senso comum, mas entre historiadores, pesado. Porque ele confunde formas de Estado, Regime e Governo” (VARELA, Raquel, “25 de Novembro de 1975: um dia final que não foi inteiro nem limpo” in *5dias.net*, publicação online, 2013, [s.p.]. Disponível em: <<https://5dias.wordpress.com/2013/11/25/25-de-novembro-de-1975-um-dia-final-que-nao-foi-inteiro-nem-limpo/>> . Acesso em: 6 out. 2016).

⁴⁴ Sobre a produção cinematográfica realizada no período de 1974 e 1975, segundo o estudo de José de Matos Cruz, citado por Jacques Lemièrre: “A expressão cinematográfica ligada à situação revolucionária é abundante. Em 1984, numa filmografia suficientemente nomeada «Em anos de Abril», José de Matos Cruz registra 133 filmes sobre o tema, ficções e documentários mesclados, numa lista em que os filmes estrangeiros se juntam aos filmes portugueses [...] Em 1999, numa filmografia ‘revista, aumentada e actualizada’, o mesmo autor identifica sobre esse período específico, 171 filmes sobre o tema”. Tradução de: *L’expression cinématographique liée à la situation révolutionnaire est foisonnante. En 1984, dans une filmographie significativement titrée «Em anos de Abril», José de Matos Cruz recense 133 films sur le thème, fictions et documentaires mêlés, dans une liste où quelques films étrangers s’ajoutent aux films portugais [...]. En 1999, dans une filmographie «revue, augmentée, actualisée», le même auteur identifie, sur cette nouvelle période, 171 films sur le thème*” (LEMIÈRE, Jacques, “Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974” in *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, Institut d’ Études Politiques de Lyon, n° 80, octobre-décembre, 2005, p. 50).

que não teve como motor a presença de um dos maiores Partidos Comunistas da Europa, o Partido Comunista Português (PCP) que, pelo contrário, liderou o processo da contenção revolucionária da classe trabalhadora junto do Governo Provisório do qual fez parte, como defende Varela.

Thomas Harlan, produtor de *Torre Bela*, também se encontrava em Lisboa no ano de 1975, no semestre mais radicalizado da Revolução portuguesa. O escritor teria ido para Portugal para “(...) proceder a uma análise do caso aparentemente singular do exército colonial português, derrotado e reconvertido em algo como embrião de exército popular”⁴⁵. A viagem decorreu depois de Harlan ter acolhido a proposta de Jacques D’Arthuys⁴⁶ de filmar e estudar o exército português durante o processo revolucionário (1974-1975), no seguimento do seu trabalho desenvolvido em Itália e Chile sobre o exército chileno.

No dia 11 de Março (1975), dia da primeira tentativa de golpe contrarrevolucionário⁴⁷ do general Spínola⁴⁸, a equipe estava no gabinete do general Fabião Chefe de Estado-Maior do Exército, no quartel do Primeiro Regimento de Artilharia de Lisboa (RAL 1), realizando uma entrevista, no momento do

⁴⁵ “Entrevista a Thomas Harlan” in “Cahiers Du Cinéma” (1979), extratos por Paulo Branco, Serge Daney e Thérèse Giraud, trad. Frederico Ágoas apud COSTA José Filipe, *Linha vermelha*, Lisboa, Alambique, abril, 2013, p. 13.

⁴⁶ Jacques D’Arthuys ex-diretor do Instituto de Cultura Chileno, conhecido de Thomas Harlan. Em entrevista ao Cahiers du Cinéma (1979), Thomas Harlan refere que depois de um trabalho realizado para o E.M.I.M., em Roma e à “margem deste centro [formou] um grupo que trabalhava sobre o exército, no caso o exército chileno, [nomeadamente] sobre a passagem do extermínio puro e simples do suposto inimigo à criação de ficheiros individuais” (*idem ibidem*).

⁴⁷ O primeiro semestre de 1975 foi o momento mais radical da situação revolucionária em Portugal. Se o Golpe de Estado (1974) despontou uma Revolução política no interior da “cúpula” dos órgãos representativos do Estado, ocorrendo uma luta pela mudança do poder político, por outro lado, abriu caminho, pela insatisfação das massas contra o “fascismo” e contra o “patronato”, para despontar a Revolução Social. Conforme Varela, com base nas análises de Arcary sobre revoluções (*As esquinas perigosas da história/situações revolucionárias em perspectiva marxista*, São Paulo, Xamã editora, 2004), o que distingue uma revolução política – mudança do poder político - de uma revolução social é fundamentalmente o fato de na revolução social o poder económico mudar de mãos, ou seja, colocar-se em questão a propriedade privada (VARELA, R., *A História... op. cit.*, p. 29). Neste primeiro semestre de 1975, além do processo de ocupações de terras, habitações e locais de trabalho ter atingido o ápice da revolução social, ocorriam as primeiras nacionalizações da banca. O golpe contra-revolucionário do general António Spínola representa a primeira demonstração de força da resistência à Revolução, e uma tentativa de restituição do poder às antigas estruturas, que se viam ameaçadas pela revolução política.

⁴⁸ O 11 de Março (1975) foi o dia do golpe spinolista cuja estratégia opôs de forma equivocada, militares paraquedistas contra aos militares do COPCON. No dia 11 de março o R.A.L. 1 (Regimento de Artilharia Ligeira 1) foi bombardeado por caças T6 e sobrevoado por helicópteros. Os militares paraquedistas cercaram o aquartelamento da confiança do COPCON (Comando Operacional do Continente) e bombardearam o regimento, visando neutralizar qualquer ação contra o processo revolucionário. No entanto, do interior do COPCON não teria havido nenhuma iniciativa de ação contra-revolucionária, pelo contrário, o Comando Operacional do Continente estava assegurando em Lisboa o PREC (Processo Revolucionário em Curso). Foi a partir deste momento que se formaram as primeiras assembleias de militares, visando garantir a coordenação das ações a nível nacional, entre os diferentes Regimentos militares.

bombardeamento do quartel pelos militares da Força Aérea. O ataque que opôs equivocadamente duas facções militares de Regimentos diferentes, que defendiam os mesmos interesses, gerou um desconforto entre os militares que seguiram ordens superiores sem cogitarem sobre a natureza da operação. O acontecimento motivou a necessidade de reorganização militar por meio de assembleias constituídas para tratar as questões do Processo Revolucionário em Curso (PREC).

É nesse contexto que Harlan assiste à formação do Conselho Superior da Revolução (CR)⁴⁹, mas, sobretudo ao nascimento dos primeiros conselhos de soldados que mais tarde foram representados pelos SUV (Soldados Unidos Vencerão)⁵⁰. No entanto, ao ter conhecimento no quartel do caso da ocupação da Quinta Torre Bela, uma das maiores propriedades privadas muradas de Portugal, Harlan – escritor e poeta – decide filmar a ação direta conduzida pelo grupo de agricultores da região do Ribatejo.

Thomas Harlan, filho do cineasta alemão Veit Harlan (1899 - 1964) - diretor de *Jude Süß*⁵¹, polêmico filme de propaganda antisemita – de alguma maneira esteve sempre envolvido com o “exército” e o poder representativo do Estado. Primeiro através de seu pai que se relacionava diretamente com Joseph Goebbels⁵² e com o círculo de relações de Adolf Hitler, depois com as pesquisas que desenvolveu em Itália e no Chile sobre o exército chileno, bem como em Portugal com o exército português.

Antes de 1959, no ano de 1948, Harlan foi para França para estudar na Sorbonne em Paris, onde conheceu Gilles Deleuze (1925-1995). E até produzir o filme *Torre Bela*, Harlan escreveu peças de teatro, poesia e prosa, tendo sido numa das peças de teatro que o autor fez a acusação pública dos crimes de guerra cometidos por

⁴⁹ “De repente encontrávamo-nos em pleno ‘acontecimento’ histórico – nem análises, nem entrevistas, apenas 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 sob as ordens do general Otelio Saraiva de Carvalho, no caso o RAL, a polícia militar e engenharia” (“Entrevista a Thomas Harlan” in “Cahiers Du Cinéma”, *op. cit.*, p. 13).

⁵⁰ “Este movimento apresentou-se como uma organização de classe no interior do exército e os seus membros proclamavam-se trabalhadores fardados, em oposição ao MFA [Movimento das Forças Armadas, que liderou o Golpe de Estado (1974)] que acusavam de ser uma organização de oficiais. As suas exigências resumiam-se em: eleições e funcionamento democrático das assembleias de delegados das unidades; livre circulação de imprensa e propaganda operária; realização de plenários de soldados quando quisessem; criação de comissões de soldados que fossem eleitas e revogáveis a todo o momento por plenários de soldados; incentivar e aprofundar a união com os órgãos de poder popular; expulsar os oficiais reaccionários dos quartéis; melhorar as condições de vida dos soldados; destruir o exército burguês, criando o braço armado dos trabalhadores” (CERVELLÓ, 1993, p. 247-248).

⁵¹ O filme *Jude Süß* (1940) de Veit Harlan, encomendado pelo ministro alemão de propaganda Nazi Joseph Goebbels estreou em Lisboa no dia 1 de maio de 1941.

⁵² Joseph Goebbels (1897- 1945) foi político alemão e Ministro da Propaganda na Alemanha Nazi entre 1933 e 1945.

personalidades do regime da Alemanha Nazi que lhe custou ser denunciado judicialmente por injúria e difamação.

O primeiro momento do processo judicial obrigou o até então autor a ter de deixar a Alemanha e a passar por países como a Polónia. Na Polónia realizou, a partir de 1959, o trabalho de investigação em arquivo, reunindo os documentos necessários para condenação dos incriminados publicamente pelo autor. Harlan tornou-se responsável pelo julgamento de mais de 2.000 criminosos de guerra alemães, inclusive pelo processo de seu pai que acusou ser cineasta propagandista do regime da Alemanha Nazi.

Em termos cinematográficos, a acusação feita por Harlan a seu pai, diz respeito à forma como os filmes de Veit Harlan foram organizados na montagem ou na composição das imagens e da encenação, para fazer emergir um conteúdo antissemita, e à responsabilização do papel do cineasta na sociedade de massa.

Já no filme *Torre Bela* de Thomas Harlan as hipotéticas imagens criadas no filme de “virtude” que poderiam ser fomentadas pelo recorte cinematográfico sobre o tema da Revolução, são a todo o momento diluídas no seu oposto, a “impotência”, o “defeito”, a “intemperança”. E vice-versa, as imagens da “intemperança”, são substituídas no final pela imagem da hiperorganização dos trabalhadores reunidos em assembleia e decidindo o futuro da ocupação. Os protagonistas da ação são os trabalhadores, e todas as outras personagens estabelecem com eles uma relação simbólica que se impõe por uma nova hierarquia de valores cujo eixo é estabelecido pelo coletivo e pelos diferentes pontos de vista que o traduzem.

No início da película, o primeiro plano de sequência não deixa de ser marcado, no entanto, pela dedicatória a “Otelo Saraiva de Carvalho que derrubou a ditadura”, o militar que definiu a estratégia e conduziu o Golpe de Estado (1974) e que é enaltecido pelo cineasta. A dedicatória destaca no filme a imagem do militar que idealizou e dirigiu o Golpe de Estado, embora, conforme Secco (2004), o golpe tenha sido motivado por interesses não apenas semelhantes, mas, sobretudo distintos daqueles partilhados pelos trabalhadores associados à hierarquia e prestígio militar.

A possibilidade de formar-se um “exército popular” embrionário e revolucionário suposto por D’Arhuys - quando propôs a pesquisa sobre o exército português para Harlan -, não deixa de ser enunciada, embora durante o filme se assista à frustração dessa ideia. Não existe no “todo” do filme *Torre Bela* uma imagem de exército como “corpo” disciplinado que atua em uníssono, juntamente com a luta dos

trabalhadores, pelo contrário, esse “corpo” é fraturado e repleto de contradições. A ideia de unidade e de exército como “corpo” coerente, apesar da dedicatória ao militar, desmancha-se ao longo, e principalmente no final do filme. Ao contrário da imagem dos trabalhadores agrícolas, que começa diminuída e termina engrandecida pelo estado de “hiperorganização” em que se encontra o coletivo no final.

Thomas Harlan acaba por fazer uso dos elementos do filme na montagem, para colocar luz nas contradições do processo revolucionário que teve como protagonistas os trabalhadores que conduziram a Revolução social e os militares que juntamente com os representantes políticos conduziram a Revolução política.

1.1 *TORRE BELA/ Capitalismo tardio, processo revolucionário e discurso fílmico*

O filme *Torre Bela* é produto e expressão do último processo revolucionário social da Europa do século XX. É uma história apresentada por Thomas Harlan, polémica e política, desenvolvida em torno da ação direta dos trabalhadores de ocupação de uma Quinta da região do Ribatejo, no centro-norte de Portugal.

A primeira parte do filme desenvolve questões precisas que dominam o processo de auto-organização dos trabalhadores. Nas cenas do documentário, os agricultores debatem a produção, a questão da propriedade e das relações de trabalho em situações como a hora de descanso após o almoço, em que os trabalhadores aparecem deitados no chão, encostados no muro. Numa das cenas, Maria Victória aparece de panela na mão intervindo num conflito entre trabalhadores que discutem a propriedade privada das ferramentas de trabalho, propondo a sua abolição. Nesta série de acontecimentos Harlan acaba por reforçar como a “cultura” se entrelaça com as ações políticas dentro da comunidade, e como o potencial transformador das ações dos trabalhadores, resulta também do debate das relações de trabalho capitalistas.

O diálogo torna-se o eixo fundamental do desenvolvimento do enredo dramático, acentuando-se o carácter polifónico⁵³ das cenas à medida que os diferentes pontos de

⁵³ O uso do termo polifónico adquire, neste caso, o sentido de abarcar diferentes pontos de vista, não tendo necessariamente a ver com um projeto social comum. Para Bakhtin, polifonia implica vozes “(...) plenamente autónomas, vozes reais, [...] consciências com plenos direitos” (BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Problemas da poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 4ª Ed., 2008, p. 254); “(...) a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra [...] do autor; não está subordinada à imagem objetivada do herói como uma de suas

vista se confrontam e os debates acontecem, particularmente entre os trabalhadores. Por esse motivo, abre-se espaço para as vozes dos “outros”, mas colocando luz nas contrariedades do processo de auto-organização dos trabalhadores.

Harlan, talvez, seja incisivo na intenção de abordar a problemática social do interior do processo da luta dos trabalhadores em pleno cenário revolucionário, desmanchando a ideia de unilateralidade do discurso, e do único ponto de vista como representativo da “voz” do coletivo, assumindo o enfrentamento da diversidade de perspectivas como forma política de organização de classe.

Do mesmo modo, embora possa ter sido considerada a intenção de superação do paradigma do capitalismo com a abolição da propriedade privada pela ocupação e socialização das terras, o cineasta mostra como não há um abandono das relações de trabalho capitalistas. E com a discussão dos salários retoma-se à forma do *capitalismo tardio*⁵⁴ – forma como o capitalismo acontece em Portugal - e, inevitavelmente, à reposição da lógica do antigo trabalhador da *jorna* pelos próprios trabalhadores, embora num novo regime de propriedade.

Numa das cenas que precedem o final, em assembleia, os agricultores aceitam que o pagamento salarial dos trabalhadores possa ser feito mediante o cumprimento ou não da jornada de trabalho, passando o trabalhador a existir de forma autônoma em relação à ideia de cooperativa.

Um dos motivos da organização dos trabalhadores e da realização da ocupação foi a resolução do problema do desemprego na região e de garantir direitos para o trabalhador. A garantia de trabalho foi conseguida com a ação direta da ocupação, bem como o direito à creche e à saúde no espaço da cooperativa, no entanto, repondo contraditoriamente a lógica do *trabalhador da jorna*⁵⁵, sem vínculo e acordo social, que funda as relações de trabalho com base na exploração e precariedade durante o antigo

características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (*idem*, p. 5).

⁵⁴ O *capitalismo tardio* respeita ao momento do capitalismo do pós-guerra, momento esse que em Portugal foi caracterizado por uma clivagem das políticas econômicas do governo salazarista (1933-1974) no sentido do desenvolvimento e industrialização do país, mantido até então subdesenvolvido. É nesse sentido, que apontamos o interesse de abarcar o conceito no filme, com toda a sua particularidade no contexto português. O conceito de *capitalismo tardio*, conforme Silva foi “(...) construído para explicar as transformações do capitalismo no pós-guerra, entretanto essa onda longa é significativamente diferente das anteriores visto que agora o capital vive num estado de crise estrutural” (SILVA, Aristóteles de Almeida, O capitalismo tardio e sua crise: Estudo das interpretações de Ernest Mandel e Jürgen Habermas, São Paulo, dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2012, pp. 34-35).

⁵⁵ O trabalhador da “jorna” é o nome dado ao trabalhador que trabalha ao dia ou à jornada de trabalho, sem direitos trabalhistas ou garantia de trabalho permanente.

regime (1933-1974). Fica o espectador sem ter acesso, no entanto, aos avanços e retrocessos humanos desta nova forma de organização social e do trabalho, pelo desfecho da Revolução.

A vida dos trabalhadores que ocuparam a Torre Bela, antes do processo revolucionário (1974-1975), era uma vida marcada “(...) pela existência de uma praça de jorna onde as pessoas iam de manhã, a esta espécie de mercado de carne de trabalho [para serem] contratadas ou não”⁵⁶, e onde “(...) os mais fracos, os doentes, nunca eram contratados”⁵⁷, o que contribuía para o estado de precariedade da classe trabalhadora.

Os trabalhadores assumem o ato direto da ocupação como forma de superação da precariedade das condições de trabalho. Contudo, sem o apoio militar, os trabalhadores que lutaram no sentido da abolição da propriedade privada pela socialização da terra, acabam por submeter-se à discussão sobre salários na forma do *capitalismo tardio*.

Em relação à reposição da lógica do trabalhador da *jorna*, no contexto revolucionário, esta acontece no filme numa situação de apatia militar em relação à luta dos trabalhadores, e de total apoio da força armada atuante à classe de proprietários da qual fazia parte a elite política, tendo como desfecho a repressão do dia 1 de dezembro de 1975 aos trabalhadores da Quinta Torre Bela.

Em termos da situação histórica que se desenvolveu entre 25 de abril de 1974 e 25 de novembro de 1975, segundo Varela, a ocupação da Quinta Torre Bela aconteceu num período em que a forma do Estado caracterizou-se por ser de duplo-poder, democracia-direta, opondo-se a classe dos trabalhadores aos Governos Provisórios constituídos por soberania militar. No entanto, o filme acabou por representar duas facções militares: uma delas que agiu de forma “apática”, mas conivente com a luta dos trabalhadores; e outra, uma força militar partidária e defensora do Estado de fundação burguesa, acabando por favorecer a classe política e uma determinada elite em detrimento da classe trabalhadora.

De certa forma, Harlan, retoma o debate em torno da parcialidade militar em relação à defesa do Estado burguês, despontado com o caso chileno (1973), em que houve deposição do governo eleito democraticamente de Salvador Allende (1908-

⁵⁶ COSTA, José Filipe, entrevista ao jornal da noite in *arquivos online de sic notícias*, edição de 24/04/2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MVZvdk1o0cg>. Acesso em: 24 de maio de 2016.

⁵⁷ *Idem ibidem*.

1973)⁵⁸ pelas tropas aliadas de Augusto Pinochet (1915-2006)⁵⁹ que instauraram a ditadura em defesa dos interesses da classe burguesa.

No caso português, as tropas aliadas ao Partido Socialista e Partido Social Democrata reprimiram violentamente a classe trabalhadora, como mostra a legenda final do filme *Torre Bela*, no sentido da imposição do regime de democracia representativa (25 de novembro de 1975 – 23 de junho de 1976), protegendo-se assim o Estado fundado sobre leis burguesas, e como tal, os interesses da classe de proprietários como D. Miguel.

Apesar da reposição da lógica passada, dentro do contexto exposto, os trabalhadores apresentam na última cena da assembleia - marcada para tratar das questões do refeitório -, o aprimoramento da forma de organização social, por meio da democracia participativa, apontando-se a forma de Estado de duplo-poder como uma das vias para a emancipação do trabalhador e construção coletiva da sociedade.

Harlan produziu cerca de quatro versões do filme *Torre Bela*⁶⁰, entre elas uma versão de 240 minutos que apresentou a Perpignani⁶¹. A terceira versão⁶² em análise constitui-se como uma das sínteses do conjunto de filmagens obtidas por Harlan e a sua equipe durante os cinco meses em que filmaram o processo revolucionário português e a ocupação da Quinta Torre Bela. Considerando a quantidade de material reunido por Harlan, esta versão constitui-se como uma obra emblemática, particular pela forma como, a partir da estrutura do gênero dramático, o cineasta apresenta a sua visão sobre os conflitos da história, situando as personagens, tendo em conta as relações de trabalho capitalistas e de poder que são por elas questionadas, defendidas, ou superadas, a par do processo da Revolução, tal como propomos demonstrar na abordagem que apresentamos de seguida.

⁵⁸ Salvador Allende foi um médico político, marxista chileno que governou o país entre 1970 e 1973, sendo deposto pelo Golpe de Estado do dia 11 de setembro, que deu início ao período da ditadura chilena.

⁵⁹ Augusto Pinochet foi um general do exército chileno, ditador do Chile após o Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 que depôs o Presidente Salvador Allende, eleito democraticamente nas eleições de 1970.

⁶⁰ Metragem das versões do filme *Torre Bela*: versão 1 – 240'; versão 2 - 140'; versão 3 - 82'; versão 4- 105'.

⁶¹ Roberto Perpignani é um reconhecido editor de filmes italiano, até ao processo revolucionário português (1974-1975), Perpignani havia trabalhado como editor assistente junto com Orson Welles (1962), tendo adquirido crédito como editor no trabalho com Bernardo Bertolucci's em *Prima della rivoluzione* (1964).

⁶² *Torre Bela*, Direção: Thomas Harlan, Produção Executiva: Alexandre Duly. Luísa Orioli e Peter Willats (versão final), Diretores de Produção: Anna Devoto, Peter Willats e José Pedro Andrade dos Santos, Argumento: Thomas Harlan, Cooperativa Era Nova (Portugal), Societá Cinematográfica Italiana / SCI (Itália), Albatros (RFA), 1977, 82' (versão 3), cor e p/b, 16 mm.

PRÓLOGO

A Dedicatória e o conceito do filme

No início do filme *Torre Bela*, o plano aéreo da Quinta aparece gradativamente no écran, partindo da tela escura. É um grande plano geral ⁶³ usualmente utilizado para contextualizar o filme ou a cena, a partir das imagens da geografia do lugar, sem necessariamente apresentar as personagens. A maior extensão de terra murada do país é assim tornada visível para o espectador. O título é apresentado: “Torre Bela”. Logo após, a dedicatória do filme: “a Otelo de Saraiva de Carvalho que derrubou a ditadura”, anunciada por legenda no canto superior direito da tela.

Neste plano sequência ⁶⁴ que designamos de “Prólogo” observamos que é supostamente apontado, desde o início, o tema da película. O plano aéreo da Quinta, que coloca em evidência a grande dimensão da propriedade privada, o fato histórico do derrube da ditadura, a modernização do campo do ponto de vista do trabalhador.

Decupagem dos fragmentos da “vista aérea da Quinta”

A sequência de planos da cena da “vista aérea da Quinta” é a seguinte:

1. Plano de sequência único: câmara em deslocamento; vista aérea da Quinta; sons de pássaros e de um trator agrícola.

1.1 Tela preta - *Fade in* - aparecimento gradativo da imagem na tela;

1.2 Plano geral da vista aérea da Quinta.

1.3 Plano geral da vista aérea da Quinta com a legenda “Torre Bela”.

1.4 Plano geral da vista aérea da Quinta; trabalhadores no portal de entrada da Quinta; apresentação de créditos.

1.5 Plano geral da vista aérea da Quinta; com a legenda “A Otelo Saraiva de Carvalho que derrubou a ditadura”.

⁶³ Plano geral apresenta a imagem de um grande cenário ou de uma paisagem, no qual pode ser difícil identificar a presença das personagens de imediato.

⁶⁴ Plano sequência é o nome dado à filmagem de uma ação contínua através de um único plano (sem cortes).

1.6 Plano geral da vista aérea da Quinta; com a legenda “Torre Bela – Freguesia de Manique do Intendente, concelho de Azambuja”;

1.7 Plano geral da vista aérea da Quinta; com a legenda “Reserva de Caça da família real de Bragança”;

1.8 Plano geral da vista aérea da Quinta; trabalhadores no portal da entrada da Quinta.

1.9 Plano geral da vista aérea da Quinta.

1.10 Plano geral da vista aérea da Quinta; área habitacional.

1.11 *Fade out* - escurecimento e gradativo da imagem na tela.

1.12 *Fade out* - escurecimento e gradativo da imagem na tela.

1.13 Tela preta.

1.1

1.2

1.3

1.4

1.5

1.6

1.7

1.8

1.9

1.10

Sequência de planos 1 – Decupagem Prólogo – *Torre Bela*
 Fonte: O autor (2017)

FIGURA 1 – FOTOGRAFIA STILL

Neste momento, imaginemos que é colocado o som próprio da filmagem, por suposição dos motores do avião. A legenda da dedicatória ao militar adquiriria uma carga emotiva que a palavra sozinha talvez não possa alcançar. O som dos motores do avião agregado à imagem do militar que é trazida à tela por meio da legenda poderia levar o espectador a imaginar um cenário de guerra, com estratégias de controle do inimigo sendo acionadas, de histórias de “coragem” e “heroísmo”. O militar que poderíamos supor estar dentro do avião numa ronda, controlando o inimigo caso eventualmente o som dos motores se fizesse presente, estaria no lugar de “protetor” daqueles que por causa da sua “bravura” são “livres”. Mas não é isso que acontece no filme *Torre Bela*. O som não é dos motores de avião, nem de nenhum helicóptero.

O palco da ação revolucionária dos trabalhadores agrícolas é apresentado pela imagem captada do alto, juntamente com o som de áudio, que por contraste, é o som de pássaros e de um veículo a motor, mas de um trator agrícola, que foi supostamente manipulado, introduzido no momento da montagem pelo cineasta, atuando simbolicamente na relação com a imagem captada do alto e a legenda.

Neste caso, o elemento *realista*⁶⁵ do fragmento não é usado para enfatizar o universo militar, mas do trabalhador agrícola. Há talvez, por parte do cineasta uma intenção de formalizar na dedicatória uma consideração pelo militar, e ao mesmo tempo, afirmar como realidade a emancipação dos trabalhadores que se deparam com a possibilidade de agir no meio natural. Mas sem distorcer que são os trabalhadores que

⁶⁵ “Na verdade, geralmente, percebe-se que a música dá sentido à imagem e a imagem, sentido à música, num tipo de concurso de inteligibilidade. Essa complementaridade analógica, de resto, origina-se no casamento consanguíneo entre a música e o cinema... A música de cinema, linguagem inefável da emoção, realiza-se em linguagem inteligível de signos. Ela é explicativa, como diz Jaubert. Ao contrário da música, e ainda que esta não seja dele senão um aspecto, o som é realista em potencial. Os ruídos e as vozes que se fixam a película são, de início, sons e vozes reais. O som não é uma imagem: ele é duplicado, mas não é nem sombra, nem reflexo do som original: ele é o seu registro. Nesse sentido, os ruídos e as palavras orientaram os filmes para um maior realismo” (MORIN, 2014, p. 212-213).

acenam de baixo, também de forma amistosa, enquanto o lugar de cima é ocupado pelo espectador, que está fora do processo, mas tem uma visão ampla do espaço da ação, ou pelo suposto militar que direciona o veículo aéreo, ocupando o lugar privilegiado em relação aos agricultores que continuam no plano abaixo.

A dedicatória não é inadequada já que o militar Otelo idealizou a estratégia e comandou as operações militares em todo o país que conduziram ao Golpe de Estado do dia 24 de abril de 1974, além de ter sido comandante do COPCON, assegurando em Lisboa, em vários momentos, a proteção de moradores e trabalhadores que conduziram o processo revolucionário português. E a legenda acaba por garantir a referência histórica que contextualiza o desenvolvimento da ação, tornando-se também a base para a construção de significados no filme, entre a escala local da Quinta e global.

Na continuidade do plano de sequência introdutório, segue a legenda da localização geográfica da Quinta na Freguesia de Manique do Intendente, no concelho de Azambuja; e a seguinte, em que Harlan apresenta e caracteriza a propriedade como “Reserva de caça da família real de Bragança”.

Ao longo do primeiro plano sequência que, segue à tela preta, que também traduz uma unidade como um “todo”, combina-se uma série de elementos visuais, sonoros e gráficos que atuam como potenciais geradores de sentidos, por existirem em oposição e conflito no campo do simbólico (EISENSTEIN, 1929, pp.49-50).

A ideia de que os elementos realistas – som dos pássaros e do trator agrícola - dos fragmentos podem traduzir simbolicamente a oposição entre *natureza* e a *máquina*, abre espaço para pensarmos sobre a questão da mecanização do trabalho do campo que, por hipótese, acaba por requer dos trabalhadores uma preocupação em garantir meios de investimento para que o processo de modernização aconteça. E neste caso, reforça-se a coerência da introdução destes elementos com o desenvolvimento do enredo do filme, comentado mais adiante, em torno da luta dos trabalhadores pelo reconhecimento e legalização da ocupação por parte dos órgãos representativos do Estado, visando a sua consideração junto das entidades bancárias para captação de crédito para o fomento da produção agrícola. Desta sequência de planos introdutória, podemos destacar a sua *estrutura externa*⁶⁶, contemplando os elementos trabalhados pelo cineasta durante o processo da montagem, que podem ser o som, a cor, bem como o escurecimento e

⁶⁶ Designamos por *estrutura externa* todos os elementos do filme que foram introduzidos e trabalhados com diferentes tipos de montagem, durante o processo da montagem do filme: escurecimento e gradativo aparecimento da imagem (*fade out* e *fade in*); legendas; e o som que não é produto da filmagem.

aparecimento gradativo da imagem, a relação de fragmentos do filme (encadeamento das ações) e as legendas, que tal como comentado, e por hipótese, relacionam-se com a ideia geral que forma o enredo dramático. E a sua *estrutura interna*⁶⁷ que diz respeito ao conteúdo do filme obtido durante as filmagens.

As relações estabelecidas entre os elementos da estrutura externa e da interna permitem expor como hipóteses, os conceitos trabalhados por Harlan no encadeamento das ações, entre eles o *capitalismo tardio*, e as impressões do cineasta traduzidas pelos fragmentos realistas do filme que estabelecem um diálogo com as falas e ações das personagens do filme.

Em termos da estrutura externa, tendo em conta que Harlan foi escritor e poeta antes da produção do filme *Torre Bela*, consideramos que o filme possa seguir a estrutura do texto dramático, supondo que a divisão por atos, episódios, é produzida a partir da técnica de *fade out* e *fade in* (escurecimento e gradativo aparecimento da imagem na tela) que vamos anunciar usando o título “Parte 1, 2...”. E que a subdivisão dos atos é feita por legendas anunciando o dia da ação, como podemos observar no plano de sequência seguinte que é iniciado na tela preta com a introdução da legenda “23 de abril de 1975”.

Logo depois a imagem escurece.

PARTE 1

1.1.1 Terça-feira, 23 de abril de 1975

Na tela preta é anunciada por legenda a data de 23 de abril de 1975. Ouve-se a voz de D. Miguel, respondendo “A propriedade tem 1700 hectares”. O plano de frente abre-se, e o espectador fica diante da imagem em preto e branco do proprietário da Quinta Torre Bela que repete: “Já disse, 1700 hectares, repito”. Mas “a propriedade aqui ou a propriedade da sociedade?”, pergunta Harlan. Logo, D. Miguel responde que a propriedade pertence a oito irmãos, entre eles seis rapazes com curso superior, o que não é comum em Portugal. As duas irmãs não têm curso superior, depreende-se que

⁶⁷ Designamos de *estrutura interna* os elementos do filme, captados durante as filmagens: imagens, fala das personagens e som local.

existem até àquela data, marcadores de diferença de gênero que caracterizam a sociedade portuguesa e que se expõem neste quadro.

Assim começa a entrevista a D. Miguel um dos proprietários da Quinta Torre Bela. Os planos curtos são encadeados entre quadros negros que separam as perguntas de Harlan feitas ao proprietário: “Quantos empregados têm nesta propriedade?”.

A pergunta é crucial, já que no espaço externo da Quinta um grupo de trabalhadores reivindica pela realização de um acordo que resolva o problema do desemprego e precariedade de vida dos agricultores da região, ao mesmo tempo, que apontam o desperdício e a manutenção das terras incultas pelos proprietários.

D. Miguel pede para dizer antes de responder à pergunta, que a vocação da Quinta é a silvicultura, a partir da qual justifica todo e qualquer prejuízo na relação com a pouca mão de obra que demanda a produção. A partir daqui, continuando a sequência de planos curtos, o tipo de entrevista leva à explicação da forma de exploração capitalista da Quinta.

Esta cena é a única do filme apresentada em preto e branco. Apesar de D. Miguel ter tido espaço de destaque, esta sequência de planos é diretamente orientada pelo cineasta que propõe uma série de perguntas que garantem que o espectador torne-se conhecedor das relações de trabalho capitalistas da Quinta. Os planos são curtos e intercalados por telas pretas. O trabalho da montagem é evidente, distanciando esta produção cinematográfica do conceito de *cinema-direto*⁶⁸, já tratado por Jean Rouch quando trabalhou o conceito de *cinema-verdade*. Nesta cena, Harlan deixa explícito o trabalho da montagem e da interferência do cineasta na construção do discurso fílmico, associando as teorias do cinema e as notícias de atualidades, tal como proposto pelo

⁶⁸ “Tornou-se um lugar-comum da crítica a afirmação da distinção nítida, mesmo de oposição, entre o ‘cinema-verdade’, como Rouch entende e pratica, e o que tem sido apelidado de ‘cinema direto’ - o que Eaton designa de ‘cinema vivo’ ou ‘Câmera espontânea’ - como praticada por cineastas como Richard Leacock ou DA Pennebaker. Rouch, ele próprio nunca subscreveu este ponto de vista, pode-se notar; ele sempre considerou esses cineastas como companheiros praticantes de ‘cinema-verdade’. A distinção entre ‘cinema-verdade’ - uma prática cinematográfica em que a câmera engaja-se em provocar - e ‘cinema direto’ - uma prática cinematográfica em que a câmera abstém-se de ser provocante - é esvaziada pelo fato de que é a própria presença da câmera, em seu trabalho misterioso, que constitui o tipo de ‘provocação’ que interessa Rouch”. Traduzido de: *It has become a critical commonplace to assert a clear-cut distinction, even opposition, between ‘cinema-vérité’, as Rouch understands and practices it, and what has been dubbed ‘direct cinema’ – what Eaton calls ‘living cinema’ or ‘candid camera’ – as practiced by such filmmakers as Richard Leacock or D. A. Pennebaker. Rouch himself has never subscribed to this view, it may be noted; He has always considered such filmmakers to be fellow practitioners of ‘cinema-vérité’. The distinction between ‘cinema-vérité’ – a cinematic practice in which the camera engages in provocation – and ‘direct cinema’ – a cinematic practice in which the camera refrains from being provocative – is rendered moot by the fact that it is the very presence of the camera, when it is doing it’s mysterious work, that constitutes the kind of ‘provocation’ that most interests Rouch* (ROTHMAN, 1997, p. 87).

cinema revolucionário de Dziga Vertov. No entanto, no resto do filme, pode ser considerada a hipótese do diálogo com o *cinema-direto*, fortalecendo a ideia de que várias metodologias da forma do filme foram colocadas na mesma obra, implicando o uso de montagens diferenciadas. Na análise da sequência de planos podemos constatar como as respostas de D. Miguel às questões colocadas pelo cineasta expõem a lógica da manutenção da mão de obra barata, que está na base da formação e reprodução do capitalismo tardio português.

1.1.1.1 Decupagem dos fragmentos do episódio da “entrevista a D. Miguel”⁶⁹

A sequência de planos da cena da entrevista de Thomas Harlan a D. Miguel, que apresenta o ponto de vista do “duque” sobre as relações de trabalho capitalistas é a seguinte:

1. Primeiro plano sequência - Tela preta;

1.1 Legenda do dia do mês e do ano na tela preta; voz de D. Miguel: “La propriété...”.

1.2 Legenda do dia, mês e ano na tela preta; legenda “A propriedade tem cerca de 1700 hectares”; voz de D. Miguel: “... à environ”;

Fade out da legenda do dia, mês e ano.

1.3 Legenda “A propriedade tem cerca de 1700 hectares” na tela preta; voz de D. Miguel “1700 hectares”.

Fade out da legenda “A propriedade tem cerca de 1700 hectares”.

1.4 Tela preta.

1.5 *Fade in* da imagem de D. Miguel em plano de *close*⁷⁰.

1.6 *Fade in* da imagem de D. Miguel em plano de *close*.

1.7 *Fade in* da imagem de D. Miguel em plano de *close*.

1.8 Plano de *close* de D. Miguel; legenda “1700 hectares, já disse. 1700 hectares, repito”; voz de D. Miguel: “1700 hectares, je dis. 1700 hectares, je répète”.

⁶⁹ Torre Bela, *op. cit.*, 2' 24”.

⁷⁰ *Close* é o nome dado ao plano enquadrado da figura humana do ombro para cima, mostrando apenas o rosto ou um detalhe do rosto da personagem.

1.9 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Mas a propriedade aqui ou a propriedade da sociedade...”; voz masculina: “Mais ce la propriété ici ou la propriété de la société ...”.

1.10 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Dom Miguel de Bragança a oito irmãos”; voz de D. Miguel: “La propriété appartient à huit personnes, à huit frères”; *Fade in* da legenda no canto superior direito “Don Miguel de Bragance/ Duc de Lafões/ Herzog Von Lafões”.

1.11 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Somos seis rapazes e duas raparigas”; voz de D. Miguel: “Nous sommes six garçons et deux dames”.

1.12 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Os seis rapazes têm todos um curso superior”; voz de D. Miguel: “Les six garçons, nous avons tous un cours supérieur”.

1.13 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Não é comum no nosso país numa família tão grande”; voz de D. Miguel: “Ce n'est pas vulgaire, dans notre pays, dans une famille si grande”.

1.14 Deslocamento da câmera Escuta-se uma voz masculina no idioma francês.

1.15 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Pode dizer-nos que cursos têm?”; voz masculina colocando a questão no idioma francês.

1.16 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Dois têm o curso de direito, dois de engenharia”; voz de D. Miguel: “Deux ont le cours de droit, deux ingénieurs...”.

1.17 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “e dois de ciências económicas. Não há nenhum engenheiro agrônomo”; voz de D. Miguel: “et deux sciences économiques. Il n'y a aucun ingénieur agronome...”.

1.18 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Quantos empregados têm nesta propriedade?”; voz masculina: “Vous avez combien d'employés?”.

1.19 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Antes de responder a essa pergunta, devo dizer-lhe que esta propriedade”; voz de D. Miguel: “Avant de répondre à cette question, je dois vous dire que cette propriété”.

1.20 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “está vocacionada para a silvicultura”; voz de D. Miguel: “la vocation pour la sylviculture”.

1.21 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “É isso que fazemos”; voz de D. Miguel: “C'est ce que nous avons fait”.

1.22 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Há quanto tempo se dedicam à silvicultura?”; voz masculina colocando a questão no idioma francês.

1.23 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Desde...”; voz de D. Miguel: “Depuis”.

1.24 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Há quinze anos”; voz de D. Miguel respondendo “... environ quinze ans”.

1.25 *Fade out* da imagem de D. Miguel.

1.26 *Fade out* da imagem de D. Miguel.

1.27 Tela preta; voz de D. Miguel: “On à forcé cette vocation”.

1.28 Tela preta; legenda: “Porque mudaram para a silvicultura”; voz masculina: “Pourquoi vous avez passé pour la sylviculture”.

1.29 *Fade in* da imagem de D. Miguel; legenda: “Porque mudaram para a silvicultura”.

1.30 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Mudámos para a silvicultura porque concluímos”; voz D. Miguel: “On à passé pour la sylviculture parce qu'on à conclu”.

1.31 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “que pela produtividade da terra”; voz de D. Miguel: “qu'à travers de la productivité des terres”.

1.32 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “a terra não estava vocacionada para os cereais”; voz D. Miguel: “que la terre n'avez pas la vocation pour la céréaliculture”.

1.33 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “para o trigo, para a aveia, etc”; voz de D. Miguel: “pour le blé à l'avoine, etc.”.

1.34 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “Nós vimos que...”; voz de D. Miguel: “Parce qu'on à vu”.

1.35 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “... nos melhores anos de produção”; voz de D. Miguel: “...dans les meilleures années de bonne production”.

1.36 Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “o lucro só dava quase para pagar os custos de produção”; voz de D. Miguel: “on avait... environs pour... le revenu ont servi pour payer les coûts de production”.

1.37 *Fade out* do Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “o lucro só dava quase para pagar os custos de produção”; voz de D. Miguel: “on avait... environs pour... le revenu ont servi pour payer les coûts de production”;

- 1.38 *Fade out* do Plano de *close* de D. Miguel; legenda: “o lucro só dava quase para pagar os custos de produção”; voz de D. Miguel: “on avait... environs pour... le revenu ont servi pour payer les coûts de production”;
2. Segundo plano sequência - Tela preta;
- 2.1 Tela preta; legenda: “E então, quantos empregados têm?”; voz masculina: “Et maintenant, combien d'employés est là?”.
- 2.2 *Fade in* do Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel.
- 2.3 *Fade in* do Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel.
- 2.4 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Temos poucos empregados”; voz de D. Miguel: “Peu de employés”.
- 2.5 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Para a silvicultura não são precisos muitos empregados”; voz de D. Miguel: “Dans la sylviculture n’a pas plus d’employés”.
- 2.6 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Mas em certas alturas precisa de mais empregados”; voz masculina colocando a questão no idioma francês.
- 2.7 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “por exemplo, para os sobreiros”; voz masculina colocando a questão no idioma francês; voz de D. Miguel: “Oui”.
- 2.8 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Sim, mas a cortiça só se tira de nove em nove anos”; voz de D. Miguel: “Oui, mais seulement de neuf en neuf ans”.
- 2.9 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Mas, efetivos, quantos empregados têm?”; voz masculina colocando a questão no idioma francês.
- 2.10 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; voz de D. Miguel: “Environ”.
- 2.11 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Nós temos empregados permanentes e sazonais”; voz de D. Miguel “Nous avons des employés permanents et salariés”.
- 2.12 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; *Zoom out*⁷¹;
- 2.13 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Os permanentes não sei bem, acho que são nove ou dez”; voz de D. Miguel: “Alors, le permanent nous avons, environ, je ne sais pas combien, dix, neuf ou dix”.

⁷¹ *Zoom out*: expressão utilizada para descrever o movimento de afastamento da câmera do objeto filmado.

- 2.14 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; voz de D. Miguel: “Environ”.
- 2.15 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “e os sazonais, isso depende da época do ano”; voz de D. Miguel: “Et le salariés, ça dépend de la époque de l'année”.
- 2.16 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; voz masculina: “Et le salariés...”.
- 2.17 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Nós temos coisas mecanizadas,”; voz de D. Miguel: “Et nous avons des choses mécanisées”.
- 2.18 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Temos uma forte mecanização na cultura da vinha”; voz de D. Miguel: “Nous avons une forte mécanisation de la culture de la vigne”.
- 2.19 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “E por isso não precisamos de muitas pessoas”; voz de D. Miguel: “Alors, on n'a pas besoin beaucoup de gens”.
- 2.20 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Para que os custos de produção sejam os mínimos possíveis”; voz de D. Miguel: “Exactement, pour les coûts de production être le loin possible”.
- 2.21 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; voz de D. Miguel: “C'est...”.
- 2.22 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “É um problema...”; voz de D. Miguel: “C'est un problème...”.
- 2.23 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; voz de D. Miguel: “Parce que”.
- 2.24 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Se nós temos as máquinas para que os produtos sejam mais baratos”; voz de D. Miguel: “Si ont à des machines pour avoir les produits moins chers”.
- 2.25 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Temos menos mão de obra”; voz de D. Miguel: “Nous avons moins de main-d'œuvre”.
- 2.26 *Fade out* do Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Temos menos mão de obra”.
- 2.27 *Fade out* do Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Temos menos mão de obra”.
- 2.28 Tela preta; voz masculina: “Et le gens qui travaille”.
- 2.29 Tela preta; legenda: “E os trabalhadores sazonais, quantos meses trabalham por ano?”; voz masculina; “de manière saisonnière”.

2.30 *Fade in* do Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “E os trabalhadores sazonais, quantos meses trabalham por ano?”; voz masculina: “Combien de mois”.

2.31 *Fade in* do Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “E os trabalhadores sazonais, quantos meses trabalham por ano?”; voz masculina: “par année, travaillent ils?”.

2.32 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel.

2.33 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Pode dizer-se que durante todo o ano temos trabalhadores sazonais...”; voz de D. Miguel: “On peut dire que tout l'année, on avez des travailleurs saisonniers”.

2.34 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Mas não é a tempo inteiro, trabalham uma semana e...”; voz masculina colocando a questão no idioma francês.

2.35 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Sim, isso depende do trabalho, mas aqui não há problema de...”; voz de D. Miguel: “Oui, cela dépend de l'travail, parce que il n'y a pas de problème...”.

2.36 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel.

2.37 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “Aqui não falta trabalho, aqui nesta zona não há problema”; voz de D. Miguel: “ne manque pas de travail, ici, [...],il n'y a pas de problème”.

2.38 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “não há problema, nunca houve problema!”; voz de D. Miguel: “Il n'y a pas de problème, il n'y a jamais eu problème!”.

2.39 *Zoom in* do Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “- Então e as pessoas que estão lá fora? – Não sei o que eles querem,”; voz masculina: “Et les gens qui viennent?”; voz de D. Miguel: “Je ne sais pas ce qu'ils veulent”.

2.40 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “não sei o que eles querem, não sei qual é o problema deles.”; voz de D. Miguel: “Je ne sais pas ce qu'ils veulent, ne savent pas ce que leur problème”.

2.41 Plano oblíquo e de *close* de D. Miguel; legenda: “não sei o que eles querem, não sei qual é o problema deles.”.

(Corte)

3. Terceiro plano sequência - Plano detalhe do documento de demarcação das terras da Quinta e entorno; plano *close* de uma mão; legenda: “não sei o que eles querem, não sei qual é o problema deles”; voz do “pequeno proprietário”: “Eles nunca se preocuparam connosco. Ors, o que é que acontece”;

3.1 Deslocamento da câmara com a passagem do plano de detalhe do documento para o plano de *close* do “pequeno proprietário”; voz masculina: “Eu volto a Lisboa e volto a Alenquer e tomo conhecimento do assunto. Entretanto, isto tem um pinhal, pinhal esse que eu não quero. A única coisa que queria era o terreno, uma vez que ele me pertence”.

(Corte)

4. Quarto plano sequência - Plano *close* e fechado dos trabalhadores; voz do “pequeno proprietário”: “Fizeram a mais, fizeram a todos, fizeram aquilo tudo”;

4.1 Plano *close* e fechado dos trabalhadores; legenda “Terça – feira, 23 de Abril”; voz do “pequeno proprietário”: “aquilo não era nada deles, isto não se pare de dentro da barriga da mãe”;

4.2 Câmera deslocando-se entre o plano fechado⁷² dos trabalhadores até ao plano *close* do “pequeno proprietário”; *fade out* da legenda “Terça – feira, 23 de Abril”.

4.3 Plano *close* do “pequeno proprietário”; voz do “pequeno proprietário”: “Isto têm uma propriedade minha daqui que confina com uma destes senhores. E que eles abusivamente tinham seis hectares que me pertenciam” voz masculina: “Eles roubaram-lhe os seis hectates”; voz do “pequeno proprietário”: “Os seis hectares. Quero dizer, não foi a mim, foi a um antepassado da minha família”;

(Corte)

⁷² O plano fechado é um plano próximo do objeto que é filmado, ocupando toda a cena e sem espaço para o cenário.

1

1.1

1.2

1.3

1.4

1.5

1.6

1.7

1.8

1.9

1.10

1.11

1.12

1.13

1.14

1.15

1.16

1.17

1.18

1.19

1.20

1.21

1.22

1.23

1.24

1.25

1.26

1.27

1.28

1.29

1.30

1.31

1.32

1.33

1.34

1.35

1.36

1.37

1.38

2

2.1

2.2

2.3

2.4

2.5

2.6

2.7

2.8

2.9

2.10

2.11

2.12

2.13

2.14

2.15

2.16

2.17

2.18

2.19

2.20

2.21

2.22

2.23

2.24

2.25

2.26

2.27

2.28

2.29

2.30

2.31

2.32

Sequência de Planos 2 – Decupagem “Entrevista a D. Miguel” – Torre Bela

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 2 – FOTOGRAFIA STILL

Antes de responder à pergunta “Quantos empregados têm?”, D. Miguel faz questão de apontar qual a vocação da propriedade. O entrevistado afirma que a

contabilização do baixo lucro proveniente da produção de cereais havia sido condicionante para a mudança, quinze anos atrás, da vocação da terra para a silvicultura, e, portanto, para a produção de cortiça, cuja demanda de mão de obra apenas é necessária de nove em nove anos.

O contexto de produção de cortiça em Portugal, embora seja uma das atividades econômicas que permitiram a entrada nos mercados internacionais, não deixa de condicionar-se à forma do capitalismo que se desenvolveu no país - *o capitalismo tardio*. É certo que com a “(...) reinvenção da rolha de cortiça em meados da idade média foi possível iniciar o aproveitamento industrial regular da cortiça e até diversificar a sua utilização em inúmeras aplicações”. Parafraseando os autores, o início da aplicação industrial da cortiça aconteceu no ano de 1750, na província de Gerona, na Catalunha. Mas a grande “(...) ‘explosão’ no crescimento da produção começou a partir do século XIX, quando as garrafas [substituíram] o tradicional barril, usado desde os Romanos, para conservar o vinho” (PESTANA; TINOCO, 2004, p.4).

No entanto, no caso português, contando que no século XVIII Portugal não tinha indústria de transformação da cortiça, o início da produção e exportação se deu com a venda de cortiça bruta “(...) com casas como a BUCKNALL (1750) a exportar para o Reino Unido, [passando] mais tarde também a ser um centro industrial importante, com as empresas Mundet, Wicander, Robinson e Rankins a instalarem-se [no país] antes da Primeira Guerra Mundial” (PESTANA; TINOCO, 2004, p.5).

As exportações de cortiça e a venda da cortiça bruta não tinham o mesmo valor acrescentado ao fato de que a cortiça transformada barateava a mão de obra portuguesa em relação aos trabalhadores estrangeiros. Além disso, a dominação inglesa em Portugal é notória, e, principalmente, como proprietários dos meios de produção, também no mercado de vinhos, que cada vez mais era servido pela indústria da transformação da cortiça, alimentando o mercado de importações de cortiça transformada do Reino Unido.

No decênio de 1960, no momento mais condizente com a situação em que foi filmado o *Torre Bela*, conforme Pestana e Tinoco (2004) há uma alteração ao nível nacional, que resultou das mudanças que ocorreram nos países centrais e industrializados, no que diz respeito ao aumento do custo da mão de obra, e consequentemente à melhoria de condição de vida do trabalhador do estrangeiro, que tornava aliciente a exploração da baixa mão de obra em Portugal.

Os países produtores de cortiça como Portugal e Espanha “(...) começaram a acolher grande número de empresas, ficando os países que até então tinham importância na transformação de cortiça, vocacionados na produção de produtos de maior valor acrescentado”. No entanto, as leis de condicionamento industrial, frustraram o desenvolvimento em Portugal, impedindo “(...) a modernização do tecido industrial, limitando a concorrência e protegendo as empresas já instaladas contra o estabelecimento de novos produtores que disputassem os seus mercados e contra os efeitos de ampliação da capacidade produtiva dos novos concorrentes”. Uma situação que é recorrente em Portugal, e histórica do *capitalismo tardio*, de frustração do desenvolvimento do país, que acabou por tornar-se conivente com a manutenção de situações de “monopólio ou oligopólio em numerosos sectores”, e de favorecimento do baixo custo da mão de obra dos trabalhadores nacionais, que jamais viram a sua condição de vida melhorada em relação ao trabalhador dos países centrais (PESTANA; TINOCO, 2004, p.7).

Nesse sentido, a situação da Quinta Torre Bela não saíria muito deste quadro, de um “patronato” que usa da exploração da mão de obra barata para conseguir fazer parte de um sistema de competição e de mercado, apenas com a venda da matéria prima em estado bruto, num país que é mantido numa situação de subdesenvolvimento até a metade do século XX e que depois, tornando-se dependente e à mercê do investimento de capital estrangeiro, com quem divide a exploração capitalista.

No entanto, o caso português, periférico na relação com os países centrais, torna-se emblemático para observar as relações desiguais que fundam a forma do capitalismo no país, que não resulta apenas das ações no território nacional, mas da sua relação com o mercado internacional. A ideia de que o sistema capitalista ligou “(...) todos os países entre si pelo seu modo de produção e seu comércio, [e] fez do mundo inteiro um só organismo econômico e político”, conforme enfatiza Löwy (1998, p.74) tratando da *teoria do desenvolvimento desigual e combinado*⁷³, abre espaço para abordarmos as

⁷³ “A hipótese que funda esta teoria pode ser formulada aproximadamente nos seguintes termos: com a ascensão do capitalismo a um sistema mundial, a história mundial torna-se uma totalidade concreta (contraditória) e as condições do desenvolvimento social e econômico conhecem uma mudança qualitativa: ‘o capitalismo (...) preparou e, num certo sentido, realizou a universalidade e a permanência do desenvolvimento da humanidade. Por isso, está excluída a possibilidade de uma repetição das formas de desenvolvimento de diversas nações. Forçado a se colocar a reboque dos países avançados, um país atrasado não se conforma com a ordem de sucessão (...)’. As sociedades menos desenvolvidas têm a possibilidade, ou, mais exatamente, são obrigadas a adotar certos traços avançados saltando etapas intermediárias: ‘os selvagens renunciam ao arco e flecha, para logo tomarem os fuzis, sem percorrer a distância que separava, no passado, estas diferentes armas. (...) O desenvolvimento de uma nação

questões econômicas de Portugal como resultado de uma relação *desigual e combinada* complexa que se estende para além do território nacional. Do mesmo modo que não podemos conceber a história econômica do país sem considerar que foi o único conhecido por ter sido “colonizador” e “colonizado” ao mesmo tempo, compreendendo em si mesmo a contradição da dimensão capitalista da colonização.

Na condição de país “colonizado” a sua atividade econômica torna-se também resultado da predominância, domínio e dependência de investimento estrangeiro, entre outros o capital inglês, da manutenção de uma situação de subdesenvolvimento, que sempre favoreceu a manutenção dos baixos salários, mas garantiu a permanência de Portugal no mercado internacional, já que atendia aos interesses do mercado de exportação, importação e troca com os países centrais.

O papel de “colonizador”, desde o século XV gerido pela “aristocracia” portuguesa, foi na Revolta Liberal (1820)⁷⁴ almejado pela facção da burguesia que pretendia lucrar com o mercado de importação e exportação, levando à constituição de alianças e pactos coloniais, que tiveram desdobramentos na história até o golpe do dia 25 de abril.

Neste caso, podemos considerar que a Revolta Liberal portuguesa distancia-se do modelo clássico de Revolução, na medida em que a classe burguesa não se junta num primeiro momento com a classe trabalhadora, para opor-se à aristocracia e tomar o poder legislativo e executivo do Estado. Em Portugal a burguesia ligada ao mercado de importação e exportação aliou-se à “aristocracia”, não criando a necessidade de trocar qualquer tipo de contrato social com a classe trabalhadora, visando a garantia de poder.

historicamente atrasada, conduz, necessariamente, a uma combinação original das diversidades. A órbita descrita toma, em seu conjunto, um caráter irregular, complexo, combinado” (LÖWY, 1998, p.75).

⁷⁴ O acordo realizado no início do século XIX entre D. Pedro IV de Portugal e os liberais da facção *cartista* conduziu à substituição da primeira Constituição Portuguesa (1822) pela Carta Constitucional (1826). A mesma carta foi reforçada em 1834 com a derrota de D. Miguel na guerra dos dois irmãos (1828-1834) na *Convenção de Évora-Monte* (1834). A convenção reabriu o conflito entre as facções liberais *cartistas* e *vintistas*, como refere M. V. Cabral: “(...) com a assinatura da paz de Évora Monte (1834), foi para rebentarem no seu seio as contradições entre dois blocos burgueses que, em nossa opinião, continuariam a opor-se, umas vezes pacificamente, outras não, na luta pelo poder até tão recentemente como o 25 de Abril: a burguesia que continuaremos a chamar de mercantil, ligada ao grande comércio de import-export e, por aí, à Inglaterra, por um lado, e às colónias, por outro, e a burguesia produtiva, industrial e agrícola, procurando fugir à subordinação dos seus interesses à esfera da circulação e recorrendo para isso, designadamente à protecção alfandegária.” (CABRAL, 1976, pp.112-113). Consideramos por isso, que não existiram evidências de uma *Revolução* burguesa em Portugal senão, de uma revolta que se converteu numa aliança entre o *Absolutismo* e o *Liberalismo*, ou seja, e neste caso, de D. Pedro, D. Pedro IV de Portugal e os liberais *cartistas*. Desta forma, supomos que a particularidade da *Revolta Liberal* em Portugal do século XIX se caracteriza pelo caráter *conciliatório das classes* em seu processo. O caso do “pequeno proprietário” que aparece na cena do filme *Torre Bela* trata, simbolicamente, daquela facção da burguesia que nunca conseguiu ter poder legislativo e executivo em Portugal.

A justificativa de D. Miguel para a produção de silvicultura nada tem a ver com as características do terreno, ou com uma preocupação do proprietário em atender as demandas da região, produzindo uma diversidade de alimentos ou garantindo emprego para todos, mas antes com uma lógica que sustenta o sistema capitalista como um todo orgânico, e a forma como o capitalismo foi introduzido de forma tardia em Portugal. Talvez nem mesmo a família de D. Miguel tenha naquele momento como fonte de rendimentos a exploração da Quinta Torre Bela, como anuncia a legenda inicial que caracteriza a Quinta como “Reserva da família real de Bragança”.

Na entrevista de Harlan, D. Miguel afirma não precisar do trabalho permanente da mão de obra de trabalhadores da região do entorno da Quinta Torre Bela, pelo fato da cortiça desenvolver-se num período de nove anos. O proprietário continua defendendo a não necessidade de contratação de trabalhadores, tendo em conta o tipo de produção explorada na Quinta e, sobretudo, pela mecanização do trabalho. No final, D. Miguel diz não compreender o problema dos trabalhadores que se encontram na sua propriedade querendo negociar um contrato social de cooperativa.

À imagem em preto e branco sucede, por meio do corte, a imagem a cores. Um plano detalhe do documento de demarcação das terras aparece em evidência. Um pequeno proprietário da região, vizinho da Quinta Torre Bela, reclama a ilegalidade da posse total das terras da Quinta pela família real de Bragança (do Duque de Lafões). Segundo o pequeno proprietário parte das terras foram tomadas dos seus antepassados. A cena é filmada a cores, marcando uma diferença em relação à cena da entrevista ao D. Miguel, que trata da forma de exploração capitalista da Quinta filmada em preto e branco.

O conflito entre planos fica em evidência, levando o espectador a enfrentar duas imagens contraditórias entre a figura do “proprietário” dos meios de produção que é entrevistado em preto e branco, remetendo para o tempo do “passado”, e a nova cena em que o “pequeno proprietário”, da classe média, numa imagem a cores, denuncia uma ilegalidade na demarcação das terras pela família real de Bragança que implica o roubo das terras de seus antepassados. Entre uma e outra cena, é tratada a forma de exploração capitalista da Quinta, e a forma arbitrária como, segundo o “pequeno proprietário”, a totalidade da terra tornou-se propriedade da família de Lafões.

O plano de sequência em preto e branco diferente da imagem da cena do “pequeno proprietário” e do resto do filme acaba por tornar-se a referência “passada”

com o qual o espectador pode estabelecer relações, não apenas no âmbito do conteúdo, mas também entre elementos do filme e da montagem.

1.1.2 Terça-feira, 23 de abril

A legenda com a data “terça-feira, 23 de abril” aparece no canto superior direito juntamente com o plano *close* de alguns trabalhadores. É introduzido um novo episódio com a legenda, embora no meio do último plano sequência do episódio anterior. No primeiro episódio Harlan contrapõe a entrevista de D. Miguel à sequência de planos que tratam do caso do “pequeno proprietário”, que reclama a posse de parte da terra da família do duque de Lafões. Neste novo episódio, Harlan trata a história do “pequeno proprietário” na relação com o movimento dos trabalhadores.

A câmera desloca-se até fixar-se no plano *close* do “pequeno proprietário” que afirma que há uma propriedade dele que confina com a da Quinta, mas que foi tomada em seis hectares pela família real de Bragança. Um novo corte coloca em primeiro plano os trabalhadores. A câmera desloca-se, mas desta vez para fixar-se no plano *close* da Maria, contando a história do ato direto da entrada das mulheres agricultoras na propriedade, para apanhar a azeitona desperdiçada pelos proprietários, que esteve em vias de ser criminalizado judicialmente⁷⁵. São duas histórias que se contrapõem nas primeiras sequências de planos deste novo episódio a do “pequeno proprietário” e a história de Maria que aponta para o desperdício na Quinta. As terras muradas da família real de Bragança apresentam-se simbolicamente como resultado da arbitrariedade, por um lado, e da ganância, por outro.

O cineasta não fixa a imagem na história do “pequeno proprietário” e os diferentes trabalhadores adquirem espaço no filme para afirmar a sua “voz”. Um novo corte, e um novo trabalhador que é filmado, afirma a vontade de realização de um contrato de cooperativa com os proprietários da Quinta Torre Bela. Neste momento das filmagens a “câmera” busca as personagens para o filme, e abre espaço para que estas se revelem diante dela. Os trabalhadores, exaltados, querem uma cooperativa e alinham-se contra a exploração do trabalho, a manutenção das terras de forma inculta, e a criminalização do seu ato de invasão das terras para apanhar a azeitona desperdiçada.

⁷⁵ Esta ação direta, comentada por Maria, fez parte de um dos atos diretos realizados pelas trabalhadoras e dos trabalhadores da região, logo após o Golpe de Estado do dia 25 de abril de 1974, e no contexto revolucionário (1974-1975).

A cena seguinte acontece no espaço externo de acesso às habitações da Quinta, durante a assembleia popular. Os agricultores reunidos, entre mulheres e homens, juntamente com as crianças que estão ao seu redor, são simbolicamente engrandecidos pelas lentes do cinema ao serem filmados num plano *contra-plongée* ⁷⁶. O momento é de auto-organização. Os trabalhadores formam uma comissão com os representantes de cada freguesia da região como preparação para a reunião com o proprietário da Quinta.

A próxima cena acontece de noite. Maria é filmada de costas enquanto caminha até um grupo de trabalhadores que aguarda ao redor do espaço da Quinta. Maria anuncia que o proprietário quer dar trabalho, mas apenas a alguns trabalhadores, como havia feito até então. Os trabalhadores manifestam-se por não ser essa a vontade de todos. A reunião entre os trabalhadores e o proprietário dos meios de produção ainda acontece e foi dado a conhecer um dos primeiros informes pela “voz” de Maria, mas tudo está incerto. O tempo é de espera.

A câmera desloca-se e fixa-se num plano *close* do trabalhador que reafirma: “Nós queremos trabalhar, e estamos dispostos a trabalhar... Tem de ser este pessoal todo à volta: Manique Massuça, Ereira, Alcoentre, Aveiras... e Lapa... desculpem, este povo todo à volta”⁷⁷.

Nesta cena é o “pequeno proprietário” que intervém para corrigir o trabalhador, e lembrá-lo de mencionar a freguesia da Lapa, dizendo: “É conveniente sempre que falarem empregarem o nome dessas terras todas, que é para não perderem a razão” ⁷⁸. Neste quadro a personagem distancia-se, por hipótese, do grupo de trabalhadores. Há uma racionalidade de cerne moral evocada pelo “pequeno proprietário” que diz respeito ao coletivo e que marca o limite entre o legítimo e o ilegítimo da ação. No entanto, o “pequeno proprietário” partilha com os trabalhadores o sentimento de injustiça causada pela apropriação da sua terra pela família real de Bragança, é um deles naquele momento. E a cena acaba numa polifonia de “vozes”, em que os trabalhadores desabafam individualmente, e contestam a situação miserável, e de subjugação que têm vivido há gerações, o que justifica qualquer ação direta.

A câmera distancia-se e aproxima-se, no sentido de captar as “vozes” mais proeminentes. Um trabalhador aclama a necessidade de “não ceder em um único

⁷⁶ No plano *contra-plongée* a câmera fica abaixo do nível dos olhos dos personagens, voltada para cima. O plano captado pela câmera é de baixo para cima, na linguagem cinematográfica é usualmente associado ao engrandecimento das personagens.

⁷⁷ Torre Bela, *op. cit.*, 12’27”.

⁷⁸ Torre Bela, *op. cit.*, 12’57”.

ponto”, pela ocupação e pela união de todos os trabalhadores. O outro trabalhador aclama a presença de todos os vizinhos para apoiar o ato dos agricultores. A câmera afasta-se do grupo de trabalhadores e a imagem escurece.

1.1.2.1 Decupagem dos fragmentos do terceiro e último plano sequência da cena noturna “a espera do resultado da reunião de representantes pelos trabalhadores”⁷⁹

1. Terceiro e último plano sequência - Plano de lado e de *close* de Maria;

1.1 Câmera em deslocamento do plano de lado e de *close* de Maria para o plano *plongée*⁸⁰; voz de Maria: “Diz que os frangos ele não os dá, porque não os pode amanho [...] Eu comecei a trabalhar lá com dez anos, a ganhar para comer”; vozes masculinas em simultâneo;

1.2 Câmera em deslocamento do plano *plongée* de Maria para o plano fechado dos trabalhadores; voz de Maria vozes masculinas em simultâneo: “Eles foram para a Suíça”/ “Ele em Portugal é que é preciso. Ele não é português então, é suíço” / “Concerteza” / vozes femininas e masculinas em simultâneo;

1.3 Câmera em deslocamento do plano fechado dos trabalhadores para o plano *close* dos trabalhadores; voz masculina do primeiro trabalhador: “Nós queremos trabalhar. Nós queremos trabalhar e estamos dispostos a trabalhar”; voz masculina do segundo trabalhador: “Não é, numa Quinta destas, com três pessoas. Isto não é uma Quinta isto é um reino”; voz masculina do primeiro trabalhador: “Tem de ser com este pessoal todo à volta: Manique, Massuça, Ereira, Alcoentre, Aveiras”;

1.4 Câmera em deslocamento do plano *close* dos trabalhadores para o plano fechado da trabalhadora e do trabalhador;

1.5 Câmera em deslocamento do plano fechado da trabalhadora e do trabalhador para o plano *close* dos trabalhadores; voz do primeiro trabalhador: “E Lapa, e Lapa, desculpem, este povo todo à volta”; voz do “pequeno proprietário”: “É conveniente sempre que falarem empregarem o nome dessas terras todas”;

⁷⁹ Torre Bela, *op. cit.*, 11’ 50”.

⁸⁰ No plano *plongée*, ao contrário do *contra-plongée*, a filmagem é feita de cima para baixo.

1.6 Câmera em deslocamento do plano *close* dos trabalhadores para o plano *close* do “pequeno proprietário”; voz do “pequeno proprietário”; “Que é para não perderem a razão”;

1.7 Câmera em deslocamento do plano *close* do “pequeno proprietário” para o plano de conjunto⁸¹ dos trabalhadores e trabalhadoras; voz do trabalhador ao fundo: “Trabalhou aí trinta e três anos”;

1.8 Câmera em deslocamento do plano de conjunto dos trabalhadores e trabalhadoras para o plano fechado dos trabalhadores; voz do trabalhador ao fundo: “Dentro dessa casa. Puseram-no na rua que nem um cão. Se não fosse eu morria à fome”;

1.9 Câmera em deslocamento do plano fechado dos trabalhadores do lado esquerdo para o plano fechado dos trabalhadores que estão no lado direito; vozes masculinas em simultâneo;

1.10 Câmera em deslocamento do plano fechado dos trabalhadores do lado direito para o plano fechado dos trabalhadores que estão no lado esquerdo; voz do trabalhador ao fundo;

1.11 Câmera em deslocamento do plano fechado dos trabalhadores para o plano *close* de Maria; vozes femininas e masculinas em simultâneo”;

1.12 Câmera em deslocamento do plano *close* de Maria para o plano de conjunto dos trabalhadores; voz masculina: “Nós não podemos ceder num único ponto”;

1.13 Câmera em deslocamento do plano de conjunto dos trabalhadores para o plano de lado e de *close* do trabalhador; voz do trabalhador: “Não podemos ceder um único ponto, senão é a vitória do burguês [...] Ocupar! Nem um único ponto seja cedido, um único ponto sequer, nem um único”;

1.14 Câmera em deslocamento do plano de lado e de *close* do trabalhador para o plano de conjunto dos trabalhadores; vozes femininas e masculinas em simultâneo; voz do primeiro trabalhador “Se vier quarta-feira, é ele novamente que manda. Ele não pode mandar!”;

⁸¹ No plano de conjunto podemos aceder a mais elementos da cena. O ângulo visual é mais aberto e permite ter uma imagem geral do conjunto. Neste caso, o espectador pode observar os militares, os trabalhadores que participam da assembleia, e aqueles que a dirigem ao fundo.

1.15 Câmera em deslocamento do plano de conjunto dos trabalhadores da direita para o plano de conjunto dos trabalhadores da esquerda; vozes em simultâneo; voz do primeiro trabalhador: “Toda a vida fomos subjugados!”;

1.16 Câmera em deslocamento do plano de conjunto dos trabalhadores da esquerda para o plano de costas do trabalhador; voz do trabalhador de costas: “Desde que nasci, eu, os meus pais, os meus avós fomos subjugados por essa malta”;

1.17 Câmera em deslocamento do plano de costas do trabalhador para o plano *close* do trabalhador do lado direito; voz do trabalhador: “Não podemos deixar-nos subjugar por nenhum marquês, no caso dele. Nada nos fará ceder nem um único ponto. As massas em frente! E não nos deixemos ceder em qualquer ponto! Isto tem de estar na base de todos, mas unidos. É isto que é preciso, na freguesia de Manique, nos lugares da Massuça, da Ereira, de Alcoentre, de toda esta zona! Unidos! Unidos!”

1.18 Câmera em deslocamento do plano *close* do trabalhador do lado esquerdo para o plano fechado e de conjunto dos trabalhadores do lado direito; voz do trabalhador: “Os vizinhos todos que queiram colaborar com a gente, podem aparecer. São sempre bem recebidos”; vozes masculinas e femininas em simultâneo;

1.19 Câmera em deslocamento do plano fechado e de conjunto dos trabalhadores do lado direito para o plano fechado e de conjunto dos trabalhadores ao centro; vozes femininas e masculinas em simultâneo;

1.20 Câmera em deslocamento do plano fechado e de conjunto dos trabalhadores ao centro para o plano médio⁸² dos trabalhadores; vozes masculinas e femininas em simultâneo;

1.21 Plano médio dos trabalhadores; vozes masculinas e femininas em simultâneo;

1.22 *Fade out* – escurecimento da imagem do plano médio dos trabalhadores; vozes masculinas e femininas em simultâneo;

1.23 Tela preta.

⁸² O plano médio apresenta um recorte do ambiente, com pelo menos uma personagem no quadro de corpo inteiro.

1

1.1

1.2

1.3

1.4

1.5

1.6

1.7

1.8

1.9

1.10

1.11

1.12

1.13

1.14

1.15

1.16

1.17

Sequência de Planos 3 - Decupagem “Espera do acordo de cooperativa” – *Torre Bela*
 Fonte: O autor (2017)

FIGURA 3 – FOTOGRAFIA STILL

No contexto revolucionário, o “pequeno proprietário” não se integra nem na Revolução política, que ocorre no interior do aparelho do Estado, envolvendo uma disputa de poder entre a classe dominante – resultado da herança das antigas alianças entre a aristocracia e a burguesia ligada ao mercado de importação e exportação - nem na Revolução social protagonizada pelos trabalhadores operários e agricultores.

A sua personagem enquadra-se simbolicamente, na figura do camponês do norte, proprietário de um pedaço de terra, que não chegou a tornar-se proprietário dos meios de produção, nem teve poder para fomentar a dinamização do setor. O romantismo da ideia da luta revolucionária clássica que envolveu a burguesia em oposição à aristocracia em outros contextos que não o português dilui-se na personagem de D. Miguel que assume os dois papéis, de “burguês” e de “aristocrata”. Ao “pequeno proprietário” resta-lhe a luta burocrática que pode travar pela recuperação de parte das suas terras. No entanto, no final do filme, Thomas Harlan introduz por legenda, o desfecho da sua história, anunciando que no ano de 1982 a totalidade da terra foi devolvida apenas, à família representada na película pela personagem do D. Miguel.

Neste plano de sequência a “câmera” acabou por buscar imagens privilegiadas, as “vozes” mais salientes que pudessem tornar-se as personagens que o filme precisaria para ser formado um enredo e contada uma história. O ato de filmar neste momento acaba por afirmar-se na busca incessante de referentes visuais, personagens,

“acidentes”. E neste caso, poderíamos assumir estar diante, neste momento do filme, do que propõe o *cinema-direto*, em que o cineasta assume o papel de observador, no entanto, seria um observador “inquieto”, agente ativo, buscando incessantemente por fatos para divulgar. Em particular, tendo em conta a primeira ideia de Harlan sobre as filmagens do *Torre Bela*, de poder propagar as informações sobre a ocupação da Quinta por vários lugares.

Nesta primeira parte, as personagens foram apresentadas: o “aristocrata”, o “pequeno proprietário” e os trabalhadores, representando três visões de mundo distintas, bem como três projetos de sociedade diferentes.

No primeiro episódio anunciado por meio da legenda “Terça-feira, 23 de abril de 1975”, Harlan trata sobre a lógica da exploração capitalista, a partir da entrevista que realiza junto com D. Miguel, usando uma imagem em preto e branco que remete a cena para o tempo “passado” que podemos associar ao momento do antigo regime (1933-1974), de dominação ainda aristocrata.

No segundo episódio anunciado por meio da legenda “Terça-feira, 23 de abril”, Harlan retira a indicação do ano 1975, e apresenta uma imagem a cores, expondo-se a situação presente do processo revolucionário do ponto de vista do “pequeno proprietário” e dos trabalhadores.

Nesta cena, o cineasta abre espaço para que se mostre o projeto de sociedade que baseia a reivindicação do “pequeno proprietário” de reaver a terra tomada, mas que apenas pode servir para o auto-consumo, e a reivindicação dos trabalhadores, implicando a socialização da terra e a gestão coletiva dos recursos.

As três visões de mundo ficam expostas nesta primeira parte pela forma como Harlan elabora os recortes dos planos de sequência, com a particularidade de ter colocado a imagem do “pequeno proprietário” com parte tanto do plano de sequência da entrevista a D. Miguel, como do segundo episódio em que são filmados os trabalhadores propondo um cenário de concertação entre eles e o “duque”.

PARTE 2

1.1.3 Quarta-feira, 24 de abril

A imagem abre em *fade in*⁸³, a câmara segue num plano de costas um grupo de trabalhadores que caminha para a escadaria lateral de pedra. Vários trabalhadores já se encontram aguardando no alto. É anunciada a data do dia, por meio da legenda “Quarta-feira, 24 de abril”. A câmara continua seguindo os trabalhadores de costas que caminham para o espaço da assembleia. Uma grande movimentação é captada pela câmara.

Depois de um corte, do alto, a câmara capta o plano de um grupo de trabalhadores que faz parte da assembleia. Num movimento de afastamento com a técnica do *zoom*, a imagem abre. O olhar do espectador foi ampliado, e agora pode aceder a toda a imagem da assembleia.

A câmara está situada por detrás de Wilson, o trabalhador que dirige a reunião. Wilson através do megafone informa que “Os donos desta terra não estão de acordo com a cooperativa”⁸⁴ e confirma o que já havia sido comentado por Maria no fechamento da cena anterior sobre a garantia de trabalho para alguns trabalhadores e não para todos. O resultado da reunião é exposto entre os trabalhadores e são abertas falas entre os diferentes protagonistas.

Um dos trabalhadores manifesta o propósito da luta dos trabalhadores: “(...) dar a terra a quem a trabalha”. E Wilson segue comentando sobre o processo de Reforma Agrária que decorre no resto do país, e a necessidade de firmar um acordo de cooperativa entre os trabalhadores.

A câmara não procura mais os protagonistas de forma incessante, eles estão posicionados na frente da assembleia, e aos poucos vão surgindo outros entre o quórum dos trabalhadores. As diferentes “vozes” que se destacam como Camilo Mortágua⁸⁵, que apela à continuidade da luta dos trabalhadores pelo acesso à terra, “(...) com serenidade e conscientes dos direitos”, garantem o desenvolvimento da assembleia, expondo os pontos de interesse dos trabalhadores para uma tomada de posição.

⁸³ *Fade in* é a gradativa aparição da imagem, partindo da tela escura.

⁸⁴ *Torre Bela, op. cit.*, 16’15”.

⁸⁵ Camilo Mortágua (1934-), agente de desenvolvimento local, ativista antisalazarista, revolucionário, membro fundador e operacional da LUAR (Liga de Unidade e Acção Revolucionária).

Nesta cena Mortágua está no alto falando para a assembleia. No próximo quadro já se encontra no meio da multidão, e do seu lugar afirma ainda a importância de ter acesso às terras, mas “(...) também às instalações, também imóveis, também máquinas e também tudo aquilo que é necessário para amansar a terra”. Wilson reforça do alto que para amansar a terra “teremos de ter dinheiro”, e Mortágua afirma que existe o Instituto da Reforma Agrária (IRA) para apoio financeiro e técnico.

Neste plano de sequência terminamos com o tema da modernização do campo pelo trabalhador, que por hipótese, já é anunciado nos momentos iniciais do filme com o uso dos sons do motor agrícola e dos pássaros – *máquina e natureza* -, introduzido por *montagem vertical*⁸⁶ sobre a imagem aérea da Quinta Torre Bela. Além disso, e por suposição, começa a formar-se o enredo em torno da busca dos trabalhadores pela propriedade coletiva dos meios de produção, apoio técnico e financiamento para que possa ser investido capital na cooperativa de trabalhadores.

No final da cena, Wilson apela ao voto de todos sobre o acordo de cooperativa. Os trabalhadores são unânimes em afirmar o acordo de cooperativa que garante trabalho para todos, para ser encaminhado como decisão dos trabalhadores nas negociações com o proprietário D. Miguel.

1.1.4 Sexta-feira, 26 de abril

Os trabalhadores, homens e mulheres são filmados, no interior de um trator em movimento que é dirigido no interior das terras da Quinta. A cena passada nos campos é curta, assim como a cena do almoço coletivo, em que o espectador pode observar que os trabalhadores comem das marmitas trazidas de casa, todos comem pão e partilham comida de forma simples, passando o garfo com um pedaço de carne, de uns para os outros. A cena, aparentemente singela, torna-se uma das cenas mais importantes do filme *Torre Bela*, se considerarmos, que, a partir dela, Thomas Harlan faz uma citação

⁸⁶ *Montagem Vertical* é tratada por Eisenstein, considerando a relação entre a imagem e o som: “Todos estão familiarizados com o aspecto de uma partitura orquestral. Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente. Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinada. Através da progressão da linha vertical, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra. Quando passamos desta imagem da partitura orquestral para a da partitura audiovisual, verificamos ser necessário adicionar um novo item às partes instrumentais: este novo item é uma “pauta” de imagens visuais, que se sucedem e que correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e vice-versa” (EISENSTEIN, Sergei, *O Sentido do Filme*, trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990, p. 52).

explícita ao filme *Kino-Eye* (1924) ⁸⁷ de Dziga Vertov que trataremos no terceiro capítulo.

1.1.4.1 Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena do “almoço dos trabalhadores”⁸⁸

(Corte)

1. Primeiro plano sequência - Plano oblíquo dos dois trabalhadores, que almoçam sentados à mesa;

1.1 Câmera em deslocamento do plano oblíquo dos dois trabalhadores almoçando para o plano dos trabalhadores que estão no lado direito da mesa;

(Corte)

2. Segundo plano sequência - Plano de lado e de *close* das duas trabalhadoras que estão sentadas à mesa; voz da primeira trabalhadora: “Oh, senhor Guerra! Tem aí alguma coisa [...] umas batatas [...]” (risos);

2.1 Câmera em deslocamento do plano de lado e de *close* das duas trabalhadoras para o plano de conjunto dos trabalhadores que estão à mesa”; voz da primeira trabalhadora: “[...] come um pouco daquilo da Luzila”; voz do trabalhador: “Iscas”; voz da trabalhadora “Não gostou das batatas?”; voz do trabalhador: “Oh Luzila tem um bocado de frango”;

3. Terceiro plano sequência - Plano de frente de três trabalhadores sentados e uma trabalhadora de pé, vozes femininas em simultâneo.

(Corte)

⁸⁷ *Kino Eye* (1924), Direção: Dziga Vertov; Roteiro: Dziga Vertov; Fotografia: Mikhail Kaufman; Edição: Elizaveta Svilova, 1924, União Soviética, mudo, p/b, 78’.

⁸⁸ Torre Bela, *op. cit.*, 23’ 56’’.

Sequência de Planos 4 - Decupagem "Almoço coletivo" – *Torre Bela*
 Fonte: O autor (2017)

FIGURA 4 – FOTOGRAFIA STILL

Depois de um corte, segue-se a cena em que Wilson aparece à porta da casa dos trabalhadores na Quinta perguntando a Eugénio exaltado qual o valor da sua ferramenta. O trabalhador não está visível, mas escuta-se ele respondendo que não sabe o valor da ferramenta. Wilson reafirma ser da cooperativa. Não há cortes na cena entre Wilson e Eugénio. Em termos cinematográficos o diálogo não é traduzido por relações de oposição entre a imagem de Wilson e a imagem do agricultor, marcando a oposição conflituosa entre os dois trabalhadores. Pelo contrário, a filmagem é contínua no que diz respeito às duas personagens que debatem entre si a propriedade coletiva dos meios de produção. É a ideia de continuidade que une as duas personagens e não a de ruptura.

Os cortes que podem traduzir o conflito de pontos de vista existem na relação entre a imagem de Wilson e de Eugénio, e o plano dos demais agricultores que escutam a discussão. São personagens que estão de fora do debate, sem se manifestarem até à entrada de Maria na cena que aparece de panela na mão e que faz a ligação entre os dois trabalhadores e o resto do grupo.

Maria dá razão a Wilson, que propõe garantir a ferramenta da cooperativa, a partir da doação da ferramenta do próprio trabalhador, ficando a cooperativa

responsável por pagar o valor gasto pelo trabalhador na compra. Mas, Eugénio afirma ter outros trabalhos fora da cooperativa, e que precisa ter sempre uma ferramenta em seu poder.

1.1.4.2 Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena da “discussão sobre as ferramentas de trabalho”⁸⁹

(Corte)

1. Primeiro plano sequência - Plano do trabalhador de costas e três de frente; voz de Wilson: “-Qual é o valor da tua ferramenta? Qual é o valor da tua ferramenta?”; voz de Eugénio “Da minha ferramenta, não sei, mas custa mais dinheiro”; voz de Wilson: “Então é isso que tu dizes! Isto é da cooperativa! Tudo isto é da cooperativa! Não é tua, não é deste, não é minha, é da cooperativa!”;

1.1 Câmera em deslocamento do plano de Wilson para o plano de Eugénio; voz de Eugénio: “E os outros que não trazem ferramenta nenhuma, a ferramenta deles é da casa deles, e a minha fica da cooperativa. A minha fica da cooperativa e a deles, que não trouxeram nenhuma para utilizar cá a trabalhar, nem querem trazê-las, que é para não levarem descaminho e dão descaminho à dos outros.”

(Corte)

2. Segundo plano sequência - Plano de close de quatro trabalhadores e uma criança; voz de Wilson: “Dá-me licença? Isto tem o valor de cem escudos”;

(Corte)

3. Terceiro plano sequência - Plano americano ⁹⁰ de Wilson e de Eugénio; voz de Eugénio: “Exatamente”; voz de Wilson: “Vem para a cooperativa, a cooperativa dá-te cem escudos. E isto já não é teu. Isto é meu, é deste, é de todo o mundo”;

3.1 Câmera em deslocamento, acompanhando o movimento de Wilson; voz de Eugénio: “Pode ser muito bem, mas eu é que trabalho com ela”;

3.2 Câmera em deslocamento, acompanhando o movimento de Wilson; voz de Eugénio: “Eu preciso de fazer amanhã trabalho naquilo que é meu, no bocadinho que lá tenho, tenho de ir comprar outra?”;

3.3 Câmera em deslocamento, acompanhando o movimento de Wilson até fixar-se no plano *close* de Wilson e no plano americano de Eugénio; voz de Wilson: “Há uma

⁸⁹ Torre Bela, *op. cit.*, 24’ 47”.

⁹⁰ O plano americano é o plano que enquadra a figura humana do joelho para cima.

das coisas...”; voz de Eugénio: “Fica a ser da cooperativa, e depois vou comprar outra, é sempre da cooperativa?”; voz de Wilson: “Nada, nota...”; voz de Eugénio: “Daqui a nada também o que eu visto, o que eu calço é da cooperativa? Se eu comprei?”; voz de Wilson: “É isso! É isso mesmo!”; voz de Eugénio: “Amanhã tiram-me as botas, ficam da cooperativa”; voz de Wilson: “Se me dás licença, é essa a nossa finalidade”; voz de Eugénio: “E eu fico nu”; voz de Wilson: “Tu não ficas nu, tu ficas com mais roupa que a que tens!”;

(Corte)

4. Quarto plano sequência - Plano americano dos trabalhadores; voz de Eugénio: “Eu não vejo nada disso”;

(Corte)

5. Quinto plano sequência - Plano *close* de Wilson no primeiro plano e de Maria no segundo; voz de Wilson: “Tu nunca na tua vida de escravo...”; Eugénio: “Cada vez vejo mais”; voz de Wilson: “Tu és louco!”; voz de Maria: “Cala-te”;

5.1 Câmera em deslocamento do plano *close* de Wilson e de Maria para o plano *close* de Eugénio, plano americano de Wilson e Maria; voz de Eugénio: “Só quem não vê, é aqueles que morreram e aqueles que estão ainda para nascer, esses é que ainda não viram”; voz de Maria: “Mas escuta, tu perdeste essa ferramenta”; voz de Eugénio: “Eu não a perdi!”; voz de Wilson: “Oh, Victória... (Maria); voz de Maria: “A gente paga-te”; voz de Wilson: “O que esta camarada tua está a dizer-te, [...] ela compreendeu. Tu no fundo hoje não compreendes nada, não sei porquê? Vou-te dizer mais uma vez”;

5.2 Câmera em deslocamento do plano *close* de Eugénio, plano americano de Wilson e Maria para o plano *close* de Wilson no primeiro plano e de Maria no segundo; voz de Wilson: “Tu disseste à bocado que ficavas sem roupa, ficavas sem nada. A finalidade tua, do teu trabalho, do meu trabalho, de todo este trabalho, é para que não fiques sem roupa, é para que tu fiques com mais roupa que a que tens. É para que tu, realmente fiques com tudo. Todavia lembra-te, para não haver problemas, e é uma das coisas a discutir, é que esta ferramenta que tu dizes que é tua hoje, passe a pertencer da cooperativa. E só assim isto vai para a frente. Se tu deste quarenta ou cinquenta escudos por ela, a cooperativa dá-te o dinheiro por ela;

5.3 Câmera em deslocamento do plano *close* de Wilson no primeiro plano e de Maria no segundo para o plano *close* de Eugénio, plano americano de Wilson e Maria; voz de Wilson: “E quando cá chegares, ela é tua, é a tua ferramenta. Por conseguinte respeita-a, e tens que a tratar como deve ser”;

5.4 Câmera em deslocamento do plano *close* de Eugénio, plano americano de Wilson e Maria para o plano *close* das pernas de Eugénio, das pernas de Maria e das pernas de Wilson; voz de Eugénio: “Pois é precisamente isso”; voz de Wilson: “Já não há esse problema de tu dizeres que isto é meu, aquilo é meu. Isto é de todos. Porque nota, ninguém, nem mesmo ninguém, consegue, nem pode, nem deve travar este processo”.

(Corte)

Sequência de Planos 5 – Decupagem “Discussão sobre as Ferramentas de Trabalho” – *Torre Bela*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 5 – FOTOGRAFIA STILL

O episódio apresenta um conflito entre os trabalhadores que implica a relação entre escalas local e nacional. Os trabalhadores, sem o apoio do Instituto da Reforma Agrária (IRA), recorrem a investimentos precários e pessoais que do ponto de vista económico, não são significativos para o desenvolvimento da cooperativa, nem podem garantir naquele momento a sobrevivência dos seus integrantes. O fato de o trabalhador ter de trabalhar fora da cooperativa para sobreviver, implica manter a condição de trabalhador da *jorna* no espaço externo à Quinta, ao mesmo tempo, que se esforça por superar as relações de trabalho capitalistas desiguais dentro da Torre Bela com a realização da Cooperativa.

Assim como mencionado por Mortágua na cena anterior - assembleia dos trabalhadores -, para romper a lógica de segregação dos agricultores do campo, torna-se necessário garantir o acesso à terra, mas também às máquinas, às ferramentas, aos meios de produção que são escassos, tendo em conta a situação de subdesenvolvimento do país e da região, para gerar produtividade nos campos e melhoria da condição de vida do trabalhador. E até este momento, o filme não mostra nenhum contato dos trabalhadores com o Instituto da Reforma Agrária (IRA), nem presença militar na Quinta.

O caráter apartidário da ocupação foi talvez um dos motivos para o não reconhecimento imediato da ocupação como legal por parte do Conselho de Revolução, do qual faziam parte os militares do MFA. A ocupação foi considerada selvagem, e, conforme Thomas Harlan, “As instruções do IRA e da quinta-divisão iam no sentido de não se tocar em Torre Bela”⁹¹, tendo em conta que para os órgãos representativos do Estado “(...) os ocupantes [eram] marginais e delinquentes, [...] incapazes de produzir o que quer que [fosse], não [sendo] verdadeiros trabalhadores”⁹². O que acabou por garantir a continuidade da ocupação foi a ausência militar que não apoiava diretamente os trabalhadores, mas também não defendia os interesses privados do “duque”.

Nesse sentido, da parte dos órgãos representativos do Estado existe uma relação de indiferença com os acontecimentos da Quinta Torre Bela, até ao momento final em que os trabalhadores conseguem marcar uma assembleia com os militares do MFA, o que resulta na legalização da ocupação.

Na ausência de apoio militar e do IRA, subentende-se a necessidade de tornar propriedade coletiva as poucas ferramentas disponíveis até então propriedade dos

⁹¹ “Entrevista a Thomas...” in “Cahiers..., *op. cit.* apud COSTA J. F., *Linha..., op. cit.*, p. 15.

⁹² *Idem Ibidem.*

trabalhadores. Na cena da discussão da ferramenta de trabalho, fica exposto que para Wilson, a entrega das ferramentas para a cooperativa significa a continuidade da permanência dos agricultores na Torre Bela, embora não seja uma visão partilhada de imediato por todos.

O corte coloca o espectador diante do novo plano de sequência, iniciado pelo plano *close* de Eugénio que há pouco defendia a propriedade privada da ferramenta, dormindo encostado no muro. Ao lado, está o grupo de trabalhadores descansando, parte deles semideitados, também encostados no muro, conversando sobre o tipo de produção que pode ser explorada nas diferentes terras da Quinta. Um dos trabalhadores menciona o feijão verde, e a couve. O outro trabalhador questiona a possibilidade de construção de uma estufa, enquanto o outro comenta fartura de água para a rega dos campos. Existe um projeto para o qual não há capital de investimento, e um potencial de desenvolvimento que não é considerado institucionalmente, e que por isso, a sua concretização torna-se um marco de resistência dos trabalhadores à dominação do Estado pela classe dos proprietários dos meios de produção. A cena é cortada.

No plano seguinte é mostrado um dos trabalhadores, com uma arma de caça, fazendo a segurança de um dos portões. Alguns veados estão junto do trabalhador, que vigia do lado de fora. Não há indícios de perigo para a ocupação.

Logo após um corte, segue-se uma sequência de planos intercalados dos trabalhadores caminhando pelo carreiro de terra. Dois planos próximos dos trabalhadores - o plano de costas e o plano de frente, - fechando a sequência com o plano de costas, e um de longe dos agricultores. No filme *Kino-eye* (1924) de Dziga Vertov, encontramos uma sequência de planos semelhante. Por esse motivo, anotamos uma nova citação de Harlan a Vertov, sugerindo relações diversas entre a Revolução portuguesa (1974-1975) e a Revolução Russa (1917), que trataremos no terceiro capítulo deste trabalho.

1.1.4.3 Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena da “caminhada pelas terras”⁹³

(Corte)

1. Primeiro plano sequência - Plano das terras cultivadas e dos trabalhadores caminhando num carreiro no fundo do quadro; som direto e das vozes dos trabalhadores conversando;

2. Segundo plano sequência – Plano de costas do trabalhador caminhando no carreiro de terra, seguindo uma fileira de trabalhadores que caminham à sua frente; som direto e das vozes dos trabalhadores conversando;

3. Terceiro plano sequência - Plano aberto⁹⁴ dos trabalhadores caminhando numa fileira, ao longo do carreiro de terra; som direto e das vozes dos trabalhadores;

4. Quarto plano sequência - Plano de frente e médio dos trabalhadores caminhando em grupo; som direto e das vozes dos trabalhadores;

4.1 Câmera acompanhando a passagem dos trabalhadores; som direto e das vozes dos trabalhadores;

4.2 Câmera acompanhando a passagem dos trabalhadores; som direto e das vozes dos trabalhadores;

4.3 Câmera acompanhando a passagem dos trabalhadores; som direto e das vozes dos trabalhadores;

4.4 Câmera fixa captando a passagem dos trabalhadores; som direto e das vozes dos trabalhadores;

4.5 Câmera fixa captando ao fundo os trabalhadores desaparecendo no carreiro de terra; som indireto de vozes simultâneas masculinas e femininas.

(Corte)

⁹³ Torre Bela, *op. cit.*, 29' 19''.

⁹⁴ A designação de plano aberto é usada para o plano que foi captado com a câmara situada longe do objeto filmado.

Sequência de Planos 6 – Decupagem “Caminhada pelas terras” – Torre Bela

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 6 – FOTOGRAFIA STILL

Na passagem do último agricultor, num plano de costas dos agricultores, a cena enche-se de ruído de vozes introduzido pela técnica de *fade in*⁹⁵. O som das vozes não pertence à cena dos trabalhadores caminhando nos carreiros de terra. O áudio faz parte da estrutura externa do filme, introduzido no processo da montagem do filme – *montagem vertical* -, e pertence à cena seguinte da assembleia em que todos os trabalhadores da região têm de escolher um representante regional que possa responder perante o Estado.

Neste caso, as vozes passam a interconectar as duas cenas, propondo ao espectador captar novos significados para os dois planos de sequência. O primeiro que mostra uma situação de convergência dos trabalhadores da Torre Bela, caminhando ordenadamente num carreiro, todos no mesmo sentido. Mas que é subitamente contrariada pela polifonia de “vozes”, ambivalente, tendo em conta a oposição de pontos de vista que retrata.

⁹⁵ Na linguagem musical *Fade in* é a gradativa aparição do som. No caso da *montagem vertical* a faixa de som é editada sobre a imagem do filme.

A cena seguinte abre com o plano em diagonal da sala repleta de trabalhadores reunidos em assembleia, discutindo desordenadamente uns sobre os outros. Um dos trabalhadores levanta-se erguendo a voz entre as demais. A câmera desloca-se, até ao outro trabalhador que manda o primeiro calar-se. A cena é polifônica. É apresentada a legenda “Sexta-feira, 10 de maio”.

1.1.5 Sexta-feira, 10 de maio

O espectador está diante de uma assembleia, cujo teor afirma o conflito entre trabalhadores de diferentes freguesias. Wilson levanta-se e fala para os trabalhadores que “há um problema com uma região”.

O líder da mesa interfere e pede atenção para si, contrariado pela persistência de Wilson em falar para a assembleia, sugerindo ao trabalhador que assuma a mesa. Wilson, diz que não vai para a mesa por “ser um homem do povo”, mas continua a sua fala diante da assembleia. O ruído continua ensurtecedor até que a ordem é restabelecida e a palavra é dada ao outro trabalhador que havia sido primeiramente interrompido.

O trabalhador expõe o seu problema à mesa: “porque se lembraram do ‘Joaquim Manuel’ e não se lembraram de nenhum de Manique?”. O caos é reinstalado na sala da assembleia, em torno da questão da representatividade política dos trabalhadores, inclusive nas Juntas de Freguesia⁹⁶ da região.

Alguns trabalhadores que sobressaem no meio do grande grupo pela elevação da “voz” são filmados em plano de *close* e destacados entre os demais. A oposição entre diferentes planos de *close* acaba por traduzir a situação de conflito que caracteriza a cena. Um dos trabalhadores exalta-se e dirige-se para a mesa confrontando o representante da mesa. De imediato duas mulheres intervêm para afastar o trabalhador exaltado do local, embora este exagere a sua atuação. No plano seguinte, outros trabalhadores adquirem espaço na cena, posicionando-se em relação às questões divergentes entre os trabalhadores das diferentes regiões.

No plano seguinte, em plano de *close*, é Wilson que acaba por dar os elementos que colocam a nu o enredo conflituoso.

⁹⁶ Freguesia é a menor divisão administrativa que existe em Portugal, sendo a Junta de Freguesia o órgão executivo colegial de cada uma das freguesias de Portugal.

Uma reunião para eleger um indivíduo da freguesia seja ela de onde for, nestas condições, nem que ela fosse feita cinco da manhã. Nem que ela fosse feita num domingo ou num feriado qualquer. Ela tinha de ser feita. Tinha de ser feita com todos nós. Com consentimento de todos nós. Entretanto eu ouvi bater palmas aqui à bocado: por que é que não elegeram um rapaz de Manique ou um Homem de Manique e por que foram eleger um Homem da Maçussa? Ele podia ser elegido do Vale Carril se ele pertencesse aqui. Ele podia viver na Charneca ali do Brinçal, no entanto podia ser um bom Homem⁹⁷.

O plano de sequência termina com o plano de frente do líder representante da mesa, assumindo a possibilidade de erro da parte da comissão, que talvez não tenha atendido aos anseios de todos, no momento da sua formação. E seguem alguns planos finais em que os trabalhadores manifestam a importância das deliberações de assembleia tomadas em reunião pelo coletivo.

À partida poderíamos supor que o conflito teria origem na forma como foi formada a representação política dos trabalhadores ao nível das freguesias. Mas a intervenção de Wilson, dá indícios de que existem outras questões implicadas no conflito relacionadas com interesses “bairristas”, e que não se enquadram propriamente na ideia de *bom homem* que faz parte do imaginário de Wilson como aquele que deve assumir a representação política. Conforme Harlan, supostamente as ocupações de terras como a da Quinta Torre Bela, “(...) deveriam marcar a passagem da fase libertária e permissiva à fase pré-insurreccional dos conselhos, ou seja, àquilo a que a assembleia geral das forças armadas e o manifesto do COPCON chamavam a revolução do ‘poder popular’, da base”⁹⁸. É talvez nesse sentido, que Harlan escolhe inserir o “episódio” no filme, registrando, talvez, os elementos contraditórios que os trabalhadores enfrentam, visando o seu processo de auto-organização. A imagem escurece pela segunda vez no filme, o que supostamente assinala o final de um conjunto de planos de sequência.

⁹⁷ Torre Bela, *op. cit.*, 35’17”.

⁹⁸ Entrevista a Thomas Harlan” in “Cahiers...” (1979), *op. cit.* apud COSTA J. F., *Linha vermelha*, *op. cit.*, p. 16.

PARTE 3

1.1.6 Segunda-feira, 13 de maio

A terceira parte inicia-se com o plano de costas dos trabalhadores, que estão parados no portão da Quinta, diante de um veículo militar com soldados no seu interior. Os trabalhadores aproximam-se da viatura. Na entrada da Quinta, juntam-se militares e trabalhadores. A legenda anuncia o dia da semana e do mês: “Segunda-feira, 13 de maio”.

No plano de lado e de *close* do militar que escuta o trabalhador situado em plano de frente em relação à câmara, expõe-se o motivo do encontro. Além de o trabalhador referir-se à reunião que os agricultores tiveram com o Instituto da Reforma Agrária (IRA) que surge como nova informação para o espectador, é relatado como um indivíduo desconhecido tentou praticar um ato de violência contra a ocupação, usando um trator para intimidar os trabalhadores, ameaçando de destruir o portão da Quinta. Teria sido alguém a mando do duque que teria tentado atentar contra a ocupação.

Depois do corte, segue a imagem do plano de frente da viatura do exército que está parada em frente ao portão. A viatura inicia a marcha e dirige-se para a entrada da herdade. Os trabalhadores seguem o veículo para o interior da Torre Bela. Há um corte, e num plano fechado dos trabalhadores é filmado o grupo que segue o veículo. A câmara está entre os trabalhadores. E todos gritam em coro: “O povo está com o MFA”, “Abaixo a reação”.

Neste momento do filme, o espectador tem pela primeira vez acesso aos valores que são partilhados pelo coletivo. E esses valores são dados pelas palavras em uníssono que em coro os trabalhadores proclamam. As duas frases anunciam tanto o reconhecimento do Movimento das Forças Armadas (MFA) como a rejeição de qualquer tipo de atitude reacionária.

Segue-se o plano de costas dos militares dirigindo-se a pé até uma das habitações da Quinta Torre Bela. A câmara acompanha os militares, até ao novo corte. Wilson e depois Maria são filmados saindo da habitação junto com outros militares e trabalhadores. Os trabalhadores que há pouco gritavam palavras de “ordem”, aguardam ao longe bloqueados por um grupo de militares que limita um perímetro de segurança

em relação à habitação. Escuta-se o militar informando os trabalhadores da decisão tomada entre trabalhadores da Quinta e militares:

Ficou combinado que as pessoas que vieram cá dentro para assistir à reunião, e como essa reunião não foi feita, [...] se retirariam da Quinta, e que [apenas] entravam cá novamente quando fossem convocadas para a nova reunião. Por isso, a partir deste momento, agradecia que as pessoas que estão aqui dentro, e que não fazem parte dos trabalhadores que ocuparam a quinta que se retirem da Quinta⁹⁹.

Os trabalhadores exaltam-se, e pedem a palavra colocando as mãos no ar. A trabalhadora pergunta se os que “(...) ajudaram a ocupar a Quinta, os trabalhadores que agora estão cá dentro (somos nós que não estamos aqui a trabalhar)”¹⁰⁰ se serão impedidos de entrar. Wilson intervém e, enquanto trabalhador da Quinta afirma a sua solidariedade com os trabalhadores que apoiam a ocupação:

Não, vocês vêm cá sempre [...] Somos nós, a Comissão de trabalhadores, os trabalhadores que estamos cá dentro, aqui, que temos a responsabilidade de deixar ou não entrar [quem] for preciso. Só entram os indivíduos que foram convocados para esta reunião. Para esta reunião, aqueles indivíduos que nós sabemos que são indivíduos contrários à vontade firme do povo, esses indivíduos só cá entram acompanhados por uma autoridade. Agora, claro, um amigo que tem apoiado isto aqui durante trinta e seis dias, esse Homem tem entrada sempre na Quinta¹⁰¹.

Os trabalhadores aplaudem e gritam em coro: “O povo está com o MFA”. Segue-se a imagem de alguns trabalhadores entrando pelas vinhas.

A sequência de planos seguinte acontece na assembleia popular que é realizada junto com os militares. No primeiro plano de frente de dois militares, um deles com a arma ao ombro e o outro com a arma na mão, escuta-se Mortágua dizendo: “A terra é como uma enxada, a terra é como outro instrumento qualquer. E, portanto quando se faz uma cooperativa (...)”¹⁰² - Mortágua é engrandecido pelas lentes do cinema, filmado em plano *contra-plongée* discursando -, “(...) não se faz uma cooperativa para arranjar mais proprietários. Faz-se uma cooperativa para que a terra seja um instrumento de trabalho

⁹⁹ Transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, op. cit., 39’49’’.

¹⁰⁰ Transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, op. cit., 40’21’’.

¹⁰¹ Transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, op. cit., 40’32’’.

¹⁰² Transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, op. cit., 41’37’’.

para aqueles que nela trabalham, e, portanto, não está em questão ser dono ou não ser dono da terra”¹⁰³.

A imagem muda, o centro da cena são os trabalhadores que são filmados em plano fechado. A câmera em movimento mostra uma panorâmica dos trabalhadores que estão na assembleia, e segue o ativista: “(...) o que está em questão é que todos vão trabalhar, e todos vão-se servir da terra para viverem melhor”¹⁰⁴. Os trabalhadores aplaudem e gritam em coro “Abaixo a reação”. O plano seguinte é de conjunto, plano de costas dos trabalhadores que assistem à assembleia. O veículo militar desloca-se do interior da manifestação dos trabalhadores que continuam gritando em coro: “O povo está com o MFA”. Existe uma convivência do coletivo que se expressa no grito de luta. Um novo corte, dá ênfase a Wilson que está sentado ao lado de outros agricultores, todos gritam em coro “Soldado amigo, o povo está contigo!”. A viatura militar inicia a marcha em direção ao portão. Os militares acenam e aos poucos se distanciam da Quinta. A imagem escurece.

PARTE 4

1.1.7 Domingo, 19 de maio

O primeiro plano de sequência deste episódio, que descrevemos de seguida, será tratado no terceiro capítulo, por enquadrar-se no conjunto de planos que consideramos serem citações diretas ao filme *Kino-eye* (1924) de Dziga Vertov.

O plano de *close* das mãos do agricultor fazendo montes de trigo surge gradativamente na tela, partindo do fundo negro. Um outro trabalhador que está situado mais atrás, também separa e limpa o trigo. Escutam-se os trabalhadores comentando sobre o trabalho.

¹⁰³ Transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, *op. cit.*, 41’43’’.

¹⁰⁴ Transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, *op. cit.*, 41’59’’.

1.1.7.1 Decupagem dos fragmentos da sequência de planos da cena da “a ceifa”¹⁰⁵

(Fade in)

1. Primeiro plano sequência – Plano *close* das mãos do trabalhador e plano médio do segundo trabalhador, tirando as ervas dos molhos de trigo; som direto;

1.1 Câmera acompanhando o movimento do trabalhador apanhando os molhos de trigo; plano *close* das mãos do trabalhador; som direto;

1.2 Câmera acompanhando o movimento do trabalhador da apanha dos molhos de trigo para a sua limpeza; plano *close* do corpo e das mãos do trabalhador e plano médio do segundo trabalhador que está no segundo plano; voz do trabalhador: “Tem muita erva”;

1.3 Plano *close* do corpo e mãos do trabalhador limpando os molhos de trigo com uma foice e plano médio do segundo trabalhador; voz do trabalhador: “Está custoso de limpar”;

1.4 Plano *close* do corpo e mãos do trabalhador limpando os molhos de trigo com uma foice e plano médio do segundo trabalhador; som indireto dos motores de um helicóptero.

(Corte)

Sequência de Planos 7 – Decupagem “A Ceifa” – Torre Bela
Fonte: O autor (2017)

FIGURA 7 – FOTOGRAFIA STILL

¹⁰⁵ Torre Bela, *op. cit.*, 43’ 37”.

A imagem seguinte é captada do interior de um helicóptero. É a imagem do plano aéreo da casa da família real de Bragança. Ao contrário do plano de sequência inicial, ouve-se o som dos motores do veículo que é reposicionado diante da casa, para ser iniciada a descida. Em plano *plongée* vêem-se os trabalhadores que aguardam em terra, e depois do corte, em plano *contra-plongée* é filmado o helicóptero descendo. Segue a legenda: “Domingo, 19 de maio”.

Os trabalhadores aguardam a saída do militar. Este sai do veículo, aproxima-se dos trabalhadores e comenta que está presente para saber em que medida os militares podem apoiar a ocupação. Wilson agradece a chegada do militar e enfatiza que os trabalhadores precisam de todo o apoio. O trabalhador refere-se às condições precárias em que se encontram os agricultores, dormindo no chão, e à falta de apoio financeiro e técnico para fomentar a produção.

O militar concorda que a ocupação da Torre Bela é uma forma avançada de luta e que particularmente o IRA não tem a ideia das proporções da ação direta. Wilson interfere para referir-se ao IRA, e comenta que teve uma reunião com responsáveis do Instituto da Reforma Agrária que lhe disseram que não poderiam dar apoio técnico e financeiro, apenas uma autorização para começarem a trabalhar.

A filmagem deste plano de sequência é feita com poucos cortes, em particular durante a conversa de Wilson com o militar. A câmara desloca-se, a partir do plano de costas e de *close* de Wilson, para o *close* do militar e vice-versa. A tomada de câmara é contínua, não há oposição de planos por meio do corte do fragmento. O mesmo tipo de filmagem foi usado na cena da discussão sobre a propriedade coletiva dos meios de produção da Cooperativa, sugerindo convivência entre as partes.

O problema do desemprego na região é colocado por Wilson, em parte contestando o posicionamento do IRA. O trabalhador afirma a necessidade de apoio do Instituto da Reforma Agrária. Para o agricultor, os agentes desconsideraram o problema o desemprego na região, e não acreditavam que os trabalhadores iriam encontrar meios para irrigar as terras, dada a falta de água no local.

Neste caso, subentende-se que o relatório busca a desvalorização do ato direto da ocupação, e uma aprovação da permanência da terra em estado inculto como “Reserva de caça da família real de Bragança”. Para Wilson o relatório não tem qualquer sentido. Diz o agricultor: “Se nós dessemos uma volta, víamos até lagoas e pântanos”. E sobre o comentário dos técnicos continua retrucando:

Eles dizem que os terrenos não são efetivamente aqueles que nós pensamos. E nós vamos ver o terreno que rodeia isto, nós vemos boas plantações, nós vemos bons pomares, nós vemos boas searas [...] Efetivamente que há um certo e determinado terreno que era bom e que agora está estragado devido ao eucalipto. O eucalipto arrebentou, precisamente, com essa parte do terreno. Todavia, há aí tanto terreno, tanto terreno bom e ótimo para ser cultivado que hoje se encontra totalmente no abandono¹⁰⁶.

A ocupação já era considerada pelo IRA como “ocupação selvagem”. O seu relatório deixa clara a intenção de não ser dado apoio ao ato direto dos trabalhadores. Há uma apatia, uma indiferença em relação à Torre Bela, por parte dos órgãos representativos do Estado que acaba por ser fortemente ressaltada no filme, supondo-se a tendência para a defesa dos interesses privados. Um trabalhador comenta a necessidade de expor ao “povo que este país está na miséria, mas que nós temos bom pessoal humano, bons elementos para poder trabalhar”¹⁰⁷, sugerindo uma discrepância entre a realidade concreta do país e aquilo que é transmitido pelos órgãos representativos do Estado. Escuta-se o policial da GNR (Guarda Nacional Republicana) dizendo o quanto o país continua sendo manobrado por quem manobrava antigamente e continua comentando: “E, atualmente, assiste-se, já depois das eleições a manobras de determinados Partidos no sentido de dividir a classe trabalhadora”¹⁰⁸.

Segue-se um novo plano de sequência, iniciado pelo plano geral da assembleia, um plano fechado já que os trabalhadores preenchem todo o espaço da cena, e em plano *plongée*. Escuta-se Wilson dizendo: “Temos aqui dois representantes do MFA. E é a eles que nós realmente devemos tudo isto. É a eles que nós realmente devemos tudo isto, meus amigos! Agora que não está aqui o duque”¹⁰⁹. A câmara mostra a assembleia em plano fechado, segue o Wilson: “Ele nunca está aqui. Ele nunca aqui esteve! Ele nunca teve o seu coração aqui”¹¹⁰. O trabalhador alude ainda à decisão dos agricultores de começarem a trabalhar mesmo sem o apoio técnico e financeiro dos órgãos representativos do Estado. Escutam-se aplausos na assembleia.

Na próxima imagem vêem-se os trabalhadores sentados sobre a ruína de pedra do portal em plano de costas. Ouve-se a música “Grândola, vila morena”, a canção de

¹⁰⁶ Transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, *op. cit.*, 46’56’’.

¹⁰⁷ *Torre Bela*, *op. cit.*, 47’33’’.

¹⁰⁸ *Torre Bela*, *op. cit.*, 47’45’’.

¹⁰⁹ *Torre Bela*, *op. cit.*, 47’45’’.

¹¹⁰ *Torre Bela*, *op. cit.*, 48’18’’.

Zeca Afonso (1929-1987)¹¹¹ que serviu de segunda senha, usada pelos militares no dia do Golpe de Estado (25 de abril de 1974). Todos cantam em coro. Segue-se o plano geral da assembleia. E adiante, segue o plano de *close* de Zeca Afonso cantando junto com outros companheiros de luta, entre eles o cantor Vitorino.

Neste plano de sequência, os trabalhadores, representados pela fala de Wilson reconhecem a importância do MFA na concretização do Golpe de Estado (25 de abril de 1974), ao mesmo tempo que a sua ocupação é legitimada socialmente com a presença de Zeca Afonso e Vitorino. Todos continuam cantando. Está a chover. Os trabalhadores aplaudem e dispersam. A imagem escurece.

PARTE 5

1.1.8 Quarta-feira, 5 de junho

A imagem do símbolo da Polícia Militar aparece gradativamente na tela. O símbolo está pintado no chão. O plano abre. Os trabalhadores e os militares atravessam o plano na diagonal. A câmera fixa acompanha o plano de costas dos trabalhadores que caminham ao lado dos militares dirigindo-se para a porta do edifício. Seguem-se as legendas: “Quarta-feira, 5 de junho” e “Quartel General da Polícia Militar”.

Após um corte, é apresentado o plano de *close* de Wilson, de frente, numa tomada em plano *plongée*. Diminui-se levemente, a imagem do trabalhador que entra no espaço de soberania militar, e a imagem escurece. Alguns trabalhadores, entre eles a Maria e o Wilson, estão no Quartel General para uma reunião conjunta com militares.

A primeira imagem é do plano de *close* do militar que se posiciona de forma neutra em relação à ocupação dos trabalhadores, dizendo: “(...) de maneira nenhuma podem estar ou devem estar à espera que legalmente saia um decreto a dizer que [...] podem ocupar” as terras. Para este militar, os trabalhadores deveriam ocupar em vez de

¹¹¹ José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos (1929 - 1987), também conhecido por Zeca Afonso foi um cantor e compositor português da música de intervenção portuguesa ou de protesto, assim designada por chamar a atenção para um determinado problema de origem social, política ou económica. No ano antes da Revolução dos Cravos (1974-1975), em 1973, além de dedicar-se ao canto, continua a sua carreira política na Liga de Unidade e Acção Revolucionária (LUAR) da qual fez parte Camilo Morágua, um dos protagonistas do filme *Torre Bela*. Entre abril e maio de 1973 esteve detido no Forte-prisão de Caxias pela PIDE/DGS. A música de Zeca foi a senha utilizada para dar prosseguimento ao golpe de Estado (25 de abril de 1974).

esperarem por autorizações dos órgãos representativos do Estado, como ele refere: “(...) ocupam e a lei há de vir”¹¹².

Assim, retomando o início do capítulo, ao ponto da reprodução de parte do comunicado do Movimento das Forças Armadas em que é dito “(...) o Movimento das Forças Armadas apela para a calma e civismo de todos os portugueses e espera do país adesão aos poderes instituídos em seu benefício”¹¹³, faz-se necessário enfatizar que o comunicado não apela à ideia de democracia participativa e de autogestão, como aquela que muitos trabalhadores supuseram ser a única possível de abraçar, tendo em conta o propósito revolucionário.

Um dos poderes instituídos, além da Junta de Salvação Nacional (JSN), os Governos Provisórios, e o Conselho da Revolução (CR) - todos de soberania militar -, por exemplo, foi o Instituto da Reforma Agrária (IRA)¹¹⁴. O ministro que mandou criar o IRA apoiou a proteção e constituição das UCP's (Unidades Coletivas de Produção), ocupações que a partir do primeiro semestre de 1975 tiveram a liderança do Partido Comunista Português (PCP) – integrante do Governo Provisório, em particular no Sul do país. Já a ocupação da Torre Bela que recebia apoio de membros da LUAR (Liga de Unidade e Acção Revolucionária) que não faziam parte dos órgãos representativos do Estado, era considerada “selvagem”.

¹¹² “Se vocês têm [...] consciência em ocupar o palácio porque tem lá as roupas e não sei o quê. Se não vos dão pessoas para fazer o tal inventário. Vocês mesmos nomeiam uma comissão fazem o inventário daquilo que vocês acham que devem fazer e ocupam o palácio e ocupam as instalações. Eu acho que de maneira nenhuma podem estar ou devem estar à espera que legalmente saia um decreto a dizer que vocês podem ocupar. Vocês ocupam e a lei há de vir. E, com certeza absoluta que todos nós, vou falar por mim, mas em também de toda a assembleia aqui reunida, todos militares deste regimento, e todo o Movimento das Forças Armadas estará com esse processo. Portanto, eu julgo que vocês não podem de maneira nenhuma estar à espera que sejam feitas leis. Vocês têm de fazer as vossas próprias leis. Vocês têm de ocupar para essas leis serem feitas. Porque quem legaliza é o povo. Quem legaliza são vocês. Vocês não podem estar com receio da Guarda Republicana nem que vão pô-los fora. Vocês ocupam efetivamente. Primeiro vocês ocupam e depois a lei há de vir a seguir” (transcrito do áudio do filme *Torre Bela*, *op. cit.*, 53’17).

¹¹³ “Proclamação do Movimento...” in “Noticiários RTP... 74”, Fernando Balsinha, Fialho Gouveia apud Coleção 25Abril..., *op.cit.*.

¹¹⁴ “Fernando Oliveira Baptista, o ministro da Agricultura, manda criar o Instituto da Reforma Agrária, os centros regionais de reforma agrária, entidades inspiradas no modelo chileno de reforma agrária, onde o Estado se sentava ao lado dos sindicatos e das forças armadas, e o Serviço de Apoio e Desenvolvimento Agrário. Em Abril, um projeto de decreto-lei aponta para a expropriação de todas as propriedades com mais de 500 hectares de sequeiro ou 50 de regadio. O ministro tinha em mente “um verdadeiro novo ministério, maduro para a revolução”, o que consegue num curto espaço de tempo. Com o patrocínio do Estado, os centros regionais da reforma agrária juntam-se aos sindicatos para a ocupação, entre Janeiro e Julho, de 256 herdades, correspondentes a 156 mil hectares, onde foram constituídas 25 unidades colectivas de produção (UCP)” (CARVALHO, Manuel, “No tempo em que os militares faziam a Reforma Agrária” in jornal *Público*, 15 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-tempo-em-que-os-militares-faziam-a-reforma-agraria-1714218>> Acesso em: 14 out. 2016).

A exposição do primeiro militar já é controversa, quando sugere para os trabalhadores ocuparem porque “a lei há de vir”, na medida em que existe o IRA que supostamente deveria encaminhar o processo da ocupação da Quinta Torre Bela, visando tornar-se UCP, independentemente do apoio partidário ou não que os trabalhadores receberam. Na mesma reunião, os diferentes militares conjugaram opiniões de apoio e reservas na relação com a ocupação. Assim como os trabalhadores que mostram reservas quanto às posições apresentadas na reunião.

A montagem do episódio é produzida por uma série de oposições de planos. O plano de frente e em *close* do militar que expõe a sua opinião, por exemplo, seguido do plano fechado de dois militares, para voltar ao plano do militar que continua a sua exposição, e assim se repetem os cortes para apresentação de diferentes planos entre os militares e os trabalhadores, uns sucedendo os outros.

A discussão que antecede o final da reunião coloca em evidência a ambiguidade do discurso das lideranças militares que não estão presentes na reunião, mas que são referidas pelos participantes da reunião. Um dos militares refere que há “(...) viaturas que vieram do Ultramar”¹¹⁵ paradas nos quartéis que poderiam ser disponibilizadas às massas trabalhadoras e não o são, especialmente quando as lideranças militares “(...) fazem apelos às massas trabalhadoras para as batalhas de produção”¹¹⁶. Segundo outro militar presente, “O Estado-Maior tem dado instruções às unidades, para todo o país para acompanharem o processo revolucionário e para apoiarem as populações”¹¹⁷, contudo, falhando na fiscalização das ações.

A contradição entre o discurso e a atuação levou a que os militares fizessem referência ao crescente “descrédito ao MFA”¹¹⁸ pela relação ambígua, também, com a luta dos trabalhadores. Para este militar é evidente que “O problema dos trabalhadores só será resolvido quando os trabalhadores tomarem conta do poder”¹¹⁹, e, nesse caso, não contando com o apoio militar.

¹¹⁵ “Ora se nós realmente, estamos certos de seguir uma política correta de apoio às massas trabalhadoras, [...] isto é uma hipótese, por exemplo, o caso [...] das viaturas que vieram do ultramar. Essas viaturas estão paradas, não estão a fazer nada. Moçambique é entregue este mês, portanto vêm as viaturas para cá. Agora eu quero perguntar. Se realmente as massas trabalhadoras querem desenvolver a agricultura. Se se fazem apelos às massas trabalhadoras para as batalhas de produção. Porque é que não se há de por essas viaturas nos campos a lavar, improvisar técnicas para se poder lavar com essas viaturas para servir” (*Torre Bela, op. cit.*, 56’43’’).

¹¹⁶ *Torre Bela, op. cit.*, 57’10’’.

¹¹⁷ *Torre Bela, op. cit.*, 57’26’’.

¹¹⁸ “Há um descrédito ao MFA, pois evidentemente porque o problema dos trabalhadores será resolvido quando os trabalhadores tomarem conta do poder, o problema é esse” (*Torre Bela, op. cit.*, 58’38’’).

¹¹⁹ *Torre Bela, op. cit.*, 58’38’’.

A discussão em assembleia chegou ao impasse da impossibilidade de atuação pela base e ficou determinando formar-se uma Comissão que levasse o assunto ao Conselho da Revolução (CR). Foi discutido que existem fraturas no interior das Forças Armadas, e militares que boicotam a execução das instruções, de dentro das diferentes unidades militares, impossibilitando a garantia de apoio aos trabalhadores.

Um dos militares coloca o problema da segurança dos trabalhadores da Quinta Torre Bela, e o estado de vulnerabilidade em que eles se encontram. No final, Wilson comenta, referindo-se aos grandes proprietários que fugiram logo no momento do Golpe de Estado:

Se vocês não nos armarem, se vocês que têm realmente o poder nas mãos e que estão conosco e não nos armarem, caímos no ridículo de um dia mais tarde, nem vocês nem nós [estamos aqui]. Olha que eles não nos perdoavam, de certeza absoluta. Eles se viessem [...] agora, e da Espanha e de outro lugar não nos perdoavam¹²⁰.

O militar que iniciou a reunião também a finaliza, pedindo que se desse lugar à nomeação da comissão formada por um oficial, um sargento e uma praça que a partir do dia seguinte, encaminhasse o processo da Torre Bela. Pergunta o militar: “Quem acha que deve ser um oficial do quadro permanente a fazer parte desta comissão, levanta o braço”¹²¹. Todos levantam o braço. A imagem escurece.

PARTE 6

1.1.9 Quinta-feira, 6 de junho

A sexta parte tem início com o aparecimento gradativo da imagem dos trabalhadores lavando as mãos e usando água no espaço exterior. Escuta-se o som do piano. Segue o plano de frente dos trabalhadores que de forma descontraída estão encostados na porta da casa da família real de Bragança. Um trabalhador canta: “Avante! Camarada. Avante! Camarada”. Surge a legenda na tela: “Quinta-feira, 6 de junho”.

¹²⁰ Torre Bela, op. cit., 62’11”.

¹²¹ Torre Bela, op. cit., 62’55”.

As primeiras imagens do interior da casa são da sala, sem os trabalhadores, em plano de frente. A imagem deixa exposta a riqueza da ornamentação. O próximo plano, também de frente, mostra uma chaminé totalmente revestida de azulejos azuis. A disposição simétrica dos móveis, excetuando as fotografias que se misturam com os retratos desenhados a carvão. Depois do plano detalhe da fotografia de D. Miguel, segue o plano em diagonal que mostra as janelas e a porta fechadas, um cadeirão no canto com umas almofadas e uma parte da mesa com uma jarra de flores já secas.

A nova imagem é do plano detalhe de uma fotografia, possivelmente de um membro da família a cavalo, e por detrás, dois retratos, um de uma mulher, e outro de um homem, feitos a carvão. O piano continua soando ao longe. É apresentado o plano detalhe do retrato a carvão de um rosto que fixa o olhar no chão, e o plano detalhe do outro retrato com o rosto da mulher fixando o olhar de lado. E de imediato o plano detalhe da fotografia de D. Miguel junto com uma mulher, o plano detalhe da imagem do padre, seguindo-se a imagem escura de outros dois espaços interiores da casa. Num desses espaços é apresentado o plano de frente e de detalhe de uma armadura de ferro. E na imagem seguinte uma trabalhadora filmada de costas tocando o piano, perto da janela iluminada, e o plano detalhe da pintura de um cavaleiro de lado sobre o cavalo. O próximo plano, já é do *close* das mãos do trabalhador fechando uma pequena caixa de madeira. O plano abre, vê-se o detalhe das flores murchas que caem do vaso.

Nesta primeira sequência de planos, Harlan intercala as imagens dos trabalhadores entrando no palácio às imagens descritivas das salas que se encontram sem trabalhadores. Ao longo do episódio o cineasta segue a mesma lógica da montagem de planos entre as imagens dos trabalhadores inventariando a casa, e a filmagem dos cômodos e seus objetos sem a presença das personagens.

A entrada dos trabalhadores no palácio da família real de Bragança é particular, na medida em que em nenhuma outra ocupação que ocorreu no país no momento revolucionário, aquele fato aconteceu. Em todas as ocupações, como nas UCP's os trabalhadores mantiveram as habitações fechadas, e ocuparam apenas as terras. E essa teria sido supostamente a primeira escolha dos trabalhadores da Quinta Torre Bela. Contudo, houve uma provocação do cineasta que foi aceita e encenada pelos trabalhadores. As próprias cenas alumiam essa provocação, sendo talvez, por isso polêmicas, mas ao mesmo tempo, emblemáticas por apresentarem de forma singular esse tempo que é revolucionário, ambíguo e contraditório.

Um dos exemplos é a cena seguinte, em que dois trabalhadores são filmados de costas. Escuta-se a mulher “Oh, pá, anda lá”. O homem abre um livro que tira da estante, lê umas páginas, e começa a retirar os livros todos. A mulher diz para a personagem do lado, referindo-se provavelmente aos técnicos de filmagem: “Agora tira os livros todos e só te viras quando eles forem embora”. Este plano de sequência, supostamente já coloca em evidência, nas diferentes esferas, o tempo revolucionário, partindo da relação entre a reflexão sobre a atuação e a ação em si.

Nas cenas seguintes, que intercalam a filmagem das salas e seus objetos e as imagens dos trabalhadores descobrindo os pertences da família real de Bragança, entre eles, os livros que são empilhados e levados para uma sala, onde será feito o inventário. De novo, a imagem de um cômodo sem trabalhadores. Primeiro a sala vazia, depois as imagens dos trabalhadores inventariando os valores da família do duque. E neste momento, a imagem dos quartos vazios, seguida dos planos de detalhe de fotografias do padre e da família real. Escutam-se os risos dos trabalhadores, enquanto são mostrados planos detalhe das diferentes fotografias penduradas na parede.

Em plano *plongée*, um trabalhador e uma trabalhadora trocam ideias sobre quem está na fotografia que observam, reconhecendo nela os membros da família Bragança. Os trabalhadores abrem as gavetas. Uma menina pergunta ao trabalhador mais velho: “Já aqui estive?”, e ele responde: “Aqui dentro ainda não. Só estive lá na cozinha”. A menina continua, dizendo: “Veja lá que nunca teve ordem para entrar no palácio”.

A partir daqui entramos nas cenas dos trabalhadores e das trabalhadoras, que experimentam a roupa do duque e dos seus familiares, ensaiando a troca de papéis. Todos riem enquanto vestem as roupas. Diz um dos trabalhadores com uma jaqueta vestida: “Agora é que eu pareço mesmo um duque”. Na próxima cena Eugénio comenta para o colega com um sorriso: “Ainda [...] vamos todos presos!”.

A ousadia dos trabalhadores, rompendo com uma determinada lógica moral como fica exposto pela afirmação de Eugénio, acaba por tornar-se numa conquista para os trabalhadores que passam a socializar, a partir daquele momento, o espaço da casa.

O próximo plano volta à imagem das salas onde os trabalhadores estavam retirando os livros da prateleira. Escutam-se trabalhadores cantando em coro a canção “Grândola, Vila Morena”. As fotografias são retiradas das paredes e empilhadas numa mesa. Curiosamente, é feito um plano detalhe da fotografia do bispo que o trabalhador coloca na mesa, e sobre ela, do lado direito, a fotografia de um militar a cavalo.

A sequência de planos não termina sem se verem os trabalhadores ajudando um deles a vestir a batina do padre que a família tem guardada. O piano é tocado aleatoriamente. No final, num plano de *close* e *plongée*, Eugénio é filmado tocando o piano sem qualquer tipo de destreza técnica. A imagem escurece.

PARTE 7

1.1.10 Sexta-feira, 7 de junho

Apesar da cena anterior terminar com o gradativo escurecimento da imagem, este plano de sequência começa de imediato no plano *close* de Wilson que responde exaltado “Mexem, mas não devem mexer”¹²². Aparece a legenda na tela: “Sexta-feira, 7 de junho”. E continua Wilson: “Todavia, eu moro dentro do palácio. Queres que eu deixe de morar dentro do palácio para ir dormir para a rua?”.

A trabalhadora interfere pontuando que deve haver um horário de permanência no palácio, de saída de manhã e de entrada à noite. De repente, há uma discussão sobre o pagamento de cinco dias de trabalho e não de seis que implica a jornada da trabalhadora.

Um dos trabalhadores pede a fala e diz: “A cooperativa é pobre. Todos arrancaram ao trabalho e ficaram três deitados em casa. Andaste a passear dentro do palácio a fumar como um doutor. Se ela é pobre tu tens de ir trabalhar como os outros vão”¹²³.

Os trabalhadores estão reunidos nas habitações externas ao palácio, nos espaços de armazém de agricultura. Os trabalhadores discutem o tempo de trabalho e lazer. Entre as vozes exaltadas, e os planos *close* dos trabalhadores, escuta-se Wilson dizendo que não é chefe de ninguém nem quer ser. Os trabalhadores colocam luz nas contrariedades da organização da cooperativa e do trabalho coletivo. Há trabalhadores gritando, para serem ouvidos. A câmara capta diferentes planos de diferentes trabalhadores. Um deles grita: “O Palácio é para os burgueses, não é para os trabalhadores. Não é para andarem lá a revistar isto e aquilo. O centro cultural... a gente come bem aqui e estamos bem naquela casa ali, mas fecham-se as outras”. Este

¹²² Torre Bela, *op. cit.*, 70’30”.

¹²³ Torre Bela, *op. cit.*, 71’.

trabalhador havia estado na cena da entrada no palácio em que os trabalhadores fazem o inventário da casa, e por algum motivo considera agora a necessidade de fechamento do palácio.

Maria também considera que não se deve ir para o palácio. Os trabalhadores continuam discutindo sem pauta de trabalhos. Uma trabalhadora reclama “A gente precisa de trabalhar todos iguais para levantar Portugal que Salazar e Caetano destruíram”¹²⁴. A discussão continua até Wilson chamar a atenção da trabalhadora que havia sido acordado em assembleia que quem não trabalhasse no dia, não ganhava. No meio da confusão escuta-se Wilson dizendo: “Se o preço desta vitória fosse arrebentar com aquele palácio todo, eu [rebentava]”.

Nesta cena fica evidente que não houve alternativa possível à reintrodução da lógica do *trabalhador da jorna*, pago à jornada. Contudo, com direitos adquiridos pelos trabalhadores, como habitação, alimentação, saúde e creche.

A próxima cena acontece de noite. A imagem é escura, apesar dos candeeiros externos que iluminam o lugar. O plano de detalhe é o da casa da família real. Um trabalhador atravessa o espaço da cena em direção à porta de casa. Escuta-se em voz *off*: “Reunião da assembleia geral do dia onze do sete de setenta e cinco (...)”. Segue-se o plano geral da vinha e a casa ao fundo. Escuta-se a voz *off* mencionando como único ponto de pauta o problema do refeitório. A imagem muda para o plano de frente de uma parte da casa onde estão os trabalhadores. As janelas estão iluminadas, permitindo ver o interior. Segue o presidente da mesa divulgando as informações sobre a pauta de trabalhos.

Como vocês sabem havia um ponto praticamente único a discutir que era o problema do refeitório. Eu, se vocês estão de acordo, [...] vou vos ler um plano de funcionamento do refeitório e depois vocês discutem. E, no final, aprovam ou não aprovam. [...] Projeto de regulamento para o funcionamento do refeitório comum: localização. A localização do refeitório será a primeira sala, a primeira sala de lá, quando se entra, todos sabem qual é - vai ser preparada, arranjada e limpa para servir de refeitório. A cozinha é a cozinha e haverá uma arrecadação que só servirá às pessoas da cozinha - que é aquela casa que está logo a seguir à cozinha. Servirá de arrecadação para os produtos da cozinha. Horários e composição: o pequeno almoço das oito às oito e meia, com as mesas preparadas de véspera¹²⁵.

¹²⁴ Torre Bela, op. cit., 75'50''.

¹²⁵ Torre Bela, op. cit., 78'06''.

Antes do presidente da mesa terminar a fala, em corte, muda a imagem. Segue-se o plano de *close* do trabalhador nos campos bebendo água. Os agricultores e as agricultoras trabalham as terras. A câmera acompanha o movimento da enxada que o trabalhador usa para arar a terra e inicia-se a rodagem da legenda final.

1.1.11 Legenda Final (inserida no filme depois de 1982)

A radicalização do processo revolucionário, em particular com a nacionalização da banca, e a proliferação de atos diretos liderados pelos trabalhadores, como aconteceu na Torre Bela, segundo Varela (2011), gerou uma crise política no interior dos órgãos representativos de Estado, que expôs as contradições da sua formação¹²⁶. Na legenda final podemos ler como “as tropas do governo socialista” contraditoriamente prendem a Comissão dos trabalhadores e oficiais da polícia militar que apoiaram a luta dos trabalhadores.

Harlan refere-se às tropas do governo Socialista como grandes opositores da luta dos trabalhadores.

No dia 1 de dezembro de 1975, 219 dias após a ocupação das terras, a ‘Comunidade popular de Torre Bela’ foi ocupada por tropas lealistas por ordem do governo socialista. A comissão de trabalhadores foi presa. Os oficiais da polícia militar foram levados a conselho de guerra e a produção foi suspensa. A ‘Revolução dos Cravos’ tinha chegado ao seu termo. Em 1982, Dom Diogo Duque de Bragança e os seus irmãos retomaram a posse das suas terras e reconverteram os 22.331 hectares numa reserva de caça¹²⁷.

Em legenda fica a nota sobre a repressão militar feita aos trabalhadores no dia 1 de dezembro (1975) na Quinta Torre Bela; o encerramento da produção na Cooperativa Agrícola Torre Bela; e o processo judicial que restituiu em 1982 a propriedade aos antigos donos. Esse processo teve como base a Lei Barreto, proposta pelo então Ministro da Agricultura António Barreto, do governo socialista. A lei pôs termo ao

¹²⁶ “Mas esse processo tem uma história, tem um começo e um fim: quando se dão as nacionalizações elas representam, naquele momento, a vitória dos trabalhadores, uma derrota do sistema capitalista, uma agudização da luta de classes que coloca directamente em causa a propriedade privada. E a história da revolução a partir daí será também a história da extraordinária confiança que os trabalhadores e parte dos sectores intermédios da sociedade ganham em si próprios a partir de 11 de Março de 1975, a confiança de que podem vencer, de que conseguem questionar a propriedade privada dos meios de produção, e essa confiança irá espalhar-se como um rastilho de pólvora por todo o País, estando na origem da crise revolucionária que começa em Julho de 1975, o chamado Verão Quente” (VARELA, 2011, pp. 210-211).

¹²⁷ *Torre Bela, op. cit.*, 79‘ 39’’.

processo de reforma agrária, sendo tal medida aprovada no ano de 1977 pela maioria dos partidos da direita¹²⁸.

O fato de a suposta esquerda socialista ter reprimido fortemente os trabalhadores, acabou por denunciar a sua luta contra qualquer tipo de participação popular nos processos políticos, e principalmente, naqueles liderados pelo PCP¹²⁹.

No mesmo momento em que o Partido Socialista afirmava o seu eleitorado nas eleições para a Assembleia Constituinte (24 de abril de 1975), o PCP propunha a criação de um regime possuidor de traços bonapartistas, conforme Varela (2011), após o processo das nacionalizações e com a “institucionalização” da *Aliança Povo-MFA*¹³⁰.

Para o PCP, o *Documento Guia-Povo-MFA*¹³¹ era necessário - primeiro, conforme a autora, devido à ineficácia dos sindicatos na mediação Povo-MFA; segundo, por haver uma disputa política entre “(...) PC e PS e extrema-esquerda pela direcção dos sindicatos e comissões de trabalhadores” e, terceiro, porque a “(...) perspectiva de cair a coligação e o confronto aberto com o PS levaram o PCP a apelar a uma mobilização de base, que exigia um maior controlo sobre essa mesma base mobilizada”, mantendo-se a estratégia após o Golpe Militar (1974) de controle da luta dos trabalhadores (VARELA, 2011, p. 268). Contudo, “(...) a repercussão do papel do PCP continuou crescendo” (ARCARY, 2012) e “(...) a partir do V Governo provisório, no Verão Quente de 1975, Cunhal foi acusado pelo Partido Socialista, dirigido por Mário Soares, de estar tramando um golpe de “Praga”, ou seja, uma insurreição para tomar o poder”

¹²⁸ “A Lei Barreto nº 77/77, de 29 de Setembro, aprovada na AR em 10 de Agosto de 1977 com os votos favoráveis de PS, PPD e CDS e com os votos contra do PCP e da UDP” (VARELA, 2011, p. 182).

¹²⁹ “A presença de um partido comunista em governos europeus foi um tabu dos anos de guerra fria. Foi uma surpresa mundial quando Cunhal foi apresentado como ministro sem pasta no primeiro governo provisório liderado por Palma Carlos e Spínola. A estupefação foi ainda maior quando o PCP não somente permaneceu nos governos provisórios seguintes, como aumentou significativamente sua influência até à queda de Vasco Gonçalves em agosto de 1975” (ARCARY, 2012).

¹³⁰ “O Documento Guia, apresentado à Assembleia do MFA a 8 de Julho de 1974, e cujo projecto vinha a ser concebido desde Maio de 1974 (Rezola, 2006:275), previa o controle das assembleias de base dos trabalhadores e moradores pelo MFA – popularizado pelo MFA e o PCP com o eufemismo «institucionalização» da aliança Povo-MFA. No Documento Guia previa-se uma organização suprapartidária em que o MFA e outros órgãos do aparelho de Estado «apoiam» as assembleias populares e o Conselho da Revolução é o «órgão máximo de soberania nacional», concedendo portanto a uma direcção do MFA, que não emanava de órgãos de trabalhadores, o poder máximo. Não estamos por isso de acordo com Inácia Rezola quando defende que o Documento Guia Povo-MFA era um projecto de ‘democracia popular e directa’ (2006:277), uma vez que colocava, ou tentava colocar, os trabalhadores e todos os órgãos e poder popular sob o controle do MFA e em particular do Conselho da Revolução” (VARELA, 2011, p. 266-267).

¹³¹ “O Documento Guia Povo-MFA, de enquadramento dos conflitos sociais, tinha precedentes na política de traços bonapartistas do partido para o movimento operário, nomeadamente na lei da greve de Agosto de 1974 e na unicidade. A declaração da comissão Política do Comité Central do PCP a propósito da assembleia de 8 de Julho não esconde que o Documento Guia procura a ‘institucionalização do movimento popular’ pondo fim ao ‘agravamento artificial dos conflitos’” (VARELA, 2011, p. 268).

(ARCARY, 2012). A ideia de um golpe comunista dividiu o MFA, o Governo provisório e fragilizou o PCP que foi atacado pela campanha do Partido Socialista¹³², que investiu na ideia de um golpe que retornaria o país à ditadura. Mário Soares “(...) desafiou a hegemonia da mobilização de ruas que, até então, o PCP detinha, levando centenas de milhares às ruas contra Vasco Gonçalves e, apoiado pela hierarquia da Igreja, pela embaixada, e pelos governos europeus”, acabando, como refere Arcary (2012), por estimular “(...) a divisão do MFA que se expressou através do ‘grupo dos nove’” (ARCARY, 2012). No cenário de disputa política, sem ter o general Spínola “como carta na manga” Mário Soares recorreu à “(...) pressão da burguesia europeia, e dos EUA” (ARCARY, 2012). Em Bona, Mário Soares pediu aos britânicos aconselhamento “(...) de técnicos e políticos ligados à Commonwealth e transmite-lhes que não há diferenças entre ele e Spínola quanto à natureza do processo de descolonização, apenas que Soares acredita numa descolonização ‘um pouco mais rápida’ que Spínola” (VARELA, 2011, p.52). A primeira oposição entre o MFA e o general Spínola¹³³, presidente da JSN, tem como epicentro divergências quanto ao processo de descolonização e Spínola defendia o neocolonialismo à “inglesa” (ARCARY, 2012), parafraseando Arcary. O PS reuniu do seu lado a força britânica e a OTAN, enquanto o PCP procurou fazer o governo com esse, continuando a estratégia da coligação e “(...) será contra a vontade e o esforço do PCP e de Vasco Gonçalves que membros do PS não participarão no V Governo”, no entanto “(...) em simultâneo o partido delineia uma política em que os traços bonapartistas para a direção do movimento operário se acentuam, e que será avalizada no *Documento Guia Povo-MFA*, a 8 de Julho de 1975” (VARELA, 2011, p.52).

¹³² “Facto político de que o PCP cedo se apercebe. Desde Maio de 1974 que o Partido Comunista procura evitar que o PS abandone a coligação, socorrendo-se sobretudo de um argumento: ameaçar que o PCP contribuirá para a formação de um regime de tipo bonapartista, centrado no MFA. Álvaro Cunhal, em Vila Franca de Xira, a 18 de Maio de 1975, não aceita um governo sem os comunistas: ‘Gostaríamos que o PS unisse a sua voz e os seus esforços aos do PCP na luta contra a reação e na realização da política definida pelo Governo. (...) Se o Partido Socialista se decidisse à cooperação real com o Partido Comunista, no quadro da aliança do movimento popular com o Movimento das Forças Armadas, todo o processo da revolução portuguesa estaria extremamente simplificado. (...) Se o PS e o PPD continuam a orientar-se pelo eleitoralismo, pelo anticomunismo (...) o sistema de coligação de partidos e MFA poderá tornar-se inviável. (...) No que respeita ao nosso partido, continuamos a pensar que a democracia e o socialismo não poderão ser construídos sem o PCP e muito menos contra o PCP’” (‘Discurso no comício do PCP em Vila Franca de Xira de homenagem a Carlos Pato e António Tavares’, 18 de Maio de 1975 in CUNHAL, Álvaro “A crise Político Militar. Discursos Políticos 5”, Lisboa, Edições Avante!, 1976, p.41, 42 apud VARELA, 2011, p. 265).

¹³³ “Obrigado a renunciar, mas ileso, Spínola entregou a presidência ao general Costa Gomes. Assume, então, o III Governo provisório, permanecendo Vasco Gonçalves como primeiro-ministro. As energias do projeto de neocolonialismo à “inglesa” não tinham, todavia, se esgotado. Tentarão o putsch “Korniloviano”, de novo, no 11 de Março” (ARCARY, 2012).

A previsão sobre o fim da coligação foi confirmada e “(...) a 10 de Julho de 1975, o PS, a pretexto de o jornal República ter reaparecido com a direção da coordenadora da comissão de trabalhadores, abandona o Governo”. De acordo com Varela (2011, p. 270) “(...) é consensual que o PS se aliou à Igreja e à direita para fazer da sua força eleitoral uma mobilização social”.

As condições da ruptura da coligação no governo provisório, como refere a autora, previam o estabelecimento de novas alianças no interior da burguesia, entre elas a criação de uma nova direção, “(...) o que rapidamente se veio a confirmar com a aliança dias depois entre PS, Grupo dos Nove, Igreja e a direita e um cálculo mais ou menos preciso sobre um golpe contrarrevolucionário (que se prepara de fato em Agosto de 1975)” (VARELA, 2011, pp. 270-271), dividindo mais ainda o MFA ¹³⁴.

Conforme a autora, o PCP¹³⁵ foi obrigado a defender-se da violência do movimento anticomunista que surgiu da ruptura da coligação, no “(...) maior período de violência de toda a revolução, protagonizado pela direita, a Igreja, violência codirigida veladamente pelo PS com base social na pequena e média burguesia do Centro e Norte do País” (VARELA, 2011, p. 271).

A soberania militar, que se traduziu na aliança dos “moderados” ao “Grupo dos Nove”, acabou por determinar a tendência da vitória no interior da burguesia portuguesa, que se resguardava na pressão militar da OTAN e do exército britânico sobre o país.

¹³⁴ “Os moderados para inviabilizar o novo governo de Vasco Gonçalves planearam, no dia anterior à sua constituição a 7 de Agosto, entregar ao Presidente da República um documento (redigido por Melo Antunes e assinado por nove membros do CR, pelo que ficou conhecido como «Documento dos Nove») em que se criticava a atitude do PCP, ao mesmo tempo que se rejeitava os modelos social-democratas nórdicos e socialistas da Europa do Leste, referindo também que as divergências surgidas no MFA reflectiam projectos ideológicos diferentes e incompatíveis entre si, e acrescentando: «É necessário denunciar vigorosamente o espírito fascista subjacente ao projecto que ao afirmar-se socialista acabará na prática numa ditadura burocrática dirigida contra a massa inerte e indefesa dos cidadãos deste país». Posto imediatamente a circular, foi assinado em massa pelos oficiais profissionais, sendo passado de mão em mão e de unidade em unidade. Assim o V Governo (8.08-12.09) nasceu já morto” (CERVELLO, 1993, p. 242).

¹³⁵ “O modo como o PS explorou os casos República e Rádio Renascença; a fuga dos ex-pides e as manifestações de direita no início de Julho em Lisboa já deixavam antever uma resposta de direita. Mas a força desta surpreendeu o PCP. No dia 13 de Julho começa uma onda de violência no centro e Norte do país contra os centros de trabalho do PCP, sedes dos sindicatos e de organizações de extrema-esquerda, que são queimados e destruídos. Um membro do PCP é morto. A semana entre 10 e 17 de Julho é marcada por mobilizações de esquerda, e a semana seguinte, por uma resposta de massas do PS e da direita. No dia 15 de Julho de 1975, o PS organiza uma manifestação onde se grita «O Povo não está com o MFA»; na Fonte Luminosa, em Lisboa, a 19 de Julho de 1975, o PS reclama juntado cem mil pessoas, e no Estádio das Antas, no Porto, cerca de cinquenta mil, contra a constituição de uma ditadura comunista. Mário Soares ameaça «paralisar o país»” (VARELA, 2011, p. 272-273).

O MFA fez o Golpe de Estado no dia 25 de Abril (1974), que ficou conhecido pela população como o dia da “liberdade”, mas “(...) foi da tropa, também, que surgiu o ‘Bonaparte’”, o tenente-coronel Ramalho Eanes, que assegurou à burguesia a restituição da propriedade privada que havia sido colocada em questão durante o processo revolucionário pela população e massa de trabalhadores em luta (ARCARY, 2012).

No dia 5 de setembro, como refere Raquel Varela, o Grupo dos Nove “(...) consegue afastar Vasco Gonçalves e isolar a esquerda militar na Assembleia do MFA e no Conselho da Revolução, invertendo nessas estruturas – mas não nos quartéis – a correlação de forças a favor do Grupo dos Nove”. Nas assembleias, “(...) determina-se a reestruturação do Conselho da Revolução: os gonçalvistas, até aí majoritários, ficam com três elementos; o Grupo dos Nove, com sete”. Segundo a autora, fazem parte desta composição do Conselho da Revolução, “Pinheiro de Azevedo e Morais da Silva, cada vez mais ao lado do Grupo dos Nove (...) e Otelo e Costa Gomes, o primeiro com uma posição titubeante, e o segundo, um árbitro de várias fracções” que, como refere a autora, igualmente tomará partido do Grupo dos Nove (VARELA, 2011, p. 305). De acordo com Cervelló (1993, p. 249), o clima de permanente agitação que se vive em Outubro “parecia conduzir inevitavelmente a um confronto militar”. E “entre Setembro e Outubro os moderados acabaram por traçar um plano, elaborado pelo tenente-coronel Ramalho Eanes” Cervelló (1993, p. 249). Nesse plano previa-se a atuação a partir do Regimento Militar de Lisboa (RML), tendo como mira para bombardeio os “centros nevralgicos do adversário: COPCON, RALIS, Forte de Almada, Quartel dos Fuzileiros, e os navios de guerra” Cervelló (1993, p. 250).

Prevvia-se a colaboração dos partidos políticos e organizações de diversos tipos, desde o PS até à direita, para controlar as vias de comunicação e realizar acções de informação e apoio. Também contavam com a ajuda da CEE e da NATO, e nesse sentido disse-se Mário Soares: ‘Pouco antes do 25 de Novembro entrevistei-me na Grã-Bretanha com Callaghan, a quem disse que ia produzir-se um golpe comunista e que era preciso contra-atacar. Os “nove” e os que organizaram a resistência tinham medo de que não houvesse suficiente gasolina no país, nem bastantes armas. Callaghan enviou-me um oficial do serviço de espionagem britânico, que pus em contacto com os ‘nove’. A sua missão era estudar a maneira como nos poderia ajudar a Inglaterra nas primeiras horas, no caso de o país ficar dividido ao meio. No estudo da situação, chegou-se à conclusão de que eles nos fariam chegar armas ao norte, no caso de ser necessário’” (CERVELLÓ, 1993, p. 250)¹³⁶.

¹³⁶ “Entrevista com o Presidente da República, Dr. Mário Soares” apud CERVELLÓ (1993, p. 250).

O MFA já estava dividido entre “gonçalvistas”¹³⁷, “moderados”¹³⁸ e “populares”¹³⁹, e a divisão no MFA pressupunha uma associação política a uma força política determinada. Contudo, o golpe contrarrevolucionário do 25 de Novembro não partiu de uma tomada de posições das facções no interior do MFA. Segundo Álvaro Cunhal, “Mário Soares e o PS participaram com importante contribuição na formação da grande aliança contrarrevolucionária anticomunista e anti-MFA”. A aliança anti-MFA trazia de volta à cena “(...) a hierarquia militar controlada pelas forças de direita”, mas no 25 de Novembro também ela dividia as aspirações sobre o resultado do golpe, entre o Grupo dos Nove, Partido Socialista e outros “fascistas e neofascistas” (CUNHAL, 1999).

A preparação do golpe, numa aliança “internamente muito fragmentada”, que visava pôr fim ao processo revolucionário e à influência do PCP na cena política, teve como base a ideia chave de que, como resultado do Verão Quente, “(...) uma tentativa de golpe, animado pela Esquerda militar e pelo PCP” (CUNHAL, 1999), haveria obrigado a uma resposta: “(...) um contra-golpe da parte do sector democrático, isto é,

¹³⁷ “Outro sector foi o encabeçado por Vasco Gonçalves, pelo que os seus partidários acabaram por ser conhecidos como gonçalvistas. O seu objectivo foi sempre fazer a revolução, convencidos de que o povo não apoiava as suas teses porque não estava suficientemente preparado após quarenta e oito anos de ditadura. Para estes militares, a revolução não podia fazer-se nem com todo o povo, visto que este não podia seguir o seu ritmo, nem com todas as Forças Armadas, dado que estavam imbuídas do espírito conservador, pelo que pensavam que era preciso aliar-se à vanguarda civil, identificada com o PCP e à vanguarda militar, representada pelo MFA. Os seus centros de influência fundamentais foram a 5.ª divisão, a Armada, os Serviços de Informação; a organização unitária de sargentos, a partir do 28 de Setembro de 1974; e os Soldados Unidos Vencerão (SUV) em Setembro de 1975” (CERVELLÓ, 1993, p. 217).

¹³⁸ O movimento dos moderados foi encabeçado “(...) por um grupo de militares que tinham dirigido a conspiração desde o início. Politicamente eram socialistas radicais e até às eleições de Abril de 1975 mantiveram sérias diferenças com o PS, que acusavam de ser social-democrata e de não querer realizar transformações profundas na sociedade. Mantiveram relações privilegiadas com grupos socialistas de esquerda (MES, FSP, etc.), e apesar de não serem anticomunistas tinham um grande receio do PCP, em virtude dos seus intentos hegemónicos, sobretudo a partir do Verão de 1975, o que lhes permitiu uma aproximação ao PS, principal força civil empenhada na contestação ao PCP. Defenderam sempre o pluralismo da revolução, com apoios militares difusos ao princípio, e iriam paulatinamente congregando à sua volta a plêiade de oficiais, que eram na sua esmagadora maioria conservadores, e que entenderam o seu seguidismo em relação a este grupo como a tábua de salvação para não serem levados pela vaga da revolução. A sua figura principal foi o major Melo Antunes” (CERVELLÓ, 1993, p. 216).

¹³⁹ Em relação à facção “popular”: “a terceira componente do MFA foi a formada, num primeiro momento, pelo que se denominou Grupo dos Dezasseis, em referência aos delegados do MFA das unidades operacionais mais importantes da Região Militar de Lisboa. Teve como epicentro o COPCON, e a sua figura carismática foi o seu comandante, Otelio Saraiva de Carvalho. A componente ideológica desta corrente era difusa, embora possa sintetizar-se por um socialismo revolucionário não burocrático, afastado portanto dos modelos do PS e do PCP, profundamente basista e assemblear: conselhos de fábrica, de rua, de bairro, de unidade militar, etc. Entre os integrantes desta corrente havia simpatizantes de diversos grupos esquerdistas: Partido Revolucionário do Proletariado (PRP), União Democrática Popular (UDP), etc. O seu chefe de fila manteve durante o processo atitudes contraditórias em apoio à facção moderada, em virtude dos receios que sentia pelo PCP, que acusava de querer aproximar-se do processo, e pela sua amizade pessoal com membros desta facção, com os quais tinha organizado a conspiração” (CERVELLÓ, 1993, p. 217).

dos militares moderados, ‘Grupo dos 9’ e PS” (SOARES, 1996 apud CUNHAL, 1999)¹⁴⁰.

Segundo os dados reunidos na cronologia do 25 de Abril¹⁴¹, no dia 24 de Novembro, numa reunião no COPCON¹⁴² de oficiais do regimento, há repúdio à posição tomada pelo Conselho da Revolução. Otelo Saraiva de Carvalho era o Comandante da COPCON, o centro que geria todas as informações e de coordenação de todas as operações do exército durante o processo revolucionário. Nesse dia Otelo Saraiva de Carvalho é substituído por Vasco Lourenço¹⁴³ no comando do Regimento, o que acabou por marcar o arranque do golpe (CUNHAL, 1999).

No seguimento dessa medida, no dia 25 de Novembro às 17 horas e numa tomada de posição, “(...) a emissora Nacional é ocupada por tropas da PM e do COPCON”¹⁴⁴ e, mais tarde, “(...) na edição do jornal da noite, às 20h, vão ser feitos apelos à revolução, em nome de Otelo Saraiva de Carvalho e do poder popular”¹⁴⁵. Às vinte e uma horas e dez minutos Duran Clemente, apoiante “gonçalvista”, faz uma intervenção por meio da televisão que é “(...) subitamente interrompida e prossegue dos estúdios do Porto, transmitindo um programa de canções interpretadas por Danny Kaye”¹⁴⁶.

Às vinte e uma horas e quinze minutos o general Costa Gomes “(...) dirige uma mensagem ao país, pela rádio e televisão, em que comunica ter decidido impor o estado de sítio parcial na região abrangida pelo Governo Militar de Lisboa”¹⁴⁷.

A tendência copconista, segundo citação do Major Matos Gomes feita por Cervelló, foi “(...) sempre um poder marginal e contestatário”¹⁴⁸ mas, segundo o major Diniz de Almeida o seu “(...) problema era a unidade de comando militar”¹⁴⁹. Segundo o

¹⁴⁰ SOARES, Maria João Avillez, “Ditadura e Revolução”, Lisboa, Circulo de Leitores, 1.º vol., 1996, p.487 apud CUNHAL, A., “O 25 ...” in CUNHAL, A., *Verdade...*, op. cit, 1999.

¹⁴¹ “O pulsar...” in Colecção 25 Abril..., op. cit., 10 – CD.

¹⁴² “O pulsar...” in Colecção 25 Abril..., op. cit., 10 – CD.

¹⁴³ “Vasco Lourenço que, nas vésperas do 25 de Novembro, substituiu Otelo no Comando da Região Militar de Lisboa e acompanhou de perto, em ligação com Eanes, a preparação final e a realização do golpe” (CUNHAL, A., “O 25 ...” in CUNHAL, A., *Verdade...*, op. cit, 1999).

¹⁴⁴ CUNHAL, A., “O 25 ...” in CUNHAL, A., *Verdade...*, op. cit, 1999.

¹⁴⁵ CUNHAL, A., “O 25 ...” in CUNHAL, A., *Verdade...*, op. cit, 1999.

¹⁴⁶ CUNHAL, A., “O 25 ...” in CUNHAL, A., *Verdade...*, op. cit, 1999.

¹⁴⁷ CUNHAL, A., “O 25 ...” in CUNHAL, A., *Verdade...*, op. cit, 1999.

¹⁴⁸ GOMES, José Matos “Entrevista com o major José Matos Gomes”, Lisboa, 7 de Maio de 1986 apud CERVELLÓ, 1993, p.215.

¹⁴⁹ “O nosso problema era a unidade de comando militar. Otelo era a única autoridade do COPCON, se alguém dava uma ordem que não fosse ele perguntávamos logo: ‘Otelo já sabe? Está de acordo?’ Sem ele não era possível fazer nada. E embora num sector da esquerda militar nos tenhamos dado conta de que era um incapaz, as relações entre ele e a população civil eram óptimas. O povo pensava que era um chefe e confiava nele. Não podíamos destituí-lo porque havia militares que ainda pensavam que poderiam

major, Otelo era visto pela população como “(...) um chefe e confiava nele”¹⁵⁰, no comando de um organismo que se caracterizava “por funcionar de baixo para cima”¹⁵¹. Contudo, no momento em que se desenhava uma guerra civil, Otelo preferiu não se comprometer¹⁵².

A guerra civil, que parecia inevitável, foi evitada *in extremis*, e nisso teve um papel capital o general Costa Gomes, cauteloso, sempre indefinido, sem tomar decisões claras e concludentes, sem excluir nenhuma hipótese e estabelecendo pontes em todas as direcções. Contentava todos e nunca se comprometeu com ninguém. A sua personalidade continua a ser uma fonte inesgotável de especulações, sendo uma das figuras da modernização do Exército português com Salazar, brilhante general na guerra colonial, e máxima autoridade militar com Caetano, chegou a Presidente da República na fase mais virulenta da Revolução, e acabou por ser vice-presidente do Conselho Mundial da Paz, alinhado com a URSS. Para uns um traidor por antonomásia, revolucionário para outros, talvez o marechal Costa Gomes não seja nem uma coisa nem outra, apenas um brilhante estratega ao estilo de *O Príncipe* de Maquiavel¹⁵³.

Mário Soares e o PS, supostamente pretenderam “(...) a liquidação da dinâmica revolucionária e das suas conquistas [...] o esmagamento militar do PCP, do movimento operário e da esquerda militar [...]”, e com Soares vencedor, consolidar-se-ia o discurso de que Soares “(...) teria salvado a democracia de um golpe e de uma ditadura comunista”¹⁵⁴. No entanto, o Grupo dos Nove (Melo Antunes tal como Eanes e Costa

influenciá-lo e levá-lo para o lado correcto. E se o tivéssemos demitido teríamos contribuído ainda mais para dividir a esquerda militar” (“Entrevista com o major Diniz de Almeida”, Lisboa, 9.03.1986 apud CERVELLÓ, 1993, p.215).

¹⁵⁰ “Entrevista com o major Diniz de Almeida”, Lisboa, 9.03.1986 apud CERVELLÓ, 1993, p.215.

¹⁵¹ “Entrevista com o major Diniz de Almeida”, Lisboa, 9.03.1986 apud CERVELLÓ, 1993, p.251.

¹⁵² “Se a bomba da Rádio Renascença foi a primeira, a saída dos oficiais de Tancos a segunda, a terceira foi a destituição de Otelo. Aqui a esquerda militar teve de intervir, convocando para o dia seguinte uma reunião de delegados da RML: ‘Foi uma reunião muito ampla e participada, dominada pelo consenso de “agora ou nunca”, destacando-se nela os operacionais (RALIS, PM, RAC, EPAM, etc.) que apresentaram um relatório sobre o potencial de combate das respectivas unidades, em termos que me pareceram exageradamente optimistas (enfim, o que pretendiam era impelir Otelo à acção). Outra intervenção no mesmo sentido, esta com consequências, foi a dos sargentos para-quedistas, cuja ameaça de dissolver o Regimento funcionava como uma das provocações mais insistentes manejadas pelos moderados [...]. quando a reunião se dissolveu, a frustração era geral. Otelo, mais uma vez fugiu a um compromisso claro de chefia revolucionária. Foi a Belém às duas horas do dia 22, para referir ao general Costa Gomes que os seus homens não apoiavam Vasco Lourenço como comandante da RML e este decidiu adiar a resolução da crise para o dia 24, segunda-feira. O resultado da frustrante reunião no quartel-general do COPCON consolidou no espírito dos militares mais motivados para a acção a ideia de que ou se punha Otelo perante o facto consumado ou apenas restava a derrota sem glória” (GOMES, João Varela, “25 de Novembro. O golpe de força de Costa Gomes”, II parte, texto dactilografado, inédito, 12 pp. Arquivo particular apud CERVELLÓ, 1993, p. 255).

¹⁵³ GOMES, João Varela, “25 de Novembro. O golpe de força de Costa Gomes”, II parte, texto dactilografado, inédito, 12 pp. Arquivo particular apud CERVELLÓ, 1993, p. 260.

¹⁵⁴ *Idem ibidem*.

Gomes) declarou, após o golpe, que “(...) a participação do PCP na construção do socialismo era indispensável”¹⁵⁵.

O poder que a aliança anti-MFA teve para aplacar a dinâmica da esquerda revolucionária, não significaria que o mantivesse diante de uma investida da força da extrema direita e, nesse sentido, a contradição era necessária: desfazer a oposição ao MFA e forças políticas associadas depois do golpe contrarrevolucionário, pois tanto o PCP quanto o movimento operário e a esquerda militar passavam a ser imprescindíveis de novo para a garantia do poder durante o Regime democrático (25 de novembro de 1975 – 23 de junho de 1976).

[...] quando o movimento militar dirigido por Ramalho Eanes, na madrugada de 25 de novembro de 1975, de fato, tomou pela força o poder – fazendo aquilo que denunciava que o PCP estaria preparando – Melo Antunes defendeu, inusitadamente, que a participação do PCP na “estabilização democrática”, sublinhando dramaticamente, que a democracia portuguesa seria impensável sem o PCP na legalidade, para deixar claro que o golpe não seria uma pinochetada, e que foi feito para evitar aquilo que, no calor daqueles dias, se interpretava como o perigo de uma guerra civil, e não para provocá-la. Admitiu, portanto, que o IV governo provisório e o Conselho da Revolução estavam fazendo uma intervenção armada nos quartéis (um clássico autogolpe), mas alegou que era em legítima defesa, para manter a legalidade, não para subvertê-la (ARCARY, 2012).

Segundo Varela, na Revolução portuguesa e processo de transição à democracia existe uma confusão entre golpe e Revolução¹⁵⁶, pois “Revolução não é um golpe feito por militares”. A autora reforça como “(...) a característica essencial de uma revolução – que a distingue de outros processos de transformação histórica – é a irrupção das massas (da classe trabalhadora, dos sectores intermédios da população, do povo em geral) no processo histórico” (VARELA, 2011, p. 113).

A população que interveio em massa na cena política fez o que não se esperava e colocou em questão a propriedade privada. Nem os militares nem os partidos políticos que se organizavam contavam com a manifestação em massa da população contra o “fascismo” e o “patronato”. A luta dos trabalhadores condicionou a ação militar e política, fragmentando o MFA e os Governos de Coligação que se uniram com base no Pacto MFA-Partidos. Contudo, a soberania militar, resultado da ação do Grupo dos

¹⁵⁵ *Idem ibidem*.

¹⁵⁶ “Valério Arcary, na sua investigação sobre as revoluções no século xx, propõe a distinção de dois tipos de revolução, as revoluções políticas e as revoluções sociais. Nas primeiras, muda o poder político; nas segundas, o poder económico muda de mãos, ou seja, coloca-se em questão a propriedade privada” (VARELA, R., *A História...*, op. cit, p.29).

Nove, se impôs em todo o processo, mesmo quando a organização de base dos trabalhadores foi efetiva e teve importância direta na atuação governamental, como no caso do processo das nacionalizações, que “(...) tinham sido feitas pelos trabalhadores e institucionalizadas pelo Conselho da Revolução” (VARELA, 2011, p. 221).

Não foi anunciado, no entanto, pelos militares no Programa do MFA, no dia 25 de Abril, algum projeto de deslocar o poder econômico para as mãos dos trabalhadores, nem de dar início ao processo revolucionário. A tomada de posição das facções de militares junto ao processo revolucionário foi assumida sem a unidade do MFA e, nesse sentido, foi apenas como facção que disputou o poder com as demais facções do Movimento das Forças Armadas e dos Governos provisórios.

Não fica explícita uma ação militar de esquerda no sentido do processo revolucionário distinta daquela que se aliou à proposta do PCP e Governo provisório liderado por Vasco Gonçalves e traduzida no *Documento Guia da Aliança Povo-MFA*, que previa o controle pelo Estado dos movimentos dos trabalhadores e sindicatos. A possibilidade de concretização do *Documento*, no entanto, tornou-se a ameaça para a formação de um regime bonapartista. O ensaio de golpe bonapartista havia sido tentado duas vezes com a direção de Spínola, como refere Arcary, recorrendo “(...) depois, a outros dirigentes e a outros métodos”. Para o autor, a contrarrevolução “(...) usou a espada, cuidadosa e seletivamente, no 25 de novembro” e fez uso das formas da “(...) reação democrática com as eleições presidenciais de 1976, a negociação dos empréstimos de emergência que os Estados da OTAN liberaram, e recorreu até à formação de um governo em voo solo do Partido Socialista liderado por Mário Soares” (ARCARY, 2012).

A luta dos trabalhadores que colocou em causa a propriedade privada e que forçou o reposicionamento político do MFA, por um lado, e por outro a sua divisão, apareceu repleta de sentido crítico sobre o estado de miséria da classe trabalhadora em Portugal.

O ato direto da ocupação da Quinta Torre Bela poderia ter significado a superação da alienação do trabalhador agrícola pela autoconsciência de *si* mesmo na relação com o seu trabalho, não mais como mercadoria, no entanto o movimento policial repressivo impôs o seu oposto. O movimento que aspirou construir um “mundo melhor para todos” encarou no dia 1 de dezembro de 1975, a violência do sistema que se impunha e a ambiguidade de discursos que abriam espaço à entrada de políticas neoliberais no país, fazendo prevalecer a exploração e a precarização do trabalhador e

do trabalho. O trabalhador da *jorna* do antigo regime acabou por ser institucionalizado, anos depois, transformando-se no trabalhador autônomo dos anos 90 do século XX.

Após 38 anos, em entrevista, Wilson refere como se convenceu de que “(...) não houve nenhuma cooperativa agrícola ou Unidade de [Coletiva de] Produção que tivesse falhado pelo fato de não ser bem gerida”¹⁵⁷, já que o que tinha sido construído foi algo autossuficiente. Depois do encerramento da Cooperativa Agrícola Torre Bela, entre os responsáveis “(...) houve dois pelo menos que se suicidaram”¹⁵⁸, quem voltasse “(...) ao álcool e houve quem morreu na miséria”¹⁵⁹. Wilson entrou “no mercado de trabalho, na pecuária”¹⁶⁰, casou-se, e em 2012 continuava a trabalhar.

¹⁵⁷ Entrevista a José Filipe Costa realizador do documentário “Linha vermelha” e a Wilson Filipe exibido por TVI - programa *Você na Tv* em 25 Abril 2012; o programa foi gravado no momento da estreia e exibição do filme *Linha Vermelha* nos cinemas portugueses em 24 de abril de 2012.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ Entrevista a José Filipe Costa realizador do documentário “Linha vermelha” e a Wilson Filipe exibido por TVI - programa *Você na Tv* em 25 Abril 2012; o programa foi gravado no momento da estreia e exibição do filme *Linha Vermelha* nos cinemas portugueses em 24 de abril de 2012.

¹⁶⁰ *Idem.*

PRÓLOGO

<p>Elementos históricos do filme:</p> <p>Legenda - dedicatória</p> <p>“A Otelo de Saraiva de Carvalho que derrubou a ditadura”</p>	<p>Fragmentos realistas do filme:</p> <p>Som</p> <p>“Pássaros” e “trator agrícola”</p>
<p>Conceito: <i>capitalismo tardio</i></p>	

PARTE 1

1.1.1 Terça-feira, 23 de abril de 1975

Plano de Sequência: *Entrevista de Harlan a D. Miguel*

1.1.2 Terça-feira, 23 de abril

Plano de Sequência: *Pequeno proprietário*

Plano de Sequência: *História da apanha da azeitona*

Plano de Sequência: *Sugestão de acordo de cooperativa*

Plano de Sequência: *Organização da Comissão de trabalhadores*

Plano de Sequência: *Proposta da reunião com o “duque”*

Plano de Sequência: *Primeiros informes sobre a reunião que decorre (noite)*

<p>1.1.1</p> <p>Imagem do Passado: projeto de sociedade / dominação de classe</p> <p>(Lógica da exploração capitalista da Quinta (trabalhador da <i>jorna</i>) do Antigo Regime (1933-1974) – modernização conservadora)</p>	<p>1.1.2</p> <p>Imagem do Presente: classes sociais</p> <p>(Três atores sociais/ dois projetos de sociedade diferentes)</p>
---	--

PARTE 2

1.1.3 Quarta-feira, 24 de abril

Plano de Sequência: *Negação do “duque” de acordo de cooperativa (dia)*

1.1.4 Sexta-feira, 26 de abril

Plano de Sequência: *Ocupação das Terras – “Almoço dos trabalhadores”*
(citação a Kinoglaz (1924) de Dziga Vertov)

Plano de Sequência: *Discussão sobre as ferramentas de trabalho*

Plano de Sequência: *Discussão sobre o tipo de produção*

Plano de Sequência: *Segurança*

Plano de Sequência: *Caminhada pelas Terras* (citação a Kinoglaz (1924) de Dziga Vertov)

1.1.5 Sexta-feira, 10 de maio

Plano de Sequência: *Escolha do representante dos trabalhadores da região*

<p>1.1.3</p> <p>Ideia de modernização do campo</p> <p>(Desejo de insumos e insumos tecnológicos)</p>	<p>1.1.4</p> <p>Modos de produção</p> <p>(Precário, oriundo do esforço e da fraternidade coletiva)</p>
<p>1.1.5</p> <p>Representação política dos interesses dos trabalhadores</p> <p>(bairrista e provinciana)</p>	

PARTE 3

1.1.6 Segunda-feira, 13 de maio

Plano de Sequência: *Chegada dos soldados à Quinta*

Plano de Sequência: *Relato da ameaça de Atentado*

Plano de Sequência: *Apoio coletivo à ocupação*

Plano de Sequência: *Assembleia dos trabalhadores*

Plano de Sequência: *Saída dos militares da Quinta*

<p>1.1.6</p> <p>Instrumentos de segurança pública do Estado de duplo-poder</p> <p>(Interesses entre o dono dos meios de produção e os trabalhadores que ocupam a Quinta, mediado por militares locais)</p>

PARTE 4

1.1.7 Domingo, 19 de maio

Plano de Sequência: *A ceifa* - (citação a *Kinoglaz* (1924) de Dziga Vertov)

Plano de Sequência: *Chegada do representante do MFA*

Plano de Sequência: *Assembleia com Zeca Afonso e Vitorino*

1.1.7

Legitimação da luta dos trabalhadores pelos protagonistas da Revolução
(MFA e Artistas)

PARTE 5

1.1.8 Quarta-feira, 5 de junho

Plano de Sequência: *Reunião na Sede das Forças Armadas*

1.1.8

Exército popular embrionário (ator político e social)

(Reconhecimento da fragmentação política das Forças Armadas e do MFA e frustração da ideia de exército popular em formação em Portugal, embora seja autorizada momentaneamente a ocupação das terras e palácio e realização de inventário de bens)

PARTE 6

1.1.9 Quinta-feira, 6 de junho

Plano de Sequência: *Entrada do Palácio*

Plano de Sequência: *Primeira entrada dos trabalhadores nas salas do Palácio*

Plano de Sequência: *Entrada dos trabalhadores nos quartos do Palácio*

Plano de Sequência: *Segunda entrada dos trabalhadores nas salas do Palácio*

1.1.9

Valores morais e estéticos

(Ocupação do Palácio - ruptura com os valores estéticos da representação e ruptura com os valores morais daquela sociedade)

PARTE 7

1.1.10 Sexta-feira, 7 de junho

Plano de Sequência: *Discussão sobre os salários*

Plano de Sequência: *Assembleia sobre o espaço do refeitório* (noite)

Plano de Sequência: *Trabalho nos campos* (dia) - (citação a *Kinoglaz* (1924) de Dziga Vertov)

1.1.11 Legenda Final (depois de 1982)

<p>1.1.10</p> <p>Reposição da lógica do trabalhador da <i>jorna</i> com direitos pelos trabalhadores</p> <p>(Forma do capitalismo tardio na democracia participativa; Estado de organização dos trabalhadores aprimorado)</p>	<p>1.1.11</p> <p>Reposição da lógica do trabalhador da <i>jorna</i> sem direitos</p> <p>(Repressão militar aos trabalhadores; final da Revolução dos Cravos; entrega das terras ao antigo proprietário)</p>
--	--

Conceito: *Capitalismo tardio* - **Categorias/Temas:**

PARTE 1: Projetos de sociedade das classes sociais

1. Projeto de Sociedade da aliança aristocracia-alta burguesia;
2. Projeto de Sociedade do “pequeno proprietário” – do profissional liberal;
3. Projeto de Sociedade da classe trabalhadora.

PARTE 2: Acordos de concertação social; A modernização do campo; Modos de produção: coletivização das ferramentas; relação individual com os bens coletivos; Segurança dos trabalhadores; Fase pré-insurreccional do processo revolucionário (representação política dos interesses dos trabalhadores).

PARTE 3: Instrumentos de segurança pública do Estado de duplo-poder.

PARTE 4: O Sujeito histórico da Revolução: o trabalhador.

PARTE 5: Instrumentos de poder armado do Estado de duplo-poder.

PARTE 6: Estrutura física da cooperativa Torre Bela;

PARTE 7: Lógica do trabalhador da *jorna* com direitos num regime de propriedade coletiva; lógica do trabalhador da *jorna* sem direitos num regime de propriedade individual privada.

FLUXOGRAMA 1 – *Torre Bela*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 8 – FLUXOGRAMA

CAPÍTULO 2 | *TORRE BELA*: A AFIRMAÇÃO DO ÍNDIVIDUO PELO COLETIVO

“Ao serem atirados na história, ao terem de participar das tarefas e lutas que a constituem, os homens se veem obrigados a encarar suas relações sem ilusão” (DEBORD, 1997, pp. 49-50).

No primeiro capítulo descrevemos o filme *Torre Bela*, buscando trazer elementos do processo revolucionário que permitem recontar a história do ponto de vista dos trabalhadores. Não são todos os historiadores e pesquisadores que contemplam a perspectiva da classe trabalhadora e enfatizam o seu protagonismo no processo revolucionário português, por isso, destacamos Varela, Arcary, Secco e Cervelló, assim como não são todos os cineastas e documentaristas que tratam o processo social e político preservando o olhar dos trabalhadores. E Harlan não apenas propõe um encontro com o “outro”, a partir do cinema, como propõe, supostamente, abarcar a dimensão política do concreto das relações humanas, dentro de um segmento da classe trabalhadora sem deixar de tratar na montagem do filme da temática da Revolução.

O modo como no cinema é realizada uma aproximação ao grupo social ou aos indivíduos retratados, na proposta de *cinema-verdade*, acontece por meio de práticas participativas de produção do filme, opondo-se à abordagem cinematográfica do *cinema-direto* que se condiciona pela metodologia observacional. Numa e em outra, podem distinguir-se as posturas positivista e dialética da relação sujeito-objeto.

O debate sobre as semelhanças e dessemelhanças entre as propostas cinematográficas, talvez não coloque em questão a relação entre realidade e ficção. Quando Paul Stoller¹⁶¹ propõe uma distinção entre *cinema-verdade* e *cinema-direto* concretiza a mesma na relação entre a metodologia “observacional” e a “participativa”, o que nos leva a considerar as diferentes formas de abordar a relação entre sujeito-objeto. É nesses termos que consideramos as diferenças entre os dois conceitos cinematográficos. Assim, detendo-nos em relação à oposição entre visão positiva (observacional) e dialética (participativa) da realidade, propomos comparar as propostas do *cinema-verdade* e do *cinema-militante*, ambas partilhando a visão dialética, deixando

¹⁶¹ ROTHMAN, W., “Chronicle of a Summer” in ROTHMAN, 1997, p. 88.

em suspenso o debate sobre o *cinema-direto*, no sentido de aproximarmo-nos da particularidade do filme de Harlan.

Enquanto em algumas propostas do *cinema-militante* podemos constatar que o resultado da pesquisa do cineasta se expressa de forma direta, tanto no processo de filmagens como na montagem no momento em que o cineasta organiza os fragmentos do filme captados da realidade concreta, e os elementos da investigação sobre o objeto e seu contexto; no *cinema-verdade* o discurso fílmico apresenta-se de forma alusiva, podendo ser acessado na leitura do espectador do conjunto das falas dos sujeitos que se manifestam num dado contexto social, ou das particularizações possíveis no concreto das relações humanas que são registradas pelas lentes do cinema.

A forma como um discurso é construído por meio da linguagem cinematográfica expressando preocupações e debates diferenciados num contexto determinado, não deixa de ter uma função social que pretendemos abordar, a partir da análise das propostas de *cinema-verdade* na qual inserimos os filmes *Torre Bela* e *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), de *cinema-militante* com a aproximação à leitura da curta metragem *Camera Eye* de Jean-Luc Godard¹⁶² que integra o filme *Loin du Vietnam* (1967)¹⁶³ e da ideia de *cinema do vivido* de Perrault¹⁶⁴. Assim, a partir da leitura das películas propomos destacar como a função formadora do documentário pode acontecer tanto ao nível dos sentidos como do pensamento que se articula na relação de imagens encadeadas na montagem do filme por intervenção distanciada do cineasta. Podemos, no entanto, destacar *Torre Bela* e *Camera Eye* do filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) em relação ao último critério já que Rouch e Morin propõem minimizar a atuação do cineasta no processo da montagem do filme.

Neste caso, Rouch e Morin buscam uma atuação direta do cineasta junto dos atuantes, e Harlan, além desta, propõe construir um discurso fílmico por meio da montagem do filme.

O processo da montagem da película *Torre Bela* foi polêmico para o editor Perpignani que foi convidado por Thomas Harlan para participar na produção do filme. O cineasta havia apresentado uma primeira versão ao editor com base numa estratégia

¹⁶² Jean-Luc Godard (1930-) é conhecido como cineasta francês, um dos principais nomes da “Nouvelle Vague” francesa e do “cinema-militante” associado ideologicamente a uma postura anticolonialista, anarcocomunista, expressando grande fascínio pelo maoísmo.

¹⁶³ *Loin du Vietnam*, Direção: Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, França, Slon, 1967, cor e p/b, 115’.

¹⁶⁴ Pierre Perrault (1927-1999) foi um diretor de documentários de Quebec no Canadá.

de narração “totalizante”¹⁶⁵ que foi criticada. Perpignani acabou por sugerir a produção de uma versão de quatro horas “localizada” na Quinta Torre Bela, com o objetivo de tratar aspectos da cultura rural portuguesa, e não propriamente da temática revolucionária¹⁶⁶. Harlan não aceitou totalmente a sugestão e editou um filme de duas horas, com planos mais curtos, tratando do processo de auto-organização dos trabalhadores no contexto revolucionário, impondo uma visão política que se afirma pelo recorte, oposição de planos e montagem das cenas do enredo dramático. Por um lado, a versão da película *Torre Bela* “localizada” deve algo a Perpignani, mas o ponto de vista político, particular também em relação à obra de Rouch e Morin, a Thomas Harlan.

2.1 Práticas e abordagens cinematográficas no *cinema-verdade*: *Torre Bela* (1978) e *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961)

Na introdução do seu livro *Enigma do Homem*, Edgar Morin refere que no ano de 1962 perguntou novamente para si mesmo, “‘Quem somos nós? O que é o homem no mundo?’ (Le Vif du Sujet)” (MORIN, 1975, p. 12). Partimos do pressuposto que a mesma pergunta foi colocada um ano antes, quando Rouch e Morin apresentaram *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*).

No início do filme, depois de um plano de sequência introdutório, de homenagem aos filmes ganhadores de prêmios no Festival de Cinema de Cannes¹⁶⁷, como foi o caso de *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) em 1961, o espectador fica diante da cena do amanhecer, escutando o toque da sirene da fábrica que marca o início do expediente de trabalho. A próxima imagem é em plano *plongée* da saída dos trabalhadores de uma das estações de metrô da cidade de Paris, e outras imagens se seguem em diferentes planos. Escuta-se o narrador em voz *off* (cineasta) mencionando os princípios reguladores do processo de filmagem, em particular, que o filme não “(...)

¹⁶⁵ Segundo Perpignani, a primeira versão apresentada por Harlan não tratava apenas sobre a ocupação da quinta Torre Bela, mas de toda a Revolução portuguesa. Para o editor, a versão era bastante confusa, pois juntava “as manifestações nas ruas de Lisboa, tinha informações sobre os acontecimentos, tinha Moçambique, Angola, a ocupação da quinta Torre Bela” (Transcrito do áudio de: “Entrevista a Roberto Perpignani” in *Linha Vermelha*, José Filipe Costa, Terratrema Filmes, 2011, Portugal, 80', HDCAM, 1'08’’).

¹⁶⁶ “Entrevista a Roberto Perpignani” in *Linha Vermelha*, José Filipe Costa, Terratrema Filmes, 2011, Portugal, 80', HDCAM.

¹⁶⁷ Festival de Cannes é um festival de cinema criado em 1946, pelo ministro da Instrução pública e de Belas Artes Jean Zay, que acontece na cidade francesa de Cannes.

foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma experiência nova de ‘cinema-verdade’”¹⁶⁸.

Nesta primeira cena, Rouch e Morin, podem enfatizar a ideia de negação de um sistema de valores estéticos que se impõe ao cinema, pela via da contratação de atores para produção de filmes. E colocam luz na possibilidade de produzir um documentário que registra um “momento da existência” de homens e mulheres que embarcam na proposta de “viver” o processo de produção do filme. E nesse movimento, por hipótese, fica em evidência a ideia de romper com um sistema dado - também da *indústria cultural* -, dentro das estruturas sociopolíticas e de relações de produção capitalistas.

No caso, do filme *Torre Bela*, no primeiro plano de sequência, Harlan introduz uma série de legendas de contextualização do espaço da ação, faz a dedicatória a Otelo, o militar “que derrubou a ditadura”, apresenta a imagem da propriedade privada da família de Bragança, a Quinta Torre Bela, a maior Quinta murada de Portugal, dos trabalhadores, e não deixa de usar o *som* para fazer referência à mecanização do trabalho e ao meio natural. Neste caso, Harlan, a partir da linguagem cinematográfica, coloca luz nos elementos-chave do filme, situando a personagem que está sendo filmada dentro do contexto revolucionário.

Assim como no filme *Torre Bela*, em que Harlan introduz na *montagem vertical* elementos que permitem refletir o discurso do filme, também na cena da saída do metrô do *Chronique d'un Été (Crônica de um Verão)* podemos constatar que são usados elementos da *montagem vertical* como a voz *off*, além dos diferentes planos que simbolicamente podem traduzir a abordagem aos diferentes pontos de vista dos indivíduos que vivem na sociedade parisiense que é proposto retratar na estrutura interna do filme. Apesar de nos dois filmes haver pouco uso dos recursos da *montagem vertical* Harlan usa com maior incidência, tanto com a introdução da legenda, da técnica de *fade in* e *fade out* como pela manipulação do *som*.

Poderíamos fazer uma relação de elementos que diferenciam os tipos de montagem utilizados e os elementos de montagem que os caracterizam, contudo, estaríamos apenas a estabelecer um diferencial do ponto de vista metalinguístico, quando constatamos que a importância de destacar um filme do outro está no vínculo proposto por Harlan entre o *cinema-verdade* e a sua raiz localizada no cinema revolucionário de Dziga Vertov.

¹⁶⁸ Transcrito do áudio de *Chronique d'un Été (Crônica de um Verão)*, *op. cit.*, 1'38''.

Propomos primeiro estudar a problemática do *cinema-verdade*, tal como proposto por Rouch e Morin, surgindo do interior do próprio processo de produção do filme. E neste caso, partindo da ideia de câmera como elemento “provocador”, como tratado pelas personagens do filme, que leva as pessoas “(...) a manifestarem a parte ficcional delas mesmas”¹⁶⁹.

Na terceira cena de *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), na conversa de Rouch e Morin com Marceline, é colocada em discussão a presença da câmera como elemento inibidor. A conversa com a presença da câmera é associada a um “ataque”, a algo “anormal”, “intimidador” e que produz “dificuldade de expressão”, e ao invés, sem a câmera a conversa poder-se-ia tornar “normal” e “relaxada”.

No segundo momento da cena, é Morin que comenta ter dificuldade em colocar a proposta de fazer o filme a Marceline, partindo da pergunta “Como você vive?”, não por causa da presença da câmera, mas porque requer que Marceline exponha o seu lado mais íntimo. No último momento, dado o debate em torno do sentimento de intimidação, Rouch, como forma de superação do problema, e não havendo roteiro, propõe ser usada a metodologia da entrevista. Assim, Marceline começa a contar qual é a sua profissão e como é o seu dia-a-dia, e Rouch pergunta: “E se pedíssemos para ir para a rua e perguntar a desconhecidos: ‘Você é feliz?’, você iria?”¹⁷⁰. A aproximação ao conceito de *cinema-verdade* acabou por acontecer, enfrentando as fronteiras entre o íntimo e o socializável.

O filme desenvolve-se entre as cenas de entrevista direta e as cenas de encenação das personagens do seu próprio papel, representando o seu dia-a-dia até chegar à cena final em que os participantes assistem à primeira edição do filme, e discutem o seu potencial dentro da proposta de *cinema-verdade*.

A primeira intervenção de um dos participantes é crítica em relação ao resultado do processo de produção do filme, já que se apresentou para ele “cheio de generalidades”, em particular na cena entre Angelo – o operário da fábrica da Renault - e Landry – o estudante africano que estuda em Paris.

No momento seguinte, três protagonistas, entre eles Morin, retrucam dizendo que pelo contrário, não há generalidade na medida em que existiu uma relação real, mediada pelo afeto, sendo que um dos intervenientes diz que gostou particularmente,

¹⁶⁹ Traduzido e extraído de: *In Rouch's view, Chronicle is not simply a documentary, because the people in the film are provoked to manifest fictional parts of them selves. And it is not simply a fiction film, because the fictions it reveals are real* (ROTHMAN, W., “Chronicle...” in ROTHMAN, 1997, p. 70).

¹⁷⁰ Transcrito do áudio de *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), *op. cit.*, 4'42”.

quando Angelo disse gostar de Landry. Para Morin o mais importante foi ter registrado esse momento por meio do filme.

No segundo momento Jean-Pierre levanta uma questão sobre o filme ter oscilado no seu entendimento entre a “monotonia” e o “despudor”, o que para ele foi horrível de assistir. Marylou diz de imediato que “para obter um pequeno lampejo de verdade, a personagem deve – não que se seja uma regra - estar sozinha e à beira de um ataque de nervos”. Maxie concordando com Jean-Pierre e indignada com a atuação de Marylou, intervém no debate e defende que é precisamente pelo “despudor” que apenas se produzem cenas artificiais no filme. Morin, mais uma vez discorda afirmando ser “monstruosa a observação de Maxie”, uma reação “contra o surgimento da verdade no mundo e na vida social das pessoas”.

Um dos protagonistas retoma as questões que foram colocadas no início da produção do filme como o papel da câmera de “intimidadora” – uma espécie de “autoridade” – e aponta como naquele caso a câmera pode não funcionar com Marylou, já que não a intimida, pelo contrário, incute à sua busca por ela mesma. O mesmo refere em relação à cena de Marceline, com a diferença de ter produzido nele sentimentos contraditórios, acrescentando que o que constrange é ser uma cena cuja intensidade do sentimento representado, apenas diz respeito à história do sujeito que interpreta e não ao coletivo, contudo, não deixa de fasciná-lo. A cena, para ele, “constrange” e “fascina”.

Marceline não concorda com a ideia de que a câmera a desinibiu, pelo contrário, e refere que a câmera provocou o seu não envolvimento com a cena, apesar de ter vivido com sentimento as palavras ditas que rememorava, o interpretou com distanciamento. Por final, o mesmo protagonista que comentou sobre a questão da câmera diz que o que mais o interessou no filme foi a passagem da cena das entrevistas de rua, que para ele nada dizem para a tomada de câmera de Marylou “em que nada acontece, mas que é muito bonita. E que sem dúvida, é mais real”.

Esta última observação do plano de sequência não diz respeito à relação linear entre as cenas, dado que existe uma série de cenas entre as entrevistas da rua e a tomada da Marylou, contudo, o que é, talvez, pertinente salientar na disparidade apontada, é que a cena de rua acaba por abarcar pontos de vista dispersos das pessoas que passam naquele momento e são abordadas e que “nada diz”, para outra que expõe “tudo”, toda a subjetividade de Marylou, segundo alguns atuentes, até de uma maneira constrangedora.

Entre o “despudor” e os sentimentos contraditórios que geraram, as cenas são consideradas mais “reais” do que as entrevistas de rua. Considerando que o filme

propõe a fuga da análise das estruturas sociopolíticas e relações de produção, pela captação da subjetividade dos indivíduos, de que modo podemos estabelecer novos parâmetros entre *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) e o filme *Torre Bela*?

Thomas Harlan mencionou em entrevista, que no início do processo de filmagem do *Torre Bela*, a sua “(...) não-intervenção transformou-se desde o início em intervenção”¹⁷¹, enfatizando que “(...) a câmara desorientada agarrava-se instintivamente às personagens mais salientes, as que saltavam à vista, aos chefes que ajudou a criar”¹⁷², desmanchando-se a ideia de um único líder ao longo do filme.

Além de sugerir o reconhecimento da câmara como provocadora da encenação, o cineasta não faz a mediação das imagens, a partir da *voz off*, aceitando as “vozes” das personagens que são filmadas como narradoras diretas do processo histórico, como propõe Rouch e Morin ao sugerirem produzir uma “(...) experiência nova de ‘cinema-verdade’”¹⁷³.

No entanto, enquanto Harlan provoca e recorta as cenas em que os protagonistas debatem as relações de produção, bem como a estrutura sociopolítica, entre elas a entrevista a D. Miguel filmada em preto e branco, a cena da discussão dos trabalhadores sobre as ferramentas de trabalho, a reunião entre trabalhadores e militares, ou entre trabalhadores na cena seguinte à entrada dos trabalhadores no palácio, Rouch e Morin buscam tratar de “relações reais”, fundadas no afeto, e captar relações de troca subjetivas, provocando a sua reflexão. E, nesse caso, tanto para Rouch como para Morin a revelação da parte desses indivíduos considerada ficcional, e que diz respeito à exposição de *si* mesmos como “(...) criaturas de imaginação, fantasia, [expressando] o mito que eles são”¹⁷⁴, torna-se o critério da prática do *cinema-verdade*. Independe da função da câmera restringir ou não a atuação à busca do sujeito por si mesmo como

¹⁷¹ “(...) A nossa não-intervenção transformou-se desde o início em intervenção: a câmara desorientada agarrava-se instintivamente às personagens mais salientes, as que saltavam à vista, aos chefes que ajudou a criar: é essa a história de Wilson. [...] E isso foi-nos censurado pelos próprios ocupantes no decurso de uma assembleia, depois da projeção das *rushes* em Lisboa. Criticaram-nos por ter calado toda a gente para pôr o Wilson a falar” (Entrevista a Thomas... in “Cahiers...”, *op. cit.* apud COSTA J. F., *Linha...*, *op. cit.*, p. 14).

¹⁷² *Idem ibidem*.

¹⁷³ ¹⁷³ *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961), *op. cit.*, 1’38”.

¹⁷⁴ Traduzido extraído de: *In na interview some years after the making of Chronicle of a Summer, Rouch reaffirmed his conviction that film has the power to ‘reveal, with doubts, a fictional part of all of us, which for me is the most real part of na individual’. The camera is capable of provoking people to reveal aspects of themselves that are fictional, to reveal themselves as the creatures of imagination, fantasy, and myth they are: This is a touchstone of the practice of Rouch calls ‘cinéma-vérité’* (ROTHMAN, W., “Chronicle...” in ROTHMAN, 1997, p. 70).

acontece com Marylou, ou de forçar o distanciamento das personagens, senão o de “provocar” uma manifestação de si.

Assim sendo, podemos supor que a importância da revelação da “voz” do outro, enquanto portadora de uma imagem de *si*, imaginária, mitológica, é um aspecto de aproximação ao conceito de *cinema-verdade*, proposto por Rouch e Morin.

Contudo, no filme de Harlan, estende-se o recorte não apenas à fala do indivíduo que porta uma singularidade, mas ao discurso do cineasta que o entende como fruto de relações que se estabelecem dentro da classe social de que faz parte, que o forma numa relação recíproca, e dá origem, acabando por sistematizar na montagem também, uma preocupação de análise da história do paradoxo, tanto do ponto de vista dos indivíduos quanto do sistema que os condiciona.

2.2 O indivíduo social na sociedade de classes: o debate histórico

O filme de Rouch e Morin *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961) é paradigmático no processo de desenvolvimento do conceito de *cinema-verdade* no decênio de 1961. E insere-se no debate em torno da produção de documentário que acabou por opor diferentes visões de cineastas, entre os apologistas de uma abordagem direta “(...) presumivelmente observacional, mas não participativa”¹⁷⁵, e os defensores da ideia de que não é possível abordar a realidade, a partir do ponto de vista do cinema, sem que seja produzido um discurso sobre essa mesma realidade, tanto no processo de filmagem (enquadramentos, tomadas de câmera, planos) quanto na montagem.

A oposição entre conceitos cinematográficos, superada por Rouch, que contra-argumenta não poder existir *cinema-direto* que não seja *cinema-verdade*, coloca problemas na relação de metodologias, entre a observacional e a participativa, na construção do discurso fílmico e na relação simbólica entre sujeito-objeto.

Em termos de metodologia e abordagem cinematográfica, o *cinema-direto* que pressupõe ser observacional, acaba por tornar-se, na visão de Rouch, um aspecto do *cinema-verdade*. De certo, concordando com Rouch, não nos parece possível separar do

¹⁷⁵ “Neste importante e recente estudo *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Paul Stoller busca analisar esta problemática distinção, definindo ‘cinema-verdade’ como aquele cinema que é tanto ‘observacional’ como ‘participativo’ (implicitamente opondo-se ao ‘cinema-direto’, que é presumivelmente observacional, mas não participativo)”. Traduzido de: *In this important recent study The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Paul Stoller attempts to flesh out this problematic distinction by defining “cinéma-vérité” as cinema that is both ‘observational’ and ‘participatory’ (implicitly opposing it to ‘direct cinema’, which is presumably observational but not participatory)” (ROTHMAN, W., “Chronicle of a Summer” in ROTHMAN, 1997, p. 88).

cinema participativo a observação e vice-versa, nem o distanciamento do objeto, pois a fase de montagem pode implicar as duas coisas. Talvez, o debate entre os dois conceitos se intensifique na análise entre os pressupostos positivistas de um – em que a interpretação acontece do objeto para o sujeito – e dialéticos do outro – em que a interpretação acontece da interação entre sujeito e objeto –, e o interesse possa encontrar-se na dissolução dessas fronteiras conceituais. Nesse sentido, talvez superado o debate entre o “observacional” e o “participativo”, faz sentido analisar no filme *Torre Bela*, neste capítulo, as questões inerentes à relação entre sujeito-objeto, base da formação do indivíduo, colocadas pelo caráter polifônico e participativo do filme.

Um dos pontos que podemos distinguir entre o filme *Torre Bela* e o *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), dentro do debate sobre a relação entre sujeito-objeto, e para além da interpretação dialética que os dois supostamente propõem, é a possibilidade de pensar o conceito de indivíduo moderno no indivíduo e não unicamente na questão social¹⁷⁶, como aponta ser a preocupação de Rouch e Morin. Particularmente, por localizarmos diferenças sobre essa questão em relação ao filme de Harlan, que podem contribuir para o debate em torno do conceito de *cinema-verdade*. Os dois filmes podem integrar-se no modo de documentário participativo, e podem distinguir-se pela temática, mas aproximam-se pela forma como assumem o filme enquanto discurso.

Thomas Harlan trata do processo revolucionário português e escolhe traduzir cinematograficamente o ponto de vista e ação do grupo de agricultores, tendo em conta a sua relação com as estruturas sociopolíticas e relações de produção, num debate que se desenvolve durante a ocupação da Quinta Torre Bela. No final, a montagem sobre o tema coloca luz num paradoxo, e mostra a forma como elementos do “passado” são

¹⁷⁶ “Pois no caso estamos também em fase seminal de um segmento da sociologia que, adiante, iria romper com o conceito de indivíduo produzido unicamente pela classe social, libertando a construção do sujeito das paredes generalizantes e resultando no conceito de “ator social”, segundo a definição de Alain Toraine, par intelectual de Morin, que por sua vez colocaria contra o muro a noção de sociedade como um tecido quase homogêneo em seus conflitos e contradições (“Não suportamos mais as construções intelectuais que explicam todas as nossas condutas por meio de nossa relação com o poder ou de nosso lugar na divisão do trabalho”, Edgar Morin). Os personagens de *Crônica de um Verão*, embora vivam em uma mesma cidade, em um mesmo tempo histórico, em segmentos diferentes de uma mesma classe social, não podem ser vistos como sintomas de nada, ou não como sintomas sobretudo de suas redes. Cada um deles vive sua condição social, sim, mas reage a ela com marca própria. Vemos questões surgirem nas conversas, questões daquele momento e daquele lugar, mas sem virar sistematização. Talvez o indício mais evidente dessa falta de indícios generalizáveis seja um operário da Renault que desmistifica a figura clássica do proletariado ao ver os colegas como burgueses”(EDUARDO, Cléber, “Crônica de um Verão: Reflexo e invenção de seu próprio tempo” in *Contracampo*, revista de cinema, edição nº 60. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm>. Acessado em 23/11/2016).

repostos pelos trabalhadores no presente da ação, ao mesmo tempo, que as suas subjetividades – “projetos de futuro” - são materializadas. E, neste caso, também pela temática, o filme de Harlan não deixa de afirmar o indivíduo condicionado às escolhas coletivas ou reprimido na ação pela atuação do Estado.

Já em *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) a montagem não esconde uma preocupação em afirmar o *indivíduo-sujeito*¹⁷⁷, supostamente, como portador de uma espécie de “imagem-de-si”, simbólica, um modo de conceber o seu mundo que também é política na medida em que se reflete no modo de vida e na sua prática quotidiana, que Eduardo denomina de “marca própria”¹⁷⁸. É talvez, um *indivíduo-sujeito* que não pretende ser reconhecido na relação com uma estrutura que lhe é externa, imposta e opressora, mas antes um sujeito que dela se liberta e pode-se reconhecer enquanto “outro”.

Assim, depois de vinte anos de *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), Morin acaba por reformular a ideia de *indivíduo-sujeito* que se realiza socialmente, a partir do reconhecimento e reinvenção constante de si.

O conceito implica uma relação triúnica recíproca desse *indivíduo-sujeito* com o que o autor designa de *autos*. *Autos* é a parte “organizacional-do-si”, do “(...) ser-máquina organizador-de-si que se constitui e funciona a partir de interações físico-químicas entre constituintes nucleoproteínados” (MORIN, 1980, p. 238). E, nesse sentido o ser é “máquina”, do ponto de vista da sua organização interna, na medida em que a “(...) organização computacional/informacional/comunicacional é própria das máquinas físicas que são os nossos autômatos artificiais” (MORIN, 1980, p. 239). Para Morin, o que “(...) diferencia a vida, relativamente a outras organizações físicas conhecidas, é a sua complexidade organizacional própria, e ao mesmo tempo são as suas virtudes emergentes ao nível do ser, da existência, da individualidade”, destacando-se a virtude como diferencial da vida. A partir desta ideia, Morin estabelece a relação dinâmica fundamental entre o *autos* e o *si*, como a base do processo de auto-organização que “(...) necessita não só da existência dos materiais e ‘leis’ físico-químicas, mas dos processos físicos ‘espontâneos’ de organização-de-si que ela transforma em processos computados”. Ainda desenvolvendo o conceito de *autos*, Morin aponta que a auto-organização, além de ter uma “(...) auto-organização-de-si

¹⁷⁷ O conceito de *indivíduo-sujeito* desenvolvido por Morin que é apresentado no texto de 1980 do volume II do *Método* (MORIN, Edgar, *O método II: A vida da vida*, trad. Maria Gabriela de Bragança, Mem Martins - Portugal, Publicações Europa-América, 2ª edição, 1980).

¹⁷⁸ EDUARDO, C., “Crônica de um Verão...” in *Contracampo*, *op. cit.*, [s.p.].

física contém-na, controla-a e ultrapassa-a” (MORIN, 1980, p. 239), e sendo ela um dinamismo temporal “é portanto um ‘todo’ sempre parcial e fragmentário no instante, porque sempre recomeçado, incessantemente inacabado, incessantemente degradando-se, incessantemente regenerando-se” (MORIN, 1980, p. 241).

Assim, sou um ser-sujeito constituído por trinta bilhões de seres-sujeito (células) que vivem cada uma a sua vida e a sua morte em mim, e sou um momento ínfimo na vida de um ser sujeito-social que vive da vida e da morte dos seus congêneres e da minha. Isto mostra-nos que existem em cada ser, e singularmente no ser humano, vários seres ao mesmo tempo e várias modalidades de seres. Vemos igualmente, mais uma vez, que o ser, a existência a qualidade de sujeito não são substâncias, antes remetem para a organização (MORIN, 1980, p. 243).

Para Morin, “autos”, “indivíduo” e “sujeito” constituem três paradigmas formadores do paradigma triúnico. E entre o “autos” e o “sujeito”, o autor assinala as premissas que “matam o indivíduo”, tanto quanto, supostamente, podemos pensar a “morte do indivíduo” como resultado da sua alienação na estrutura sociopolítica do capitalismo. Assim, Morin propõe o “voltar para dentro” no sentido da particularização do sujeito, como possibilidade de compreender o indivíduo moderno. E talvez seja nesse sentido, que no filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) se busque captar o diferencial e papel desse indivíduo que se forma também na relação social, como na produção de conceitos.

Assim sendo, talvez não seja ao indivíduo ensimesmado que Rouch e Morin pretendem dar luz, mas a um ser com uma dinâmica complexa que além de relações físico-químicas, também é político em sua auto-organização interna, e refletindo-o na forma como se relaciona em sua sociedade.

Os personagens de *Crônica de um Verão*, embora vivam em uma mesma cidade, em um mesmo tempo histórico, em segmentos diferentes de uma mesma classe social, não podem ser vistos como sintomas de nada, ou não como sintomas sobretudo de suas redes. Cada um deles vive sua condição social, sim, mas reage a ela com marca própria. Vemos questões surgirem nas conversas, questões daquele momento e daquele lugar, mas sem virar sistematização. Talvez o indício mais evidente dessa falta de indícios generalizáveis seja um operário da Renault que desmistifica a figura clássica do proletariado ao ver os colegas como burgueses¹⁷⁹.

¹⁷⁹ EDUARDO, C., “Crônica de um Verão...” in *Contracampo*, op. cit., [s.p.].

Na cena que antecede o fechamento do filme, em que os participantes debatem o conceito de *cinema-verdade*, um dos atuentes refere-se à cena de Angelo e Landry como “carregada de generalidades”, talvez, por não conter em si uma análise materialista capaz de “situar” o espectador nas estruturas sociopolíticas que o condicionam e formam. Na conversa de Angelo, operário da Renault com Landry, Angelo acaba por desmistificar a figura do operário, a partir da forma como os seus colegas pelo fato de possuírem um automóvel encarnam socialmente a figura do burguês.

Nas intervenções seguintes, alguns participantes incluindo Edgar Morin, retruquem afirmando que o discurso dos dois personagens ficou marcado por uma afetuosidade correspondente às relações reais, que não pode ser vista como uma generalidade. E, talvez seja esse o objetivo de Morin e Rouch com a produção de *Chronique d'un Été (Crônica de um Verão)*, de captar na dimensão da vida social do indivíduo a sua expressão subjetiva, a partir da “imagem-de-si”, do seu paradigma pessoal. Nesse caso, o que pode significar a negação da análise das estruturas sociopolíticas e relações de produção como premissa do conceito de *cinema-verdade* proposto por Rouch e Morin?

Do ponto de vista de Jean-Paul Sartre (1905-1980)¹⁸⁰, a filosofia existencialista concebe a abordagem ao conceito de *indivíduo* para além das estruturas de produção, tal como propõe Morin¹⁸¹, e das estruturas político-sociais no qual ele pode ser situado, mas sem negar a perspectiva marxista. Conforme Sartre:

O existencialismo, como o marxismo, aborda a experiência para nela descobrir sínteses concretas, não pode conceber estas sínteses senão no interior de uma totalização em movimento e dialética que nada mais é do que a história ou – do ponto de vista estritamente cultural em que nos colocamos aqui – do que o ‘tornar-se-mundo-da-filosofia’. Para nós a verdade torna-se, ela *é e será* devinda. É uma totalização que se totaliza sem cessar; os fatos particulares nada significam, não são nem verdadeiros nem falsos enquanto não forem referidos pela mediação de diferentes totalidades parciais à totalização em curso. Vamos mais longe: quando Garaudy escreve (*Humanité* de 17 de maio de 1955): ‘O marxismo forma hoje, de fato, o único sistema de coordenadas que permite situar e definir um pensamento em qualquer domínio que seja, da economia política à física, da história à moral’, estamos de acordo com ele. E nós o estaríamos da mesma maneira se ele tivesse estendido a sua afirmação – mas não era o seu tema – às ações dos indivíduos e das massas, às obras, aos modos de vida, de

¹⁸⁰ Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês, pensador da filosofia do existencialismo.

¹⁸¹ “Não suportamos mais as construções intelectuais que explicam todas as nossas condutas por meio de nossa relação com o poder ou de nosso lugar na divisão do trabalho” (Edgar Morin apud EDUARDO, C., “Crônica de um Verão...” in *Contracampo*, op. cit., [s.p.]).

trabalho, aos sentimentos, à evolução particular de uma instituição ou de um caráter (SARTRE, 1987, p.124).

Assim, para Sartre os princípios diretores apontados por Garaudy e Engels, por serem susceptíveis de inúmeras interpretações tornam-se “ideias reguladoras” que não podem elas mesmas “constituir *já um saber*” (SARTRE, 1987, p.127). Segundo o autor, “(...) o marxismo situa, mas não mais permite descobrir coisa alguma” (SARTRE, 1987, p.137). E situa, na medida em que propõe estabelecer sobre o objeto de análise “(...) as condições materiais de sua existência, a classe que o produziu, os interesses dessa classe (ou de uma fração desta classe), seu movimento, as formas de sua luta contra as outras classes, a relação das forças em presença, o que está em jogo, etc.” (SARTRE, 1987, p.127). Mas, não abarca, segundo o autor, as *relações humanas* que também condicionam a ação da pessoa singular¹⁸², por exemplo, considerando que o operário que sofre pressão do seu “grupo de produção”, se “(...) habita bastante longe de seu lugar de trabalho, está igualmente submetido à pressão de seu ‘grupo de habitação’” (SARTRE, 1987, p. 140), o que também interfere na construção de si.

Nesse sentido, para Sartre, compreender o conceito de indivíduo apenas, a partir da teoria do *fetichismo* esboçada por Marx, considerando que o trabalhador ao vender a sua força de trabalho caiu na existência abstrata, não pode contemplar as relações que são orgânicas, coletivas e não consensuais e que “(...) representam ao contrário perspectivas de fuga”¹⁸³, e os *projetos*¹⁸⁴ de futuro desses indivíduos. Assim, trata-se

¹⁸² “Não ajustamos as nossas contas com as medições: ao nível das relações de produção e ao das estruturas político-sociais, a pessoa singular encontra-se condicionada pelas *relações humanas*. Não há dúvida de que esse condicionamento, na sua verdade primeira e geral, reenvia ao ‘conflito das forças produtoras com as relações de produção’. Mas tudo isso não é *vivido* tão simplesmente. Ou melhor a questão é saber se a redução é possível” (SARTRE, 1987, p. 140).

¹⁸³ “Mas, no seu estado presente, podemos fazer-lhe, deste ponto de vista, duas críticas essenciais: certamente ele mostra ‘os interesses de classe’ impondo-se ao indivíduo contra os seus interesses individuais, ou o mercado, de início simples complexo de relações humanas, tendendo a tornar-se mais real que os vendedores e seus clientes; mas ele permanece incerto quanto à natureza e à origem desses ‘coletivos’: a teoria do fetichismo, esboçada por Marx, nunca foi desenvolvida e, de resto, ela não poderia estender-se a todas as realidades sociais; assim, recusando o organismo, não tem armas contra ele. Considera o mercado como uma *coisa* e que suas inexoráveis leis contribuem para reificar as relações entre os homens, mas, quando de repente, para falar como Henri Lefebvre, um passe de mágica dialético mostra-nos essa abstração monstruosa como o verdadeiro concreto (trata-se, é claro, de uma sociedade alienada), enquanto os indivíduos (por exemplo, o trabalhador submetido às leis de bronze do mercado de trabalho) caem, por sua vez, na abstração, acreditamos ter voltado ao idealismo hegeliano. Pois a *dependência* do trabalhador que vem vender a sua força de trabalho não pode, em caso algum, significar que este trabalhador caiu na existência abstrata. Muito pelo contrário, a realidade do mercado, por inexoráveis que sejam suas leis e até sua aparência concreta, repousa sobre a realidade dos indivíduos alienados e sobre sua separação. É preciso retomar o estudo dos coletivos a partir do início e mostrar que estes objetos, longe de se caracterizarem pela unidade direta de um *consensus*, representam ao contrário perspectivas de fuga. [...] E a segunda crítica que se pode fazer ao marxismo é que ele nunca se preocupou em estudar esses objetos em si mesmos, isto é, em todos os níveis da vida social. Ora, é na sua

“(...) de constituir sínteses horizontais em que os objetos considerados desenvolverão livremente suas estruturas e suas leis”, afirmando ao mesmo tempo “(...) sua dependência em relação à síntese vertical e sua autonomia relativa” (SARTRE, 1987, p. 146).

Quando no filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) o espectador é exposto à cena do operário da Renault que conversa com Landry sobre as contradições do proletariado, o espectador fica condicionado a refletir apenas o que capta da intervenção de Landry, sem ter acesso a dados que situam o objeto da análise. Da parte da personagem, o espectador fica sabendo que o comportamento ambíguo do proletariado é produto da contração de dívidas e privações do trabalhador no seu dia-a-dia, mesmo em relação à sua alimentação, colocando em risco a sua sobrevivência física.

O filme desmistifica a figura clássica do proletariado, quando expõe duas faces contraditórias do pensamento do trabalhador dentro da mesma classe social. E, claro que na análise das relações de produção e das estruturas sociopolíticas da observação de Angelo podemos considerar que a personagem se refere, por hipótese, à possibilidade do trabalhador abarcar no seu campo de desejos o modo de vida do proprietário dos meios de produção, daquele que o explora, imitando, contraditoriamente, o seu comportamento sem investir num posicionamento mais crítico. Só assim podemos compreender a crítica de Angelo. Mas o que o filme propõe com a colocação de Angelo na conversa com Landry?

Conforme Eduardo, o filme não se presta a uma sistematização da análise das estruturas sociopolíticas nem das relações de produção, e nesse caso, considerando a observação de Morin sobre o filme nas cenas finais, o particular da conversa está na relação de afeto que ela proporcionou. Neste caso, terá o *cinema-verdade* como pretensão, como defende Sartre, abarcar a especificidade dos “(...) caracteres concretos

relação com os coletivos, é no seu ‘campo social’, considerado sob seu aspecto mais imediato que o homem faz o aprendizado de sua condição; aqui ainda, as ligações particulares são ainda uma maneira de realizar e de viver o universal na sua materialidade; (...)” (SARTRE, 1987, pp. 145-146).

¹⁸⁴ As determinações da pessoa só aparecem numa sociedade que se constrói sem cessar designando a cada um de seus membros um trabalho, uma relação com o produto de seu trabalho e das relações de produção com os outros membros, tudo num incessante movimento e totalização. Mas tais determinações, por seu turno, são sustentadas, interiorizadas e vividas (na aceitação ou na recusa) por um *projeto pessoal* que tem dois caracteres fundamentais: ele não pode em caso algum definir-se por conceitos; enquanto projeto *humano*, é sempre *compreensível* (de direito, senão de fato). Explicitar esta combinação não conduz de maneira alguma a encontrar as noções abstratas cuja combinação poderia restituí-la no Saber conceptual, mas reproduzir por si mesma o movimento dialético que parte dos dados recebidos e se eleva à atividade significativa (SARTRE, 1987, p. 186).

[que existem] sobre a base do movimento econômico”¹⁸⁵, especificidade essa, que o autor refere em nota como sendo o que há de humano na atuação ou gesto e papel desse indivíduo dentro do sistema econômico?

Para Sartre a análise marxista pode mostrar “(...) como as significações das superestruturas se engendram a partir das infraestruturas”, assim como “(...) a função simbólica de certas práticas ou certas crenças superestruturais”. Contudo, para o autor “(...) isto não pode bastar à *totalização*, como processo de revelação dialética”, e torna-se necessário considerar “(...) as significações como objetos sintéticos, pluridimensionais, indissolúveis, que ocupam lugares singulares num espaço-tempo de múltiplas dimensões”. Não deixa Sartre de afirmar, que o erro é “(...) reduzir a significação vivida ao enunciado simples e linear que lhe dá a linguagem” (SARTRE, 1987, p. 159), estabelecendo, por exemplo, uma análise entre a metáfora e a generalidade. E, nesse caso, torna-se necessário, e supostamente, abarcar as estruturas mais profundas das relações humanas.

No filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), o que as personagens acabam por expressar sobre as questões e os temas que são colocados, também, por Rouch e Morin, é o que estes temas representam *para si*, o *ser para si*, que traduz a sua subjetividade no momento histórico em questão. É nesse sentido que concebemos que o filme, quando “nega” o olhar sobre as estruturas sociopolíticas e relações de produção, e ao voltar-se “para dentro”, possa abarcar na sua dimensão interna, “(...) em sua estrutura profunda, as contradições e as lutas ideológicas contemporâneas” (SARTRE, 1987, p. 162).

No filme *Torre Bela*, são igualmente as personagens, e não apenas o cineasta no trabalho da montagem, que revelam os gestos e significações históricas, num processo revolucionário que também é apresentado pela proposta participativa, sugerindo a reinterpretção da relação entre o indivíduo e a sociedade. Mas, além disso, Harlan acrescenta o seu olhar sobre a lógica de dominação de classe que, pela força militar, repõe as antigas estruturas de poder associadas ao antigo regime (1933-1974) e a forma

¹⁸⁵ “Por exemplo, o malthusianismo [teoria populacional] do patronato francês acarreta em certas camadas de nossa burguesia uma tendência marcada à avareza. Mas se não visse na avareza de tal grupo, de tal pessoa, nada mais do que o simples resultado do malthusianismo econômico, perder-se-ia a realidade concreta: pois a avareza nasce desde a infância, quando mal se sabe o que é o dinheiro, é, pois, *também* uma maneira desconfiada de viver seu próprio corpo e sua situação no mundo; e é uma relação com a morte. Será conveniente estudar estes caracteres concretos sobre a base do movimento econômico, mas sem negligenciar sua especificidade. É somente assim que poderemos visar à *totalização*” (SARTRE, 1987, pp. 156-157).

conservadora do capitalismo, “matando” a atuação do sujeito histórico: o trabalhador que se emancipara.

A diferença entre tratar a sociedade a partir dos indivíduos, ou, a partir da relação entre estes e a lógica que permeia as relações de trabalho e poder, não implica necessariamente que em uma metodologia se perde a outra e vice-versa. Podemos dizer que no filme de Harlan, na cena da entrada dos trabalhadores no palácio, quando estes têm pela primeira vez acesso ao interior da habitação da família real de Bragança e aos objetos de valor acumulados, aspectos contraditórios da sociedade em questão emergem da cena, mesmo numa situação “localizada”, analisada na relação com as cenas que lhes estão próximas, independente do “todo”.

A ideia da desigualdade entre classes, talvez não adquira todo o enfoque nessa mesma cena, mas também na cena seguinte em que os trabalhadores refletem essa realidade pelo *choque* da ocupação desse espaço, e a partir da ponderação sobre a atuação de cada um. Relatam alguns trabalhadores que vários outros passaram a permanecer mais tempo no palácio do que nos campos trabalhando as terras, o que para os agricultores, sistematizando, além do mais significa repor as contradições da relação desigual de trabalho capitalista, entre a força de trabalho e o proprietário dos meios de produção.

A discussão entre os trabalhadores resultou na exposição de diferentes ideias sobre as relações entre indivíduo e sociedade, particularmente, sobre o papel do trabalhador que se isenta de trabalhar, quando o coletivo se sacrifica pela construção participada de um projeto de sociedade.

Na discussão uns deles negam como parte da sua cultura, os objetos que estão no interior do palácio, do designado pelo trabalhador de “centro cultural”, provenientes da acumulação de capital, e nesse caso, podemos simbolicamente tratar da sua representação, generalizando, dentro da proposta mecanicista de indivíduo que opõe classes e culturas; outros apontam como privilégio o fato de alguns terem um carro próprio – mas servindo à cooperativa - e outros não, marcadamente apontando como um divisor entre os trabalhadores, diz ele: “eu não tenho um *jeep* para ir dormir a casa como tu tens. Cala-te agora aí!”, sendo essa uma discussão, que simbolicamente, poderia trazer a ideia de indivíduo que se constrói na relação abstrata com os seus bens privados; outros afirmam a importância do coletivo para “levantar o país”, o que pode retratar a ideia de indivíduo como possível na relação recíproca com o coletivo. Neste caso, podemos encontrar no interior do plano de sequência uma série de debates

históricos até hoje não superados, e que também dizem respeito à forma de compreender o indivíduo na sociedade de classes.

Naquele momento, considerando que nem todos estavam trabalhando o mesmo número de horas, embora retirassem o mesmo proveito ou pudessem usufruir dos mesmos direitos introduzidos na Quinta – alimentação, habitação, creche e saúde¹⁸⁶ -, os trabalhadores decidiram recolocar a divisão dos salários e repor a lógica do trabalhador da *jorna*, o trabalhador por jornada ou precário. A reintrodução da divisão de salários acontece no momento em que alguns trabalhadores, supostamente aproveitam o trabalho dos demais, garantindo da exploração do “outro” a sua sobrevivência. No recorte cinematográfico, é, supostamente contra a exploração dos trabalhadores que se sacrificam em nome do projeto coletivo, que os integrantes da ocupação se veem obrigados, a reintroduzir a lógica antiga da divisão de salários por jornada.

Ao mesmo tempo, que a propriedade privada está sendo colocada em questão, os salários podem representar uma forma de preservar a não exploração do “outro” que se sacrifica num projeto coletivo e não privado.

Na cena, a trabalhadora contesta a remuneração igual entre todos quando alguns trabalhadores não estão a trabalhar o mesmo e propõe efusivamente: “Não ganham, não recebem!”¹⁸⁷. Wilson contrapõe, afirmando que na última assembleia teria sido combinado que não receberiam caso não trabalhassem.

Até então a divisão de salários entre os trabalhadores não havia sido colocada. E a cena mostra, em termos cinematográficos, uma relação entre a introdução da divisão dos salários (relações de trabalho capitalistas) e o conflito sobre a exploração da força de trabalho humana em proveito privado de alguns trabalhadores. Não podemos esquecer que os trabalhadores encontravam-se num processo de auto-organização dentro de um modelo organizacional participativo e de gestão participada dos recursos, em pleno processo revolucionário. E neste caso, a exploração do trabalhador para proveito privado acontece sem qualquer tipo de coação ou relação de poder impondo-a, tornando-se do mesmo modo um problema real para os trabalhadores.

É neste momento do filme, que o trabalhador se expressa enquanto *indivíduo social*, reflexo e produto das relações de classe, debatendo e solucionando problemas de

¹⁸⁶ Tal como foi mencionado na entrevista a José Filipe Costa e a Wilson sobre os direitos aos trabalhadores introduzidos na Quinta (Entrevista a José Filipe Costa realizador do documentário “Linha vermelha” e a Wilson Filipe exibido por TVI - programa *Você na Tv* em 25 Abril 2012).

¹⁸⁷ Torre Bela, *op. cit.*, 76’38”.

forma participada. Já que o problema da exploração da força humana para proveito privado, tratado primeiro como “traição” de classe, depois como forma de possibilidade de obtenção de bens privados, e por último como ato contra o país e o coletivo, resolve-se a partir de relações humanas concretas e possíveis. Neste caso, esta cena isolada, não necessitou da montagem para que nela emergissem conteúdos que dizem respeito ao “todo” do filme e que estão postos na montagem, esta cena já têm nela mesma a montagem contida. Mas, os trabalhadores não estão isolados na Quinta. E, independentemente da sua escolha, como mostra a legenda final¹⁸⁸ do filme, os trabalhadores foram reprimidos pelas tropas aliadas do Governo Socialista que forçosamente restauraram o projeto moderno português de capitalismo tardio, já no sentido da democratização a partir da entrada de políticas neoliberais. Harlan expõe assim na montagem o seu ponto de vista sobre a estrutura sociopolítica e a atualidade que filma, ao contrário de Rouch e Morin, que escolhem apresentar o tempo de forma direta, na cena, e não por meio da manipulação da montagem.

A Revolução portuguesa se tem um sujeito histórico que deve ser identificado, é o trabalhador, que é reconhecido pela primeira vez pelo Estado português, quando os seus órgãos representativos se viram obrigados a negociar com a classe trabalhadora no processo de democratização do regime. E, inevitavelmente, o filme de Harlan teria de enfrentar o tema que é histórico no país e no século XX. O final da Revolução portuguesa, marcado pelo golpe do Grupo dos Nove, que também buscou o travamento do avanço da luta dos trabalhadores, além da tomada de poder dentro das disputas internas dos órgãos representativos do Estado e entre militares, representou o final de um período de fortes mudanças e conquistas sociais.

No filme *Torre Bela*, assim como no *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) - embora este último não proponha analisar as estruturas sociopolíticas ou as relações de produção - quando é aberto espaço no filme para a discussão entre os protagonistas, mostra-se o estado da política por de dentro das relações de afetos, e a presença da política no domínio das relações nucleares, do espaço “familiar”, das amizades e grupos de interesse, e não apenas do público. E é talvez, esse, um dos grandes contributos do filme *Torre Bela* na aproximação ao processo revolucionário português.

¹⁸⁸ “No dia 1 de dezembro de 1975, 219 dias após a ocupação das terras, a ‘Comunidade popular de Torre Bela’ foi ocupada por tropas lealistas por ordem do governo socialista. A comissão de trabalhadores foi presa. Os oficiais da polícia militar foram levados a conselho de guerra e a produção foi suspensa. A ‘Revolução dos Cravos’ tinha chegado ao seu termo. Em 1982, Dom Diogo Duque de Bragança e os seus irmãos retomaram a posse das suas terras e reconverteram os 22.331 hectares numa reserva de caça” (*Torre Bela*, *op. cit.*, 79’ 39’’).

2.3 Práticas e abordagens cinematográficas no *cinema-verdade* e no *cinema-militante*: *Torre Bela* (1978) e a curta-metragem *Camera Eye* (1967) do filme *Loin du Vietnam* (1967)

Torre Bela é um filme que pode inserir-se na raiz cinematográfica do *cinema-verdade*. Já constatamos, no entanto, uma diferença entre a forma como no filme de Harlan a imagem do indivíduo pode constituir-se a partir das relações com o coletivo do qual faz parte, e a maneira como no filme de Rouch e Morin a imagem do indivíduo constrói-se isoladamente do grupo de origem, não retratado na película. Em *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) as personagens principais são retratadas isoladamente ou em pequenos grupos: primeiro Marceline, depois Angelo, seguindo-se Landry, o casal de trabalhadores de classe média, Marylou, Jean-Pierre. Participam no filme ainda Jacques Rivette (1928-1016), Régis Debray, Nadine Ballot, entre outros, que interagem com as personagens em momentos de debate sobre temas da sua atualidade.

Sequência Fotográfica 8 – Conceito de indivíduo em *Chronique d'un Été*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 9 – FOTOGRAFIA STILL

Podemos dizer, que a personagem do filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) é um indivíduo com um sistema de crenças próprio, regido por ele mesmo, criador de suas quimeras individuais, socializando-as a partir da sua fala e atuação.

Na cena em que Ângelo é apresentado, por exemplo, a câmera segue a personagem desde que se levanta, sai para o trabalho, entra na fábrica e regressa a casa. As cenas captadas depois do horário de trabalho mostram o tempo de lazer do operário que ocupa uma parte da tarde treinando luta, e outra lendo um livro. Numa das cenas finais com a personagem, que trata de um “conflito laboral”¹⁸⁹, Morin pergunta a Ângelo o que teria acontecido na fábrica, Ângelo responde ter tido um desentendimento com o patrão que não gostou que ele participasse na produção do filme. No entanto, a cena resulta apenas numa conversa sobre o caso, não há uma resolução coletiva para o problema de Ângelo. Neste sentido, há, talvez, um confronto de pontos de vista entre as personagens, entre visões de mundo que podem eventualmente transformar-se e afetar-se no processo, sem que isso queira dizer que haja um projeto coletivo em andamento, afirmando-se o individual.

Já o sujeito do filme *Torre Bela*, é um indivíduo com uma singularidade própria, mas que partilha um sistema de valores e crenças formado no coletivo, tornando-se criador e produto do sistema do qual participa. As personagens principais não são tratadas isoladamente, elas destacam-se dos planos gerais dos vários acontecimentos que envolvem o processo de auto-organização dos trabalhadores, e a câmera acaba por segui-las. Neste caso, a imagem do mundo da personagem que se confronta com os demais pontos de vista contribui para a reinvenção das regras que sustentam o “todo” orgânico que representa os trabalhadores. Um exemplo é, talvez, a cena entre Wilson e Eugênio da “discussão sobre as ferramentas de trabalho”¹⁹⁰ em que as duas personagens discutem a coletivização das ferramentas até chegarem uma espécie de consenso fortalecido pelo parecer de Maria. A cena mostra a singularidade de perspectivas tratadas no sentido da criação de enunciados coletivos.

¹⁸⁹ *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), *op. cit.*, 63'33''.

¹⁹⁰ *Torre Bela*, *op. cit.*, 24' 47''.

Sequência Fotográfica 9 – Conceito de indivíduo em *Torre Bela*¹⁹¹

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 10 – FOTOGRAFIA STILL

Sequência Fotográfica 10 – Conceito de indivíduo em *Torre Bela*¹⁹²

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 11 – FOTOGRAFIA STILL

Harlan constrói uma crítica ao sistema de valores e crenças da estrutura sociopolítica, tanto dos trabalhadores como dos órgãos representativos do Estado, a partir do encadeamento dos episódios e da introdução de legendas no processo da montagem do filme. No desenrolar dos episódios, as alternativas dos trabalhadores aos conflitos, expressam um projeto revolucionário que agrega tanto elementos do “passado” no presente da ação – lógica do trabalhador por jornada – como novos – introdução de direitos sociais. A participação militar “neutra” em relação à luta dos trabalhadores que acaba por abrir espaço para a construção participada da sociedade, demonstra não ter capacidade de oposição à ação final das tropas lealistas do governo socialista que reprimiram a ação dos trabalhadores. E a partir da última legenda Harlan apresenta as contradições entre o sistema de valores e crenças dos trabalhadores e dos órgãos representativos do Estado.

A alusão ao sistema de valores e crenças que rege a dinâmica do “todo”, para além das singularidades do sujeito, não é uma preocupação isolada de Thomas Harlan. Jean-Luc

¹⁹¹ *Excerto I: Torre Bela, op. cit., 17’ 46’’; Excerto II: Torre Bela, op. cit., 41’ 45’’.*

¹⁹² *Torre Bela, op. cit., 24’ 47’’.*

Godard, que propõe uma aproximação ao conceito de *cinema-militante*¹⁹³ elaborada no texto *Manifesto* (1971)¹⁹⁴, também se posiciona contra o sistema imperialista.

Cada imagem e cada som, cada combinação de imagens e sons, são momentos de relações de forças, e a nossa tarefa consiste em orientar essas forças contra as do nosso inimigo comum: o imperialismo – quer dizer, Wall Street, o Pentágono, IBM, Artistas Unidos (*Entertainment from Trans-America Corporation*), etc¹⁹⁵.

Contudo, na película de curta-metragem de Godard *Camera Eye* (1967)¹⁹⁶, que integra um dos documentários paradigmático do *cinema-militante* *Loin du Vietnam* (1967), um filme produzido pelo grupo *S.L.O.N.*¹⁹⁷, manifesto contra a guerra do Vietnã (1955-1975), a crítica ao imperialismo não resulta da exposição de um processo coletivo, mas de um trabalho investigativo do cineasta sobre as contradições dos processos sociais e históricos filmados (GODARD, 1971)¹⁹⁸. O cineasta pode planejar os planos, a montagem dentro do plano, entre planos, o que nem sempre é possível para o cineasta que propõe produzir um filme no contexto do *cinema-verdade*. Existe uma dimensão da realidade que o *cinema-verdade* propõe captar e que diz respeito à

¹⁹³ Jean-Luc Godard propõe uma aproximação ao conceito de *cinema-militante* a partir da abordagem às ideias de Mao Tsé-Tung (1893-1976) que reúne no texto *Manifesto* (1971). Mao Tsé-Tung foi um político, teórico, líder comunista e revolucionário chinês. Liderou a Revolução Chinesa e foi o arquiteto e fundador da República Popular da China, governando o país desde a sua criação em 1949 até sua morte em 1976.

¹⁹⁴ GODARD, Jean-Luc, “Manifesto” in *Jean-Luc Godard y El Grupo Dziga Vertov*, Barcelona, Intermedio, Maio, 2008, pp. 19-28.

¹⁹⁵ Tradução livre de: *Cada imagen y cada sonido, cada combinación de imágenes y de sonidos, son momentos de relaciones de fuerzas, y nuestra tarea consiste en orientar esas fuerzas contra las de nuestro enemigo común: el imperialismo – es decir, Wall Street, el Pentágono, IBM, United Artists (Entertainment from Trans-America Corporation), etc (idem, p. 23).*

¹⁹⁶ *Camera-Eye* (1967) in *Loin du Vietnam*, Direção: Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, França, Slon, 1967, cor e p/b, 115’, 53’24’’.

¹⁹⁷ O coletivo de produção cinematográfica *S.L.O.N.* (*Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles*) [Sociedade para o Desenvolvimento de Novos Projetos] que produziu o filme *Loin du Vietnam* (1967) foi fundado no ano de 1967 por Chris Marker (1921-2012) cineasta francês, do qual fez parte Jean-Luc Godard.

¹⁹⁸ “Mao Tse-Tung disse que um bom camarada vai onde estão as dificuldades, onde as contradições são mais nítidas. Fazer propaganda pela causa palestina, sim. Com imagens e sons. Cinema e televisão. Fazer propaganda é colocar as questões sobre a mesa. Um filme é como um tapete voador que pode chegar a todas as partes. Não é uma questão de magia. É um trabalho político. Há que estudar e investigar, gravar essa pesquisa e este estudo, e em seguida, mostrar o resultado (a montagem) outros combatentes” Traduzido de: *Mao Tse-Tung ha dicho que un buen camarada va allí donde están las dificultades, allí donde las contradicciones son más agudas. Hacer propaganda por la causa palestina, sí. Con imágenes y sonidos. Cine y televisión. Hacer propaganda es poner los problemas sobre el tapete. Una película es una alfombra voladora que puede llegar a todas las partes. No es una cuestión de magia. Es trabajo político. Hay que estudiar e investigar, registrar esta investigación y este estudio, y después mostrar el resultado (el montage) a otros combatientes* (GODARD, J.-L., “Manifesto” in *Jean-Luc..., op. cit.*, p. 19).

experiência do processo que é filmado, que o *cinema-militante* supera pela afirmação do distanciamento crítico.

No *Camera Eye* Godard conta a história da guerra do Vietnã (1955-1975), a partir da sua própria luta política e social localizada no contexto francês. Godard não descreve o cenário de guerra, mas antes trata da guerra a partir do seu olhar, ou reconhecendo o seu lugar nessa história, refletindo a partir dele as contradições da sociedade que expressa.

Logo no início do filme, o cineasta menciona como numa situação de guerra a filmagem de um bombardeamento aéreo, impactante para as pessoas que atônitas se mantinham imóveis diante do “espetáculo”, poderia ser a cena escolhida por um *camera man* de noticiário norte-americano ou até mesmo soviético para tratar o conflito - a imagem estereótipo.

O plano detalhe mostra parte da câmera de filmar de frente, e de *close* que mostra parte do corpo de Godard que a manuseia. Godard menciona: “Penso que se eu fosse um *camera man* de...”. E de imediato a imagem abre em *zoom out*, e o espectador é distanciado do objeto, ao mesmo tempo, que o cineasta continua: “... de atualidades...”.

Neste primeiro momento, podemos apontar uma diferença entre o plano próximo ao espectador de Godard mencionando “Penso que se eu fosse um *camera man* de...”, falando de “si” mesmo, e o plano afastado quando o cineasta se refere ao *camera man* de atualidades. No campo do simbólico há um distanciamento que Godard propõe destacar entre ser *camera man* e *camera man* de atualidades que é político no contexto em que se apresenta do debate em torno do *cinema-militante*.

Segue-se um corte, e a imagem do plano lateral de Godard manuseando a máquina de filmar. Neste plano lateral, o espectador não mais é colocado frente a frente com a personagem, nem numa relação de proximidade e distância com esta. A personagem manuseando a máquina de filmar está posicionada em direção a um ponto de interesse que não tem relação com o espectador. E é esta imagem em que o *camera man* e o espectador deixam de ter uma relação entre si e direta, que o cineasta escolhe para falar do “outro”, dizendo: “um *camera man* da televisão da ABC de Nova York ou São Francisco...”.

Depois do novo corte, voltamos ao plano de detalhe da máquina de filmar e de *close* de parte do corpo da personagem de frente para o espectador, que Godard usou no início da fala “se eu fosse um *camera man* de...”. E de imediato a imagem abre em *zoom*

out, e o espectador é distanciado do objeto, ao mesmo tempo, que o cineasta continua: “... se eu fosse um *camera man* do noticiário soviético...”. De novo, antes de afirmar “... se eu fosse um *camera man* do noticiário soviético...” o cineasta usa o movimento do *zoom out* para afastar o espectador do objeto, reforçando também a ideia de distancia entre o espectador e o *camera man* do noticiário soviético.

Existe o movimento de afastar o objeto do espectador, usando a técnica do *zoom out*, que Godard repete para falar do *camera man* do noticiário soviético e do *camera man* da televisão da ABC de Nova York ou São Francisco, mas com a diferença do tipo de plano. Para falar de “si”, a personagem do Godard, o cineasta usa o mesmo plano de frente que usa para referir-se ao *camera man* do noticiário soviético, e quando Godard se refere ao *camera man* da televisão norte-americana, faz uso do plano de lado.

Nestes três planos, Godard aponta por hipótese, que pode haver uma atuação semelhante entre um *camera man* da televisão norte-americana e um *camera man* do noticiário soviético, simbolicamente traduzida no filme pelo movimento de *zoom out*, que produz um distanciamento entre o espectador e o objeto. Embora possa ter sido enfatizado pela leitura da linguagem cinematográfica que o *camera man* do noticiário soviético surge num plano distanciado pela técnica de *zoom out*, ainda tem como foco de interesse, por estar em plano de frente, o espectador, tal como Godard. Assim, talvez haja uma relação de proximidade que Godard pretende estabelecer entre si e o *camera man* do noticiário soviético pelo uso do mesmo plano, apesar de pontuar diferenças nessa associação.

Antes do último plano, a cena é filmada em plano de frente, com a particularidade da luz do lado esquerdo da máquina estar acesa, quando Godard menciona “se eu fosse um *camera man*...”. Depois do movimento de *zoom out* de afastamento do objeto ter sido finalizado, Godard termina “... do noticiário soviético”. De imediato é feito um corte que coloca o espectador diante da imagem do plano de lado e a personagem menciona “isso era o que eu filmaria”, a cena do bombardeamento no pequeno lugarejo - a imagem estereótipo.

Podemos dizer que a fala da personagem torna-se o fio condutor de uma série de oposições entre planos curtos - próximos e distantes, bem como frontais e laterais -, elementos sonoros e lumínicos. Godard acaba por explorar a montagem no sentido da reflexão sobre o seu ofício e prática cinematográfica, afirmando um distanciamento da sua proposta daquela que seria comum para um *camera man* de atualidades.

Na prática Godard quando produz *Camera Eye* não deixa de usar elementos da proposta de *cinema-verdade* e do *cinema-revolucionário* do cineasta Dziga Vertov unindo a filmagem de atualidades, juntamente com teorias da montagem de Sergei Eisenstein (1898-1948)¹⁹⁹, apresentando planos planejados e encadeados em diálogo com o discurso do narrador.

Eisenstein e os cineastas soviéticos mantinham a “(...) crença da montagem entendida como paradigma do processo de pensamento em geral” (FIGUEIREDO, 2005, p. 24). Em particular, Eisenstein, segundo Xavier, intervém diretamente na ação e “(...) no fluxo da história”²⁰⁰ não se preocupando “(...) com a ‘integridade’ dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens – seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos” (XAVIER, 1984, p. 52). Na sua prática o cineasta antecipa e planeja os planos ²⁰¹, os modos de filmar e captar a realidade, visando a construção do sentido do filme a partir da realidade que percebe e sintetiza. A montagem e o cinema reproduzindo e resultado de processos mentais que unem “(...) as harmonias fisiológicas e intelectual” (EISENSTEIN, 2002, p. 87) levam Eisenstein a denominar o seu cinema de cinema intelectual.

Já para Dziga Vertov não é possível ao cineasta produzir uma síntese no tempo presente, construindo um discurso sobre a realidade (ROVAI, p. 51,1996) sem que algo escape ao olho humano. Por esse motivo, para o cineasta a máquina de filmar ocupa um lugar fundamental como instrumento técnico com uma potencialidade específica superior ao olho humano²⁰², capaz de revolucionar a arte da representação.

Godard, fortemente envolvido com as teorias da montagem, também expressa na película de curta-metragem uma racionalidade por meio da montagem que permite ao

¹⁹⁹ Sergei Eisenstein (1898-1948) foi um cineasta russo, autor de ensaios de enorme importância para o desenvolvimento de uma teoria do filme. Entre outros, os ensaios produzidos em 1929 foram reunidos e compilados no livro de referência sobre o processo da montagem *A forma do filme*.

²⁰⁰ “Um caso célebre da busca de outros critérios foi o de Eisenstein, o cineasta russo que contribuiu muito para a teoria do cinema. Ele inovou e, ao fazê-lo, encontrou muita resistência nos burocratas soviéticos defensores do naturalismo como método de representação do cinema. Isso porque seus filmes sempre estiveram marcados por uma postura francamente discursiva, em que o narrador faz uso de comentários, intervém no fluxo da história, a interrompe mesmo para colocar em pauta certos conceitos e ideias” (XAVIER, I., “Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema” in PELLEGRINI, Tânia [et al.], *Literatura, Cinema e Televisão*, São Paulo, Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, pp. 61-89, 2003, p. 70).

²⁰¹ Para Sergei Eisenstein “Plano é uma célula (ou molécula) da montagem” (EISENSTEIN, 2002,p.55).

²⁰² “Para ajudar a máquina-olho, existe o *piloto-kinok* que não apenas dirige os movimentos do aparelho, como também se entrega a ele para vivenciar o espaço. [...] Graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula, a representação das coisas, mesmo as mais banais, revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse” (XAVIER, Ismail, *A experiência do cinema/ antologia*, Rio de Janeiro, Graal, 2008, p.257).

espectador entrar em contato com um determinado pensamento articulado que é esperado difundir por meio do filme. E escolhe opor-se à introdução da imagem do bombardeiro da pequena vila, que seria comum encontrar exposta num noticiário soviético ou da televisão da ABC de Nova York ou São Francisco, deslocando o foco do espectador da imagem estereótipo, que é imediata, para outras possibilidades de leitura mediadas como aquelas que podem surgir da interpretação do que se encontra “antes” e “depois” do acontecimento, visando outro “sentido para o filme”²⁰³. Para Cangi, Godard é um dos cineastas, como Vertov, entre outros, “(...) que utilizam o intervalo para descompor a percepção do instante e do estereótipo”²⁰⁴, trabalhando no espaço entre a “ação” e a “reação”, por exemplo. No entanto, para Cangi, a prática destes implica “(...) renunciar hábitos cinematográficos de nossa inteligência”²⁰⁵, e renunciar a representação do tempo como uma sucessão linear de instantes, ou de fatos, para passar a instalar-se “(...) na mudança e captar, ao mesmo tempo, a mudança e os estados sucessivos que a todo instante poderiam imobilizar-se”²⁰⁶, abrindo espaços para o pensamento. E nesse sentido, Godard não mostra uma sequência de ações, mas comenta sobre as dificuldades que enfrentou no momento de viajar para o Vietnã, das suas ideias pré-concebidas e da realidade concreta apresentada, do choque cultural entre si como cineasta parisiense, o Vietnã e os Estados Unidos da América.

Numa das cenas de *Camera Eye*, em plano de frente²⁰⁷ e de detalhe²⁰⁸ a lente da câmera, Godard refere-se em voz *off* ao seu papel de cineasta na relação com o Vietnã, o seu objeto de filme. Para Godard, naquele momento, o melhor que podemos fazer pelo Vietnã “(...) ao invés de tentar invadi-lo com uma espécie de... generosidade, que inevitavelmente força as coisas, é precisamente o contrário: deixar que o Vietnã nos invada”²⁰⁹. Na cena seguinte, com a câmera em deslocamento, em plano *close*²¹⁰, o

²⁰³ “Saber que imagem colocar antes, e qual depois, para que o conjunto adquira um sentido”. Tradução livre de: *Saber qué imagen hay que poner antes, y qual después, para que el conjunto adquiera un sentido* (GODARD, J.-L., “Manifiesto” in *Jean-Luc...*, *op. cit.*, p. 20).

²⁰⁴ “A crítica bergsoniana ao cinema”, entrevista a Adrián Cangi in *IHU Online*, revista online do Instituto Humanas Unisinos, nº 237, 2007, [s.p.] – ISSN 1981-8769 (impresso), ISSN 1981-8793 (online). Disponível em:

http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1340&secao=237.

Acessado em 28 de agosto de 2016.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Plano de frente é o nome dado ao plano captado pela câmera quando esta é posicionada de frente para o objeto filmado.

²⁰⁸ Plano de detalhe é o nome dado ao plano que enquadra o objeto filmado, mostrando apenas o objeto ou um detalhe do objeto.

²⁰⁹ Traduzido da transcrição de: “*Moi, je fais du cinéma donc ce que je peux faire de meilleur pour le Vietnam... je crois plutôt que d'essayer d'envahir le Vietnam par une espèce... par une générosité, qui*

cineasta desloca-se em torno de um combatente vietnamita, simbolicamente captando todos os pontos de vista possíveis que o reproduzem. Esta cena é encenada sem corte e planos curtos. O combatente está imóvel, numa posição precisa para que o cineasta possa rodeá-lo numa *tomada*²¹¹ única. Mas é da encenação que Godard consegue traduzir, também, a partir da linguagem cinematográfica o que narra, naquela cena, os diferentes pontos de vista de abordagem à guerra do Vietnã, e a sua reprodução no contexto global, contemplando a visão do mundo estruturada dialeticamente.

E dar-se conta do lugar que ela ocupa em nossas vidas diárias, em todos os lugares. E então, damo-nos conta que o Vietnã não está sozinho e que... em toda a África e América do Sul... temos de começar a criar um Vietnã... O lema de Che Guevara: ‘vamos criar mais dois ou três Vietnãs’. Podemos aplicar isso a nós mesmos, isso significa a criação de um Vietnam dentro de nós, e se você estiver na Guiné você será contra os portugueses, se você estiver em Chicago, você estará em favor dos negros, se você estiver na América do Sul vai ser a favor da América Latina, que é totalmente colonizada, primeiro colonizada pela cultura espanhola e francesa, e hoje, colonizada pela economia americana²¹².

Neste caso, Godard talvez aponte para a construção de uma narrativa fílmica que não se fecha numa única possibilidade, tornando-se expressão do constante desmanche e reflexão das formas e metodologias de montagem do filme, permitindo rodear os

forcément les choses, c'est le contraire: laisser Vietnam nous envahir" (Loin du Vietnam, op. cit., 59'41'').

²¹⁰ Close é o nome dado ao plano enquadrado da figura humana do ombro para cima, mostrando apenas o rosto ou um detalhe do rosto da personagem.

²¹¹ É designada de tomada (*take* em inglês) ao que é registrado pela câmera desde que é acionada até ao momento em que é desligada.

²¹² Traduzido da transcrição de: “*Et se rendre compte que la place qu'elle occupe dans notre vie de tous les jours, partout. Et nous nous rendons compte que le Vietnam est pas tout seul... et que ... toute l'Afrique et toute l'Amérique du Sud... Et qui faut ont commencé par créer un Vietnam ... La devise de Che Guevara: « créer deux ou trois autres Vietnams », pour l'appliquer à soi-mêmes, enfin, crée le Vietnam en soi-même, et si vous êtes en Guinée, vous serez contre les portugaises, si vous êtes à Chicago, vous serez en faveur des noirs, si vous êtes dans America du sud vou, c'est pour l'Amérique latine qui est entièrement colonisé, d'abord colonisé par la culture espagnol et français et aujourd'hui colonisé par l'économie américaine*”; traduzido da legenda em inglês: “*And realize the place it occupies in our daily lives, everywhere. And then we realize that Vietnam isn't... alone and that... all Africa and South America... We need to start creating a Vietnam... The motto of Che Guevara: 'let's create two or three more Vietnams'. We can apply it to ourselves, it means creating a Vietnam within us, and if you're in Guinea you'll be against the portugaises, if you are in Chicago, you'll be in favor of the blacks if you are in South America you'll be in favor of Latin America which is entirely colonized, colonized first by the Spanish and French culture and today colonized by the American economy*” (Loin du Vietnam, op. cit., 60').

objetos “por todos os lados”, em toda a sua complexidade, e traduzir a partir da linguagem cinematográfica, a experiência do cineasta sobre o processo filmado²¹³.

Assim, a narrativa fílmica deixa de ser controlada por uma montagem específica, e passa a resultar da relação entre diferentes processos de montagens – *vertical*, *horizontal*, *polifônico* -, rompendo também com a ideia de linearidade, e mantendo-se incessante busca pela adequação dos métodos de construção do seu discurso ensaístico com a câmera.

No cumprimento do seu ofício, e do lugar de cineasta parisiense, Godard afirma filmar “(...) contra o cinema norte-americano, contra o imperialismo econômico e estético do cinema americano que [...] gangrenou o cinema mundial”²¹⁴, assim como luta no seu país contra a distância que separa os trabalhadores operários dos seus filmes, que propõem produzir um cinema revolucionário, mas que não é visionado pela classe trabalhadora. E propõe uma forma de desmanche de uma cultura visual e cinematográfica, não apenas no campo da estrutura externa, integrando diferentes métodos de montagem, mas também no âmbito do conteúdo tratado, da reflexão desenvolvida pelo cineasta na estrutura interna, e que propõe colocar luz nas suas contradições dos processos e movimentos sociais.

A prática e a abordagem cinematográfica de Godard não contemplam, no entanto, a metodologia participativa na produção do filme, tal como propõem Rouch, Morin e Harlan. Contudo, o cineasta do filme *Torre Bela*, também busca demonstrar, a partir da montagem e de forma mediada e planejada, uma atualidade cujo desfecho se mostra conservador.

Entre os diferentes episódios encadeados, Harlan apresenta um recorte, um ponto de vista sobre a lógica que permeia e condiciona as relações de trabalho e de poder, dentro do sistema de valores e crenças, tanto do “duque” quanto dos trabalhadores, e que apenas é possível aceder por meio da relação de episódios no processo da montagem. Do mesmo modo, por meio de legendas apresenta a sua visão

²¹³ V. BENJAMIN, Walter, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, volume 1 (obras escolhidas), 1985.

²¹⁴ “Eu, por exemplo, um cineasta que filma em França, estou separado da grande parte da população e da classe trabalhadora em particular. E a minha própria luta contra o cinema norte-americano, contra o imperialismo econômico e estético do cinema americano que neste momento gangrenou o cinema mundial; e, a luta similar de que não se fala, enfim, [sobre] o público operário não vai ver os meus filmes. Entre eu e eles existe a mesma separação que entre eu e o Vietnã, como entre eles e o Vietnã. Somente nos interessamos um pelo outro por um sentimento de generosidade, que não corresponde à realidade. Nós não nos conhecemos porque estamos numa espécie de prisão cultural, e o operário da Rhodiaceta numa espécie de prisão econômica” (Transcrito do filme *Loin du Vietnam*, *op. cit.*, 62’).

da lógica conservadora que permeia a ação repressiva dos órgãos representativos do Estado.

Harlan não faz uso do recurso do narrador, nem tem o controle sobre o que acontece no interior dos episódios não planejados, e o que ocorre durante as filmagens. Podemos dizer, supostamente, que enquanto Godard trata diretamente o assunto motivador do filme, planejando as cenas e manipulando os fragmentos do filme, Harlan escolhe abordá-lo indiretamente, dando ênfase na subjetividade e na experiência do processo fílmico para aproximar-se ao tema, deixando que algo a mais se especifique através do “outro”. Apesar, de ao mesmo tempo, encadear os episódios visando um sentido reflexivo sobre a atualidade filmada.

Outro aspecto que podemos destacar entre a abordagem de Godard e de Harlan diz respeito à forma como a síntese do cineasta se apresenta no filme. Enquanto em *Camera Eye*, o espectador não depende do encadeamento de todas as cenas para aceder à síntese do cineasta, que está sendo colocada a todo o momento por Godard seja pelo recorte dos planos seja pelo narrador, no filme *Torre Bela*, é de certa forma, do encadeamento e da relação dos episódios que podemos aceder ao discurso fílmico proposto pelo cineasta. Tal como na estrutura do gênero dramático que depende do encadeamento das ações para que se apresente o sentido do filme.

No filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), a montagem sugere uma preocupação diferente de Rouch e Morin, que não diz respeito ao sistema que condiciona a ação dos indivíduos, mas ao modo como estes se relacionam social e individualmente. Conforme Ribeiro, Morin buscou na montagem “(...) salientar a pluralidade e a contradição dos pontos de vista restituindo a dimensão do problema global da vida em Paris, caracterizando um estado de civilização (o filme apresenta-se como premonitório de Maio de 1968)”, enquanto Rouch “(...) preferia acercar-se da evolução dos indivíduos fazendo uma montagem cronológica” (RIBEIRO, 2015, p. 119). A montagem “cronológica” respeitaria a ordem das filmagens, mais próxima da realidade, trazendo realismo ao filme, e não propriamente, uma ordem narrativa.

SISTEMA DE CRENÇAS INDIVIDUAIS

Ponto de vista **individual** sobre o conceito de *cinema-verdade*, e sobre temas da atualidade, exposto pelas personagens no interior do processo de filmagens

Sequência Fotográfica 11 – Sistema de valores - *Chronique d'un Été*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 12 – FOTOGRAFIA STILL

SISTEMA DE VALORES E CRENÇAS – Revolucionário com base na Construção Social

Ponto de vista **individual** e do **coletivo** construído no interior do filme, no encadeamento dos episódios

Sequência Fotográfica 12 – Sistema de Valores - *Torre Bela*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 13 – FOTOGRAFIA STILL

SISTEMA DE VALORES E CRENÇAS DO ESTADO – Conservador por imposição militar armada

Ponto de vista do poder **representativo** de **Estado**, construído no encadeamento dos episódios e nas referências da legenda

Sequência Fotográfica 13 – Sistema de valores - *Torre Bela*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 14 – FOTOGRAFIA STILL

No filme de Rouch e Morin a aproximação ao indivíduo é desvinculada do grupo social da sua origem, e nesse caso, não há uma preocupação de Rouch e Morin de condicionarem a sua ação a um sistema de valores que lhe é externo. Já Harlan, que escolhe abordar o indivíduo na relação com o coletivo de que faz parte, contribui na montagem com a apresentação do sistema de valores que representa, numa escala diferente, o poder do Estado militarizado que se impõe pela via armada ao coletivo de trabalhadores.

2.4 Torre Bela: o cinema-militante, o cinema vivido e o cinema-verdade

Em 1959, Edgar Morin é entrevistado por um jornalista do *France-Observateur*, conforme Scheinfeigel, e fala da possibilidade de produzir um “novo ‘cinema-verdade’”, tendo como referencial a história do cinema russo e do “neorrealismo”. A autora enfatiza o sucesso da ideia e ao mesmo tempo, “(...) as reservas, controvérsias e debates [que suscitou] entre os historiadores e os críticos de cinema”²¹⁵. O problema levantado diz respeito à “verdade” do cinema, que não é mais do que a “(...) forma obtida através da mediação de uma tecnologia que não apresenta a realidade, mas a

²¹⁵ “O ano anterior, durante o primeiro Festival Internacional do Filme Etnográfico de Florença em Dezembro de 1959, o sociólogo e antropólogo Edgar Morin, autor do livro marcante *O cinema ou o homem imaginário* [1958], é entrevistado por um jornalista do *France-Observateur*. Ele comentou ‘tive a impressão de que um novo cinema-verdade é possível’. Passando em revista ‘o cinema soviético da grande época e em seguida os filmes neo-realistas’, ele tenta caracterizar o ‘novo cinema-verdade’, que Rouch e ele vão concretizar em 1960 em seu projeto comum *Crônica de um verão*. A ideia - a sua expressão pelo menos, diretamente retomada do *Kino-Pravda* de Dziga Vertov - fez sucesso e teve um destino ambivalente. Ele é usado para fins de publicidade quando o cartaz do filme, apresentado no Festival de Cannes em 1961, porta este registro: ‘Para o um novo cinema-verdade’. Mas também suscita reservas, controvérsias e debates entre os historiadores e os críticos de cinema. É que a verdade é problemática, especialmente representada numa forma escolhida, forma obtida através da mediação de uma tecnologia que não apresenta a realidade, mas a imagem desta realidade, o seu duplo (mais ou menos) semelhante. Ele deve então falar não da verdade do mundo, mas da verdade da imagem, que é um equívoco também”. Traduzido de: *L’année précédente, lors du premier Festival International du Film ethnographique de Florence en décembre 1959, le socioanthropologue Edgar Morin, auteur d’un livre marquant, “Le Cinéma ou l’homme imaginaire” [1958], est interviewé par un journaliste de France-Observateur. Il a “eu l’impression qu’un nouveau cinéma-vérité était possible”. Passant en revue “le cinéma soviétique de la grande époque puis des films néo-réalistes”, il tente de caractériser “le nouveau cinéma-vérité”, celui que Rouch et lui vont justement réaliser en 1960 dans leur entreprise commune de “Chronique d’un Été”. L’idée – son expression du moins, directement reprise du kino-Pravda de Dziga Vertov – fait mouche et connaît un sort ambivalent. Elle est utilisée à des fins publicitaires lorsque l’affiche du film, présenté au festival de Cannes en 1961, porte cette inscription: “pour un nouveau cinéma-vérité”. Mais elle suscite aussi des réserves, des controverses et des débats parmi les critiques et les historiens du cinéma. C’est que la vérité pose problème, surtout représentée dans une forme choisie, forme obtenue par la médiation d’une technologie qui ne donne pas à voir la réalité mais l’image de cette réalité, son double (plus ou moins) ressemblant. Il faut alors parler non pas de la vérité du monde mais de la vérité de l’image, équivoque elle aussi* (SCHEINFEIGEL, Maxime, Jean Rouch, Paris, CNRS Éditions, 2008, pp. 57-58).

imagem desta realidade, o seu duplo (mais ou menos) semelhante” (SCHEINFEIGEL, 2008, pp. 57-58).

Conforme Scheinfeigel, também Deleuze se posiciona quanto à ideia de Rouch e Morin mencionando que em *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) se “(...) recorre à fábula que destrói todos os modelos de verdade para criar a verdade do filme”²¹⁶. Deleuze considera que há uma verdade cinematográfica que pode ser traduzida a partir do filme. O filósofo discute essa questão no texto *As potências do falso*²¹⁷, a partir da relação entre as propostas do *cinema de realidade*, do *cinema vivido* de Pierre Perrault e do *cinema-verdade* de Rouch.

Para Deleuze, o *cinema de realidade* que recusava a ficção querendo “(...) ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas”, acabava inevitavelmente por recorrer à ficção cinematográfica, na medida em que as oposições, eventualmente antagônicas, entre o que a câmera “vê” e o que a personagem “vê” existem, e necessitam ser resolvidas no filme. No *cinema de realidade* também a “(...) personagem mantinha ou adquiria uma espécie de identidade na medida em que era vista e via” (DELEUZE, 2005, p. 181), implicando-se transferências, entendimentos sobre o “outro”, bem como afetos, e a ficção que funda a relação do sujeito-objeto²¹⁸ e funda a própria narrativa fílmica. Para Deleuze, não se trata de distinguir entre ficção e realidade, mas antes afirmar o que a narrativa fílmica que abarca da relação sujeito-objeto - o que a câmera “vê” e o que a personagem “vê” – pode “dizer”.

²¹⁶ Traduzido de: (...) et Rouch, *le fabulateur du cinema-vérité qui 'detruit tout modele du vrai pour créateur de vérité* (idem, pp. 151).

²¹⁷ DELEUZE, G., “As potências do falso” in DELEUZE, G., *A imagem-tempo*, op. cit., pp. 155-188.

²¹⁸ “Haveria ainda uma terceira instância, mas além da descrição e da narração: a narrativa. Se tentarmos provisoriamente defini-la como fizemos com as outras instâncias, sem levar ainda em conta a importância particular do fator falado, pensamos que a narrativa se refere em geral à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação (enquanto a narração se referia ao desenvolvimento do esquema sensório-motor). O modelo de verdade encontra então sua expressão plena, não mais na conexão sensório-motora, mas na ‘adequação’ do sujeito e do objeto. Mas é necessário precisar o que são objeto e sujeito nas condições do cinema. Por convenção, chama-se objetivo o que a câmera ‘vê’, e subjetivo o que a personagem ‘vê’ (DELEUZE, 2005, pp. 179-180).

A ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta. Uma mudança se deu por volta de 1960, em dois pontos bem independentes, no cinema direto de Cassavetes e de Shirley Clarke, e no ‘cinema do vivido’ de Pierre Perrault, no ‘cinema verdade’ de Jean Rouch. Assim, quando Perrault critica toda a ficção é no sentido em que ela forma um modelo de verdade preestabelecido, que necessariamente exprime as ideias dominantes ou o ponto de vista do colonizador, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme. A ficção é inseparável de uma ‘veneração’ que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, ‘elimina tuas venerações’, tão bem quanto Perrault. Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples função de fabulação que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro (DELEUZE, 2005, pp. 182-183).

Para Deleuze, é isso que entendia Jean Rouch por *cinema-verdade*, que a novidade vem de outras fontes no “(...) devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção do seu povo” (DELEUZE, 2005, p. 183), no momento em que em *Les maîtres fous* (1956)²¹⁹ de Rouch, “(...) as personagens do rito, possuídas, bêbadas, espumando, em transe, são primeiramente mostradas em sua realidade cotidiana, na qual são garçons, operários, serventes de pedreiro, assim como tornarão a ser após a cerimônia” (DELEUZE, 2005, p. 184).

A relação sujeito-objeto concretizada na expressão de uma identidade, que não é necessariamente apenas na imagem do “pedreiro” como não se fixa apenas na imagem da “personagem do rito” do filme *Les maîtres fous* de Rouch, por exemplo, acaba por traduzir a reinvenção do indivíduo na medida de um movimento, entre os diferentes espaços urbano e rural. A personagem não se fixa numa única imagem de si, e o “outro” poder deixar de ser visto apenas como objeto para ser visto, também, como sujeito que se reinventa a todo o momento, e mediante determinados contextos se diferencia. Contudo, em Rouch não passa apenas por se tratar de uma questão etnográfica, conforme Daminello, quando as temáticas dos filmes de Rouch saem do campo exclusivamente etnográfico para o campo social, passam a transparecer também, as

²¹⁹ *Les maîtres fous* [Os mestres loucos] (1955), Jean Rouch, França, cor, 28’ e 36’.

influências marxistas e anarquistas²²⁰ do cineasta como ocorre em *Les maîtres fous* quando se “(...) expõe um ritual de possessão que acontece por força das relações sociais de trabalho e exploração” (ROUCH, 2003 apud DAMINELLO, 2015, pp. 15-16). No entanto, talvez Rouch proponha antes captar esse sujeito que transita entre coletivos e organizações e se transforma na passagem sem que se fixe e seja espelho, necessariamente, de um deles.

É nesse sentido que enfatizamos a diferença cinematográfica e formal fundamental entre Rouch e Perrault que Deleuze aponta, pois pode colocar luz na importância dada ao sujeito no *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) e contribuir para a aproximação ao filme de Harlan. Enquanto para “(...) Perrault a questão está em pertencer a seu povo dominado, e em encontrar uma identidade coletiva perdida, reprimida”, “Para Rouch, a questão reside em sair de sua civilização dominante, e em alcançar as premissas de outra identidade” (DELEUZE, 2005, p. 185).

É isso que ocorre em *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) quando Rouch e Morin escolhem personagens de segmentos diferentes da classe trabalhadora, as retiram do seu grupo social dominante, e as colocam em diálogo umas com as outras, sabendo que estão em segmentos e processos sociais distintos.

O mesmo não acontece no filme *Torre Bela* de Harlan, já que as personagens pertencem todas ao mesmo segmento social da classe trabalhadora, são da mesma região e freguesia. E em um contexto próprio, o indivíduo é representado cinematograficamente na relação com o coletivo do qual faz parte. O sujeito e o coletivo se formam e contradizem mutuamente. Neste sentido, destacamos o enfoque dado por Harlan e Perrault ao indivíduo social que existe na relação com o coletivo do qual faz parte, do enfoque dado por Rouch e Morin não ao indivíduo que se forma nos coletivos,

²²⁰ “Na posição de Rouch começa a transparecer também as influências Marxistas. Rouch lê Bakunin antes de Marx e este último lhe parece obsoleto. Ele vai identificar-se mais com o anarquista, que não era um teórico, e que não tinha interesse em mecanismos para “tomar o poder”, e sim em “destruir o poder”. Mas alguns traços o aproximam do pensamento marxista. Enquanto o cinema direto norteamericano definia o real como o que observamos à distância, o cinema direto de Rouch era o que definia o real como aquilo que tinha sido revolucionariamente transformado pela presença do seu cinema” (DAMINELLO, Luiz Adriano, “Entre ciência e arte: O método etnográfico do cinema de Jean Rouch” in revista *Visagem Antropologia visual e da Imagem*, Belém, vol. 1, nº 2, p. 114-147, jul-dez, 2015, p. 15). Eu sempre fui profundamente alienado de ambos, fascismo e Marxismo – numa época em que André Gide estava indo para a Rússia, eu estava certo de que a verdade estava em outro lugar. Para a minha mente, os comunistas não podiam permitir a idéia de ‘anarquia’. Eu estava confiante que a história iria provar que eles estavam enganados – na época eu sonhava com outros lugares” (ROUCH, Jean, “The Mad Fox and the Pale Master” in FELD, Steven, *Ciné-Ethnography / Jean Rouch* (Visible Evidence, v. 13), Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003, p. 130 apud DAMINELLO, L. A., “Entre ciência...” in revista *Visagem...*, op. cit., pp. 15-16).

nos sindicatos ou associações, mas naquele que transita entre eles, absorvendo em parte, particularidades de cada um.

Além de contextualizar as suas personagens na relação com o seu grupo e a classe social da qual fazem parte, Harlan abre espaço para a fala dos atuantes aconteça em torno do debate sobre as estruturas sociopolíticas e relações de poder. Em princípio, expondo-se a intenção de tratar a relação sujeito-objeto, a partir da ideia de organização social que se reconstrói e reinventa no coletivo. E as cenas desenvolvem-se, em parte, em torno de temas/categorias delimitados pela divisão de episódios e que podem relacionar-se com o conceito de *capitalismo tardio*, considerando-se que abarcam: as relações de trabalho, os regimes de propriedade da terra e dos meios de produção, modernização do campo, modos de produção, tempo de trabalho, salários, direitos do trabalhador e estruturas de poder. Mas, o fato de o cineasta alemão citar o filme *Kinoglaz (Kino-Eye/Cine-Olho)* (1924) de Dziga Vertov na abordagem ao processo revolucionário português, tal como pretendemos demonstrar no próximo capítulo, recoloca no horizonte da produção cinematográfica de *Torre Bela* a proposta de Vertov de decodificar o mundo de maneira materialista²²¹ através dos mecanismos, métodos e meios do cinema²²².

A maneira materialista de decifrar o mundo supostamente implica uma abordagem aos processos, visando a elaboração de sínteses, que, tal como Sartre, surgem “(...) no interior de uma totalização em movimento e dialética que nada mais é do que a história (...)” (SARTRE, 1987, p.124).

²²¹ “Cine-olho como a união da ciência com noticiário para continuar a batalha para a decodificação comunista do mundo, como na tentativa de mostrar a verdade na tela - Cinema-verdade”. Traduzido de: *Kino-eye as the union of science with newsreel to further the battle for the communist decoding of the world, as na attempt to show the truth on the screen – Film-truth* (VERTOV, Dziga, “The birth of Kino-eye” in MICHELSON, Annette, *Kino-eye the writings of Dziga Vertov*, trad. Kevin O’Brien, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984, pp.41-42).

²²² Para Dziga Vertov a câmera como tecnologia capaz de captar além do olho humano, juntamente com o trabalho do cineasta torna-se a mais valia para a produção de um cinema revolucionário: “O olho do microscópio penetra onde o olho da minha câmara não pode penetrar. O olho do telescópio atinge mundos distantes, inacessíveis ao meu olho nu. E sobre a câmera, então? Qual é o seu papel no meu assalto ao mundo visível? [...] todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os métodos e meios que possam servir para revelar e mostrar a verdade. Não o cine-olho para o seu próprio bem, mas a verdade através dos meios e possibilidades garantidos pelo cine-olho, ou seja, *kinopravda* [‘filme-verdade’]”. Traduzido de: *The eye of the microscope penetrates where the eye of my movie camera cannot. The eye of the telescope reaches distant worlds, inaccessible to my naked eye. What about the camera then? What’s its role in my assault on the visible world? [...] all cinematic means, all cinematic inventions, all methods and means that might serve to reveal and show the truth. Not kino-eye for its own sake, but truth through the means and possibilities of film-eye, i.e., kinopravda [“film-truth”]* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.41).

Na película *Kinoglaz* (1924), Vertov trabalha em torno do tema sobre o trabalho criativo, que implica uma relação de reconhecimento do trabalhador sobre o objeto que produz e o seu uso na quotidianidade; e de reconhecimento da própria burguesia que forma para Vertov o “castelo de parasitas”²²³ da cadeia produtiva. O cineasta russo desenvolve o tema, a partir da afirmação da relação entre os trabalhadores e o produto do seu trabalho, visando expor as contradições da classe burguesa na apropriação desse produto. A particularidade da montagem de Vertov está na apresentação das cadeias produtivas, a partir da relação de imagens em movimento reverso, expondo-se o “(...) tempo negativo [como] contraponto à ordem em vigor” (MACHADO, 2001, p. 8).

“A montagem dos intervalos cuja finalidade seria alcançar a ordem política está fundada num procedimento que mostra intervenção no tempo. É preciso estabelecer as distinções entre o passado aristocrático e o presente revolucionário, quebrando todo e qualquer tipo de ilusionismo. O tempo reverso foi o recurso cinematográfico que permitiu a expressão dos contrastes da passagem de uma para outra ordem política” (MACHADO, 2001, p. 7).

No filme *Torre Bela* (1978) quando Thomas Harlan apresenta citações explícitas ao filme *Kinoglaz* (1924) de Vertov, coloca também luz no propósito de levar o espectador “(...) à reflexividade e à conscientização política” (MACHADO, 2001, p. 7) sobre as contradições entre o “passado” da ditadura portuguesa (1933-1974) e o presente revolucionário. Harlan apresenta no filme a contradição entre dois regimes de propriedade dos meios de produção e da terra, com diferentes repercussões na vida social, pela distinção do tempo “passado”, na imagem a preto e branco, e o tempo presente revolucionário na imagem a cores.

A intervenção no tempo passa no filme *Torre Bela*, pela superação do *tempo cíclico* (da natureza) - em que supostamente nada muda – pela afirmação do tempo

²²³ “O filme atual representa um assalto à nossa realidade pela câmera e prepara o tema do trabalho criativo contra um cenário de contradições de classe e da vida cotidiana. Ao divulgar as origens dos objetos e do pão, a câmera permite que todos os trabalhadores adquiram, através de evidências, a convicção de que ele, o trabalhador, cria todas estas coisas, e, conseqüentemente, elas pertencem a ele. Ao desnudar uma burguesia e um burguês altivos, e ao devolver comida e objetos aos trabalhadores e aos camponeses que os criaram, estamos dando a milhões de trabalhadores a oportunidade de ver a verdade e questionar a necessidade de vestir e alimentar um castelo de parasitas”. Traduzido de: *The present film represents na assault on our reality by the cameras and prepares the theme of creative labor against a background of class contradictions and of everyday life. In disclosing the origins of objects and of bread, the camera makes it possible for every worker to acquire, through evidence, the conviction that he, the worker, creates all these things himself, and that consequently they belong to him. In undressing a flirtatious bourgeoisie and a bloated bourgeois, and in returning food and objects to the workers and peasants who’ve made them, we are giving millions of laborers the opportunity to see the truth and to question the need to dress and feed a castle of parasites* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p. 34).

histórico, paradoxal e revolucionário. E reforça a particularidade da ideia de *cinema-verdade* associada à possibilidade de formar conhecimento - verdade -, a partir da oposição entre o tempo “positivo” – que mira o futuro – e o tempo “negativo” – que coloca luz no seu passado -, visando a sua desconstrução pelo olhar revolucionário.

CAPÍTULO 3 | O TEMPO E A VERDADE NO FILME *TORRE BELA*

O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 1985, p. 169).

O documentário *Torre Bela* foi filmado no ano de 1975, no ano em que Thomas Harlan pesquisava em Lisboa, a hipótese colocada por D'Arthuys, da existência de um exército popular em formação no interior das Forças Armadas e no contexto da Revolução portuguesa (1974-1975).

Harlan havia estudado o caso do exército chileno, depois do golpe do ano de 1973 de Augusto Pinochet (1915-2006) contra o Presidente Salvador Allende (1908-1973), eleito democraticamente nas eleições de 1970, que demonstrara o posicionamento parcial do exército na defesa do Estado democrático. Em particular, pesquisou “(...) a passagem do extermínio puro e simples do suposto inimigo à criação de ficheiros individuais” pelo exército. Já em Lisboa, Harlan estudou a hipótese de existir um processo em curso na Revolução portuguesa de “(...) destruturação da ordem militar tal como conhecida”, interessando-lhe “(...) filmar o processo de transformação do exército em ‘tropa de agitação revolucionária’” (DANEY apud COSTA, 2013, p. 6).

Numa das assembleias do RAL1, conforme Harlan, um soldado delegado das unidades da Escola Prática de Cavalaria de Santarém “(...) apresentou um relatório sobre o movimento camponês na sua zona onde anunciava a ocupação iminente dos terrenos da propriedade da família real de Bagança na Torre Bela” (HARLAN apud COSTA, 2013, p. 13), levando à interrupção da rodagem nos quartéis, e à ida da equipe para a Torre Bela onde ficou nos oito meses seguintes.

Já na Quinta Torre Bela, Harlan continuou esperando o aparecimento da base militar que havia “(...) imposto a constituição dos conselhos nos regimentos e arrancado as insígnias aos comandantes” (HARLAN apud COSTA, 2013, p. 16), tal como os agricultores que apenas ocuparam a Torre Bela contando com o apoio militar da Escola Prática de Cavalaria de Santarém e da Base Aérea da Ota, mas que nunca chegou. Talvez, por isso, Thomas Harlan acaba por frustrar, no filme, a ideia de exército popular em formação, atribuindo a postura revolucionária a militares que atuaram de forma

isolada no processo histórico, como Otelo Saraiva de Carvalho que dirigiu as operações do Golpe de Estado do dia 25 de abril de 1974, referenciado na dedicatória do filme.

O enfoque dado de Harlan aos processos de transformação seja do exército em “tropa de agitação revolucionária” seja da comuna da Torre Bela aponta para o interesse na utilização do filme e dos mecanismos, métodos e meios do cinema, tal como Vertov, para colocar luz nas contradições dos processos sociais, visando à conscientização política de um determinado tempo histórico. No entanto, para os protagonistas do filme *Torre Bela* e pelo fato de terem percebido que haviam sido “(...) objecto de uma reflexão sobre a história, que para elas não era fácil de fazer”, segundo Harlan, a apresentação da película mostrou-se decepcionante “Em concreto: qual o interesse que havia em mostrar, com uma grande crueldade, toda a conflitualidade das relações que estavam na base da sua comuna” (HARLAN apud COSTA, 2013, p. 21).

Atualmente, e no contexto dos discursos sobre a *pós-verdade* que para Vattimo implicam no fim da verdade pela perda da relação com o “todo” - contraditório e paradoxal, que pode ser sempre apresentado pelas sínteses provenientes de “totalizações em movimento e dialéticas” (SARTRE, 1987, p.124) -, tal como trataremos no próximo capítulo, o filme de Harlan por mais desconcertante que tenha sido para os seus protagonistas adquire uma importância extraordinária, tanto quanto a homenagem do cineasta alemão a Dziga Vertov e ao cinema revolucionário.

Nos dias de hoje, é a visão que escapa à parcialidade, exposta e enfrentada por Harlan, e que se apresenta como um dos elementos fundamentais do *cinema-verdade*, que continua sendo a possibilidade de projeção de futuro da sociedade.

Do ponto de vista cinematográfico, são várias as cenas do filme *Torre Bela*, em que podemos identificar citações feitas por Harlan ao filme de Vertov *Kinoglaz* (1924). As cenas seguem o mesmo tipo de plano cinematográfico usado por Vertov, tratando do mesmo conteúdo fílmico, como podemos observar nas figuras abaixo. Tanto a cena “A ceifa”²²⁴, em que os símbolos da luta política ficam em evidência, enquanto expressão da verdade das realidades tratadas da utopia da Revolução socialista, como a cena “Caminhada pelas terras”, “Ocupação das terras – Almoço dos trabalhadores” ou da “Legenda final” em que surge o trabalhador a beber água, as citações a Vertov estão implícitas. Na figura 12 que trata da sequência de planos do trabalho da ceifa, tanto na película *Torre Bela* como em *Kinoglaz*, podemos observar que a similaridade pode

²²⁴ *Torre Bela*, op. cit., 43’37”.

associar-se tanto ao plano cinematográfico quanto às ações executadas pelos trabalhadores. Um dos planos de *close* incidindo particularmente na mão do camponês e da camponesa que maneja a foice torna a citação explícita.

Sequência Fotográfica 14 – *Kinoglaz* (1924)²²⁵ e *Torre Bela* (1978)²²⁶

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 15 – FOTOGRAFIA STILL

Sequência Fotográfica 15 – *Kinoglaz* (1924)²²⁷ e *Torre Bela* (1978)²²⁸

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 16 – FOTOGRAFIA STILL

Sequência Fotográfica 16 – *Kinoglaz* (1924)²²⁹ e *Torre Bela* (1978)²³⁰

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 17 – FOTOGRAFIA STILL

²²⁵ *Kinoglaz*, *op.cit.*, 3'29''.

²²⁶ *Torre Bela*, *op. cit.*, 29'19''.

²²⁷ *Kinoglaz*, *op.cit.*, 22'43''.

²²⁸ *Torre Bela*, *op. cit.*, 23'57''.

²²⁹ *Kinoglaz*, *op.cit.*, 22'50''.

²³⁰ *Torre Bela*, *op. cit.*, 24'28''.

Sequência Fotográfica 17 – *Kinoglaz* (1924)²³¹ e *Torre Bela* (1978)²³²

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 18 – FOTOGRAFIA STILL

Sequência Fotográfica 18 – *Kinoglaz* (1924)²³³ e *Torre Bela* (1978)²³⁴

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 19 – FOTOGRAFIA STILL

Sequência Fotográfica 19 – *Kinoglaz* (1924)²³⁵ e *Torre Bela* (1978)²³⁶

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 20 – FOTOGRAFIA STILL

²³¹ *Kinoglaz*, op.cit, 23'54''.

²³² *Torre Bela*, op. cit., 29'29''.

²³³ *Kinoglaz*, op.cit, 40'13''; *Kino Eye*, op.cit, 40'14''.

²³⁴ *Torre Bela*, op. cit., 43'40''; *Torre Bela*, op. cit., 44'01''.

²³⁵ *Kinoglaz*, op.cit, 40'44''.

²³⁶ *Torre Bela*, op. cit., 79'19''.

Para além da convergência dos planos cinematográficos, Harlan, talvez, trabalhe de um novo ponto de vista a questão do *tempo*, que Vertov desenvolve no *Kinoglaz*. No filme russo, Dziga Vertov aponta a possibilidade de poder voltar atrás no tempo, a partir do filme, sem perder o fio condutor da história. Na sequência de planos que tratam dos modos de produção, a imagem é reproduzida no movimento reverso. No caso da cena do mercado da carne, as imagens expõem o processo produtivo desde o ponto de venda no mercado, passando pela forma de distribuição da carne, ao matadouro, até regressar ao ponto inicial. O mesmo acontece com o processo produtivo do pão, em que o movimento reverso da imagem mostra ao espectador toda a cadeia de produção desde a padaria até ao trabalho nas searas. No filme *Torre Bela* Harlan faz uso de outros recursos como a imagem em preto e branco e a cores para abordar o *tempo* em toda a sua complexidade, abarcando do ponto de vista histórico todas as dimensões do “passado”, “presente” e “futuro”.

As citações feitas no filme inserem a película *Torre Bela* no debate sobre cinema revolucionário e *cinema-verdade*, iniciado durante a Revolução Russa (1917). Além disso, trazem para o filme de Harlan e para o processo revolucionário português, a reflexão sobre a grande questão da utopia socialista: a integração do trabalhador na construção da sociedade democrática. Uma utopia que se constitui como verdade – conhecimento e reconhecimento – que surge do interior dos processos daquela dada sociedade durante o fato histórico que marcou a primeira metade do século XX e deu lugar à União Soviética (1922-1991), e continua sendo uma verdade apropriada pelos trabalhadores que ocuparam a Quinta Torre Bela.

Assim sendo, trataremos neste capítulo da importância de citação de Harlan a Vertov, aprofundando a relação entre verdade, enquanto conhecimento, *tempo* e práticas e abordagens cinematográficas aos processos sociais e históricos.

3.1 O conceito de *cinema-verdade* na raiz do cinema revolucionário de Dziga Vertov: *Kinoglaz* (1924)

Kinoglaz (1924) é um filme de Dziga Vertov, que surge no interior do movimento *Kino-Eye*²³⁷ - em 1923 com a formação do Conselho dos Três²³⁸ -, e no

²³⁷ *Kinoglaz* (“*Kino-Eye*”) é o nome que Vertov deu ao movimento e ao grupo do qual ele é fundador e líder. O termo também foi usado para designar seu método de trabalho. É também o título do filme de longa-metragem que, em 1925, inicia o período de sua maturidade. Optamos por usar o título russo

seguimento da produção do cineasta de cine-jornal, das edições *Kinopravda* (1922-1925)²³⁹, o seu laboratório da experiência para a proposta de ligar as notícias de atualidades (*newsreel*) às teorias do cinema. Por esse motivo, se define *Kinoglaz* (1924) como um filme de atualidades que na proposta inicial se apresentaria em seis partes - *A Newsreel in six parts* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.38).

O programa do movimento *Kino-Eye*, conforme Vertov propõe “(...) ajudar cada indivíduo oprimido e o proletariado como um todo no seu esforço de compreender o fenômeno da vida à sua volta”²⁴⁰, a partir de uma organização hábil de imagens factuais.

[*Kinoglaz*] em todos os casos envolvendo referência específica ao filme, já que é pelo título russo que o filme é geralmente conhecido por estudiosos e arquivistas. Este trabalho foi o ponto culminante de um processo iniciado em 1922 com a produção de uma série de filmes de notícias mais curtos com o mesmo título e dedicados a aspectos e problemas da nova sociedade soviética. Quando se faz referência ao grupo ou movimento como tal, usamos o nome de *Kino-Eye*, ambos para distingui-lo das produções específicas e estressar a continuidade envolvida na produção, por parte de Vertov e seu grupo, da *Kinonedelia* (“Kino-Week”) e *Kinopravda* (“Kino-truth”), que precederam a aparição do filme *Kinoglaz*”. Traduzido de: *Kinoglaz* (“Kino-Eye”) is the name Vertov gave to the movement and group of which he is founder and leader. The term was also used to designate their method of work. It is, as well, the title of the feature-length film that, in 1925, initiates the period of his maturity. We have chosen to use the Russian title in all cases involving specific reference to the film, since it is by Russian title that the film is generally known to scholars and archivists. This work was the culmination of a development begun in 1922 with the production of a series of shorter newsreel films bearing the same title and devoted to aspects and problems of the new Soviet society. When reference is made to the group or movement as such, we have used the name *Kino-Eye*, both in order to distinguish it from the specific productions and to stress the continuity involved in the production, by Vertov and his group, of the *Kinonedelia* (“Kino-Week”) and *Kinopravda* (“Kino-truth”) chronicles, which preceded the appearance of the film *Kinoglaz*” (MICHELSON, 1984, p. 5).

²³⁸ O Conselho dos Três foi “O Conselho de elaboração de políticas extraído dos *kinoks*, a equipe de colaboradores de Vertov. O Conselho articulou os projetos de Vertov através das declarações e manifestos publicados. O grupo foi supostamente composto por Vertov, Mikhail Kaufman, seu chefe de câmera e irmão, e Elizaveta Svilova, editora e esposa de Vertov. Traduzido de: *A policy-making drawn from the kinoks, Vertov’s staff of collaborators. The Council articulated Vertov’s projects and imperatives through published statements and manifestos. The group is generally assumed to have been composed of Vertov, Mikhail Kaufman, his chief cameraman and brother, and Elizaveta Svilova, Vertov’s editor and wife* (MICHELSON, 1984, p. 12).

²³⁹ “*Kinopravda* (“Cinema-verdade”) Um cine-jornal dirigido por Vertov inspirado no jornal fundado por Lenin. Cada edição tratava de dois ou três assuntos. Iniciado por Goskino em junho de 1922, deu espaço para a produção de vinte e três edições até ao seu desaparecimento em 1925. Com este jornal, a posição teórica de Vertov passou a ser conhecida. O jornal serviu de laboratório para o desenvolvimento do vocabulário fílmico de Vertov e um acervo de filmagens para uso posterior no trabalho de longa-metragem”. Traduzido de: *Kinopravda* (“Kino-truth”). *A film journal directed by Vertov, named after the newspaper founded by Lenin. Each edition treated two or three subjects. Initiated by Goskino in June 1922, twenty-three irregularly appearing issues were made before its disappearance in 1925. With this journal, Vertov’s theoretical position began to become known. The journal served as a laboratory for the development of Vertov’s filmic vocabulary and as a stock of footage for use later feature-length work* (MICHELSON, 1984, p. 10).

²⁴⁰ Traduzido de: *Our basic, programmatic objective is to aid each oppressed individual and the proletariat as a whole in their effort to understand the phenomena of life around them* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.49).

O grupo era constituído pela equipe técnica que produzia os cine-jornais e pelos *Kinoks* ²⁴¹.

O método coletivo de trabalho na produção cinematográfica implicava três ações fundamentais: primeiro de observação do ambiente e das pessoas em seu redor pelos observadores, visando “(...) conectar fenômenos separados e isolados de acordo com a generalização de características distintivas” ²⁴² e com o tema proposto pelo líder; a segunda, a realização do resumo das observações feitas pelo observador com a ajuda do líder que distribuiu os temas, e posteriormente a coleta desses resumos pelo líder, para classificação e reorganização dos “(...) dados individuais até que uma construção clara e suficiente do tema seja alcançada”²⁴³; e a terceira, a direção de toda a organização pelo Conselho do *Kino-Eye*, constituído pelo representante de cada grupo de observadores, entre os organizados, desorganizados e da produção. O Conselho do *Kino-Eye* conta também com a equipe técnica da célula de Goskino que produzia as edições do cine-jornal *Kinopravda*, que para Vertov, deveria ser considerada tanto a “(...) fábrica onde a matéria-prima fornecida pelos observadores de *Kinok* [seria] transformada em objetos de filme (...)” como uma “(...) oficina educativa, modelo através da qual os grupos de filmes do *Young Pioneer* e *Komsomol* [seriam] atraídos para o trabalho de produção” ²⁴⁴.

No que diz respeito à edição dos filmes, Vertov distingue seis tipos de edição: a edição realizada durante a primeira observação feita pelo olho humano sem a ajuda da

²⁴¹ *Kinoks* ("homens de cinema"). Um neologismo inventado por Vertov, envolvendo um jogo com as palavras *kino* ("cinema" ou "filme") e *oko*, a última uma palavra obsoleta e poética que significa "olho". O sufixo *-ok* é a transliteração de um sufixo tradicional usado em russo para indicar um agente humano masculino. Traduzido de: *Kinoks* ("cinema-eye men"). A neologism coined by Vertov, involving a play on the words *kino* ("cinema" or "film") and *oko*, the latter an obsolescent and poetic word meaning "eye". The *-ok* ending is the transliteration of a traditional suffix used in Russian to indicate a male, human agent (MICHELSON, 1984, p.5)

²⁴² Traduzido de: *The Kinok-observer closely watches the environment and the people around him and tries to connect separate, isolated phenomena according to generalize their distinctive characteristics. The Kinok-observer is assigned a theme by the leader* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.69).

²⁴³ Traduzido de: *The group leader or film [reconnaissance] scout distributes themes to the observers and, in the beginning helps each observer to summarize his observations. When the leader has collected all the summaries, he in turn classifies them and rearranges the individual data until a sufficient clear construction of the theme is achieved* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.69).

²⁴⁴ Traduzido de: *The Council of kino-Eye heads the entire organization. It is made up of one representative from each group of kinok-observers, one representative of the unorganized Kinoks, and, provisionally, three representatives of the kinok production workers. In its practical, everyday work the Council of Kino-Eye relies upon a technical staff – the Goskino cell of Red Kinoks. The Goskino Kinoks' cell should be regarded as one of the factories in which the raw material supplied by Kinok-observers is made into film-objects. The Goskino Kinoks' cell should also be regarded as an educational, model workshop through which Young Pioneer and Komsomol film groups will be drawn into production work. Specifically, all groups of Kinok-observers will be drawn (p. 70) into the production of future Kino-Eye series. They will be the author-creators of all subsequent film-objects* (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp.70-71).

máquina; a edição realizada depois da observação no momento da organização mental do que foi visto de acordo com as características do filme de longa-metragem; a edição realizada durante as filmagens com a orientação das lentes da câmera para o local determinado na primeira edição; a edição depois das filmagens que implica uma primeira organização bruta das filmagens com uma atenção voltada para os fragmentos que se encontram em falta na montagem; a medição dos elementos em falta e a sua captação; e a edição final revelando a conciliação entre os temas com menor e maior significado, a organização das filmagens na sua melhor sequência e a evidência do âmagio do objeto do filme, e finalmente o cálculo numérico da montagem dos grupos.

Na exposição do método de trabalho do movimento *Kino-Eye* por Vertov, o cineasta apresenta um item para falar sobre o roteiro literário. Vertov aponta que o roteiro literário retira todo o sentido e significado do trabalho de edição, tal como ele foi apresentado na sua descrição, na medida em que o trabalho de edição coloca-se como método de construção do filme, “(...) ao contrário dos dramas artísticos que são construídos pela caneta do escritor”²⁴⁵.

Na organização do movimento *Kino-Eye*, Vertov distingue ainda cinco tipos de *Kinoks*: *Kinok-observador*; *Kinok-cameraman*; *Kinok-construtor* (desenhador); *Kinok-editor*; e *Kinok-assistente de laboratório* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p. 75).

“Por ‘Cine-Olho’ entenda-se ‘o que o olho não vê’.
 como o microscópio e o telescópio do tempo
 como negativo do tempo
 como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias,
 como o comando à distância de um aparelho de tomadas de
 cena
 como o tele-olho
 como o raio-olho
 como ‘a vida de improviso’, etc., etc.
 Todas essas diferentes definições completavam-se
 mutuamente, pois o ‘Cine-olho’ subentendia:
todos os meios cinematográficos
todas as invenções cinematográficas
todos os processos e métodos
 tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a *verdade*.
 Não o ‘Cine-Olho’ pelo ‘Cine-Olho’, mas a verdade, graças
 aos meios e possibilidades do ‘Cine-Olho’, isto é, Cine-Verdade.
 Não a tomada de improviso ‘pela tomada de improviso’, mas
 para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no

²⁴⁵ Traduzido de: *It is entirely appropriate to mention the script here. Once added to the above-mentioned editing system, a literary scenario immediately cancels its meaning and significance. Because our objects are constructed by editing, by organizing the footage of everyday life, unlike artistic dramas that are constructed by the writer's pen* (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp.72-73).

momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera.

‘Cine-Olho’: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.

‘Cine-Olho’, fusão de ciência e de atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo; tentativa de mostrar a verdade na tela pelo *Cine-Verdade*” (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp. 41-42) ²⁴⁶.

Kinoglaz, na sua proposta inicial, seria o primeiro de um conjunto de seis filmes intitulados “A Vida apanhada/ pega de surpresa”²⁴⁷. Apenas o primeiro filme intitulado “Tapeçaria da Vida”²⁴⁸ foi feito (PARRIL, 2006, p. 206).

Kinoglaz começa com a legenda de abertura: “No primeiro reconhecimento”/ “Primeiras cenas de um ciclo”/ “Tapeçaria da Vida”/ “Produção do Laboratório de Filmes de Goskino”/ “O primeiro objeto de filme de não-ficção”/ “Sem Roteiro”/ “Sem Atores” / “Fora do Estúdio”/ “Filme organizado por Dziga Vertov”/ “Operador de Câmera: Mikhail Kaufman”²⁴⁹.

O filme divide-se em cinco partes – cinco filmes -, cujo final é anunciado por legenda seguido do título:

1. “Cine-Olho/ No feriado da Igreja/ ou / O Efeito do Vodka Caseiro nas Mulheres do Povoado”²⁵⁰;
2. “Manhã no campo dos pequenos pioneiros”²⁵¹;

²⁴⁶ Tradução de Ismail Xavier (XAVIER, 1983) de: *Kino-eye is understood as ‘that which the eye doesn’t see’, as the microscope and telescope of time, as the negative of time, as the possibility of seeing without limits and distances, as the remote controlo f movie câmeras, as tele-eye, as X-ray eye, as ‘life caught unawares’, etc., etc. All these different formulations were mutually complementary since implied in Kino-eye were: all cinematic means, all cinematic interventions, all methods and means that might serve to reveal and show the truth. Not Kino-eye for its own sake, but truth the means and possibilities of film-eye, i.e., Kinopravda [‘film-truth’]. Not ‘filming life unawares’ for the sake of the ‘unaware’, but in order to show people without masks, without makeup, to catch them through the eye of the câmera in a moment when they are not acting, to read their thoughts, laid bare by the câmera. Kino-eye as the possibility of making the invisible visible, the unclear clear, the hidden manifest, the disguised overt, the acted nonacted; making falsehood into truth. Kino-eye as the union of science with newsreel to further the battle for the communist decoding of the world, as an attempt to show the truth on the screen – Film-truth* (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp. 41-42).

²⁴⁷ Traduzido de: *Life Caught Unawares* (PARRIL, 2006, p. 206).

²⁴⁸ Traduzido de: *Tapestry of Life* (PARRIL, 2006, p. 206).

²⁴⁹ Traduzido da legenda em inglês: *On its first Reconnaissance/ First scenes of a Cycle/ Tapestry of Life/ Production of the Film Office of Goskino/ The First Non-Fiction Film Thing/ Without a Script/ Without Actors/ Outside the Studio/ Film organized by Dziga Vertov/ Camera operator: Mikhail Kaufman* (PARRIL, 2006, p. 206).

²⁵⁰ Traduzido da legenda: *Kinoglaz / At the Church Holiday / or / The Effect of Homemade Vodka on the Village Women* (*Kinoglaz* (1924), op. cit., 24’).

3. “Cine-Olho no Mágico Chinês”²⁵²;
4. “Subida do rio para o povoado de Sannikovo”²⁵³;
5. “Dormindo”²⁵⁴.

Dziga Vertov aponta também nos seus escritos sete temas desenvolvidos em *Kinoglaz*:

- “1. O ‘novo’ e o ‘velho’.
2. Crianças e adultos.
3. O sistema da cooperativa e o mercado.
4. A cidade e o campo.
5. O tema do pão.
6. O tema da carne.
7. Um grande tema: casas de produção de cerveja – cartas – cerveja – negócios obscuros – “Ermakovka” – cocaína – tuberculose – loucura – morte. Um tema que considere ser difícil nomear, mas que contraste com os temas de saúde e vigor” (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp. 75-76)²⁵⁵.

Para Vertov este último grande tema propõe captar a “(...) terrível herança do sistema burguês que a nossa Revolução ainda não teve tempo ou a oportunidade de dissipar”²⁵⁶. Assim sendo, além do método de trabalho descrito por Vertov, o enfoque nos temas específicos, tal como anunciados acima, que propõem abarcar as continuidades e rupturas entre o “velho” regime e nova ordem revolucionária, todo o trabalho implicado no cinema revolucionário do movimento do *Kino-Eye* - e das edições do *Kinopravda* (“Cinema-verdade”) que também dão lugar ao filme *Kinoglaz* -, pretendem a construção de uma propaganda baseada na organização dos fatos captados da vida real concreta.

²⁵¹ Traduzido da legenda em inglês: *Morning at the camp of the Young Pioneers* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 15’26’’).

²⁵² Traduzido da legenda em inglês: *Kinoglaz on the Chinese Magician* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 27’50’’).

²⁵³ Traduzido da legenda em inglês: *Up the river to the village of Sannikovo* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 43’14’’).

²⁵⁴ Traduzido da legenda em inglês: *Sleeping* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 51’45’’).

²⁵⁵ Traduzido de: 1. *The “new” and the “old”*; 2. *Children and grown-ups*; 3. *The cooperative system and the marketplace*; 4. *City and country*; 5. *The theme of bread*; 6. *The theme of meat*; 7. *A large theme: home-brew – cards – beer – shady business – “Ermakovka” [A hostel on Kalanchevsky Street in Moscow] – cocaine – tuberculosis – madness – death. A theme to which I find it difficult to give name, but one which I contrast here with the themes of health and vigor* (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp. 75-76).

²⁵⁶ Traduzido de: *It is, if you like, a part of our terrible heritage from the bourgeois system and one that our Revolution has not yet had time or the opportunity to sweep away* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p. 76).

Podemos dizer também, que o filme de Harlan, *Torre Bela*, resulta do trabalho intenso da edição que se desenvolveu no processo da ocupação da Quinta e sua filmagem. Não há um roteiro literário prévio, mas um trabalho constante de observação e reavaliação do material captado, por meio das projeções de *rushes* que Harlan comenta terem sido decisivas na condução das filmagens. O filme *Torre Bela* Harlan abarca os seguintes temas, que permitiram a exposição de diferentes regimes de propriedade dos meios de produção:

PARTE 1: Projetos de sociedade das classes sociais

1. Projeto de Sociedade da aliança aristocracia-alta burguesia;
2. Projeto de Sociedade do “pequeno proprietário” – do profissional liberal;
3. Projeto de Sociedade da classe trabalhadora.

PARTE 2: Regime de propriedade coletiva dos meios de produção

1. Acordos de concertação social;
2. A modernização do campo;
3. Modos de produção: coletivização das ferramentas/ relação individual com os bens coletivos;
3. Segurança dos trabalhadores;
4. Fase pré-insurreccional do processo revolucionário (representação política dos interesses dos trabalhadores).

PARTE 3: Instrumentos de segurança pública do Estado de duplo-poder.

PARTE 4: O Sujeito histórico da Revolução: O Trabalhador.

PARTE 5: Instrumentos de poder armado do Estado de duplo-poder.

PARTE 6: Estrutura física da cooperativa Torre Bela.

PARTE 7: Lógica do trabalhador da *jorna* com direitos num regime de propriedade coletiva; lógica do trabalhador da *jorna* sem direitos num regime de propriedade individual privada.

A ligação de *Torre Bela* de Harlan ao filme *Kinoglaz* de Vertov torna-se mais evidente pela forma, também, como o cineasta alemão trabalha a questão do *tempo* na abordagem cinematográfica ao processo histórico português. Tanto Vertov quanto Harlan, embora de formas distintas como trataremos nos subcapítulos seguintes,

ênfatizam o tempo histórico – paradoxal/ contraditório - nas abordagens aos processos filmados. E no interior do debate em torno do conceito de *cinema-verdade*, é a partir da consideração da impossibilidade de tratar “passado”, “presente” e “futuro” isoladamente que os dois cineastas implicam a noção de verdade ou conhecimento, a partir do filme.

3.2 Práticas e abordagens cinematográficas no *cinema-verdade*: *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)

As cenas citadas por Harlan do filme *Kinoglaz* não são aquelas que dizem respeito diretamente à abordagem ao tempo – “positivo” e “negativo” – explícito na montagem das imagens em movimento reverso por Vertov. Harlan trabalha a questão do tempo usando outros recursos como trataremos no subcapítulo seguinte.

O primeiro plano que identificamos similitudes entre os planos cinematográficos utilizados em *Kinoglaz* e *Torre Bela* é um plano da cena da película *Torre Bela*: “Caminhada pelas terras”. Este plano é muito próximo àquele utilizado por Vertov no início do filme *Kinoglaz*, no primeiro filme “Cine-Olho/ No feriado da Igreja/ ou / O Efeito do Vodka Caseiro nas Mulheres do Povoado” na sequência de planos da celebração do dia da cooperativa. É um plano isolado que supostamente já aponta a intencionalidade das citações da equipe de Harlan a Vertov.

Sequência Fotográfica 20 – *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 21 – FOTOGRAFIA STILL

A segunda sequência de planos que identificamos semelhanças que apontam para a citação de Harlan é a da curta cena do “Almoço dos trabalhadores” da Quinta Torre Bela. No filme de Vertov, a cena associa-se à sequências de planos da cena

“Reunião das tropas do povoado”²⁵⁷ do segundo filme do *Kinoglaz*: “Manhã no campo dos pequenos pioneiros”.

A cena acontece depois da sequência de planos que trata da forma como o acampamento de Jovens Pioneiros foi fundado e construído. Vertov apresenta primeiro as imagens dos jovens construindo a mesa coletiva cavada no chão de terra; depois dá enfoque à organização dos jovens apontando em plano detalhe para as canecas agrupadas; segue mostrando a construção do forno cavado na terra; a montagem das tendas; o abastecimento de água e a construção do mastro de madeira intercalada com as imagens do carregamento da água. Na sequência de planos da cena da “Reunião das tropas do povoado” encontra-se a cena em que identificamos semelhanças com aquela trabalhada por Harlan na película *Torre Bela*: “Almoço dos trabalhadores”.

Sequência Fotográfica 21 – *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)
Fonte: O autor (2017)

FIGURA 22 – FOTOGRAFIA STILL

Sequência Fotográfica 22 – *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)
Fonte: O autor (2017)

FIGURA 23 – FOTOGRAFIA STILL

²⁵⁷ Traduzido da legenda em inglês: *Gathering of the village troops* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 22'02'').

3.2.1 Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena “Reunião das tropas do povoado”

1. Legenda em fundo preto: “Reunião das tropas do povoado”;
2. Plano de frente de uma criança tocando tambor;
3. Sequência de Planos das crianças correndo do plano das casas para o primeiro plano da tela;
 - 3.1 Sequência de planos das crianças correndo do plano das casas para o primeiro plano;
4. Plano de frente de uma criança tocando tambor;
5. Plano sequência da reunião das crianças na rua do povoado; Plano da rua com casas ao fundo;
 - 5.1 Plano da rua com duas casas ao fundo; crianças surgindo no segundo plano e do lado esquerdo da tela;
6. Plano de frente de uma criança tocando tambor;
7. Sequência de planos, desde o plano oblíquo da casa e do quintal cercado ao plano das crianças surgindo do lado da cerca da casa;
 - 7.1 Plano de lado das crianças surgindo do lado esquerdo da tela, atravessando a cena;
8. Sequência de planos das crianças que se juntam atrás da criança que toca tambor;
 - 8.1 Plano de frente de uma criança tocando tambor; crianças surgem do lado direito da tela e alinham-se atrás da criança que toca tambor;
9. Plano médio das crianças que permanecem no centro da rua junto a um mastro;
10. Sequência de planos de crianças alinhadas atrás da criança que toca o tambor, outras crianças juntam-se a elas;
11. Plano de costas de três crianças sentadas;
12. Plano *close* de duas crianças, uma delas segurando um pedaço de comida numa mão e a caneca na outra por onde bebe algo;
13. Plano *close* de uma criança inclinando-se para trás à medida que bebe algo da caneca;
14. Plano de costas de três crianças sentadas;
15. Plano oblíquo das crianças sentadas na mesa, comendo e bebendo;

16. Plano médio das crianças que permanecem no centro da rua e junto a um mastro;

16.1 Sequência de planos de pessoas a cavalo passando diante das crianças que permanecem no centro da rua e junto a um mastro;

17. Plano *contra-plongée* das águas furtadas de uma casa²⁵⁸; Legenda: “Casa do Clube”²⁵⁹.

²⁵⁸ Água-furtada é uma parte do telhado constituída por uma aresta inclinada delimitada pelo encontro de duas águas que formam um ângulo reentrante.

²⁵⁹ Traduzido da legenda em inglês: *Country House* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 23'01'').

Sequência de Planos 23 - Decupagem "Reunião das tropas do povoado" – Kinoglaz
 Fonte: O autor (2017)

FIGURA 24 – FOTOGRAFIA STILL

A cena continua em frente da “Casa do Clube” de onde sai uma criança segurando a bandeira, que se junta às outras que aguardam na rua alinhadas. Depois, seguem-se uma série de planos que levam à segunda cena que consideramos ser citada por Harlan no filme *Torre Bela*, com a cena “Caminhada pelas terras”, e que também faz parte do segundo filme de Kinoglaz: “Manhã no campo dos pequenos pioneiros”.

3.2.2 *Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena “Reunião das tropas do povoado (continuação)”*

1. Plano médio e na diagonal das crianças e dos adultos caminhando na rua do povoado; Legenda: “Estejam preparados para lutar pelo estado dos trabalhadores”²⁶⁰;
2. Plano diagonal de uma casa e parte do espaço exterior; Uma mulher carregando dois baldes surge do lado direito da tela e atravessa a cena;
 - 2.1 Plano diagonal da mulher que carrega os dois baldes, atravessando a cena;
3. Plano médio das crianças e adultos caminhando entre os campos alinhados atrás do porta-bandeira;
4. Plano de costas dos adultos e das crianças caminhando entre os campos, alinhados atrás do porta-bandeira;
5. Legenda em fundo branco: “Faltam poucos minutos para o início da cerimônia”²⁶¹;
6. Plano médio da criança parada ao lado do pórtico;
 - 6.1 Plano médio da criança parada ao lado do pórtico; crianças e adultos atravessam o pórtico de entrada;
 - 6.2 Plano médio das crianças e adultos atravessando o pórtico de entrada;
7. Plano na diagonal e de frente das crianças e dos adultos atravessando os campos;
 - 7.1 Plano na diagonal e de frente das crianças e dos adultos atravessando os campos;
 - 7.2 Plano na diagonal e de frente das crianças e dos adultos atravessando os campos;
8. Plano na diagonal das crianças e adultos alinhados lado a lado;
9. Plano na diagonal e de frente das crianças e dos adultos atravessando os campos;
 - 9.1 Plano na diagonal e de frente das crianças e dos adultos atravessando os campos;
10. Plano médio e de frente das crianças e adultos chegando ao lugar da cerimônia;

²⁶⁰ Traduzido da legenda em inglês: *Be ready to fight for the workers' state* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 23'32'').

²⁶¹ Traduzido da legenda em inglês: *A few minutes remained until the opening ceremony* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 23'32'').

10.1 Câmera fixa; plano médio e de frente das crianças e adultos passando diante da câmera;

10.2 Plano médio do grupo de crianças e adultos que atravessam o plano na diagonal, atrás da banda de música, e chegam ao lugar da cerimônia;

11. Plano diagonal de costas do jovem que faz uma saudação; plano diagonal e de frente do grupo de adultos e crianças;

11.1 Câmera em deslocamento da esquerda para a direita ao longo do grupo de adultos e crianças;

12. Plano de frente do grupo de crianças e adultos; duas personagens seguram um cartaz;

13. Plano de costas do jovem cumprimentando o adulto que está no plano de frente junto com outros jovens e adultos;

14. Plano de frente do grupo de crianças e adultos; duas personagens seguram um cartaz; todos fazem uma saudação;

15. Plano *close* do grupo das crianças fazendo uma saudação;

16. Plano médio e na diagonal da criança que está em pé e ao lado do mastro; um grupo de jovens e adultos passa por detrás do mastro fazendo uma saudação;

16.1 Plano médio da criança que está ao lado do mastro e do grupo de jovens que passam por detrás do mastro fazendo uma saudação;

17. Plano *close* do rosto do adulto que segura um objeto na boca;

17.1 Câmera em deslocamento de cima para baixo até fixar-se no plano *close* das suas mãos do adulto segurando uma pequena sacola;

18. Plano diagonal do grupo de crianças e adultos;

19. Plano de *close* do rosto de uma criança;

20. Legenda em fundo preto: “Uma trabalhadora”²⁶²;

21. Plano *close* da trabalhadora gesticulando com a boca;

22. Plano de *close* do rosto da criança;

23. Plano diagonal do grupo de crianças e adultos;

24. Legenda em fundo preto: “Uma camponesa”²⁶³;

25. Plano *close* de frente da camponesa gesticulando com a boca; ao fundo um grupo de trabalhadores alinhado lado a lado;

26. Legenda em fundo preto: “Agora, os nossos filhos”²⁶⁴;

²⁶² Traduzido da legenda em inglês: *A worker* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 25’28’’).

²⁶³ Traduzido da legenda em inglês: *A peasant* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 25’28’’).

- 26.1 Legenda em fundo preto: “não vão à igreja”²⁶⁵;
- 26.2 Legenda em fundo preto: “mas, no entanto”²⁶⁶;
- 26.3 Legenda em fundo preto: “eu estou agradecida”²⁶⁷;
27. Plano *close* de frente da camponesa sorrindo; ao fundo um grupo de trabalhadores;
28. Plano de duas camponesas, uma delas com uma criança ao colo; em segundo plano uma criança e no terceiro plano dois trabalhadores;
29. Plano *close* de frente da camponesa rindo; ao fundo um grupo de trabalhadores;
30. Plano *close* de duas camponesas, uma delas com uma criança ao colo;
31. Plano *close* de frente da camponesa rindo; ao fundo os trabalhadores alinhados lado a lado aplaudem;
32. Plano *close* de frente da criança sorrindo;
33. Plano *close* de frente da camponesa rindo; ao fundo um grupo de trabalhadores;
34. Plano *close* de frente da criança sorrindo;
35. Plano *close* de frente da camponesa rindo; ao fundo um grupo de trabalhadores;
- 35.1 Plano de frente e de *close* da camponesa rindo, voltando-se, e dirigindo-se para o grupo de trabalhadores que está ao fundo;
36. Plano *close* de frente da criança sorrindo;
37. Plano *close* de frente do adulto gesticulando com a boca;
38. Plano *close* de uma criança;
39. Plano *close* de frente do adulto gesticulando com a boca;
40. Plano *close* de uma mulher com a criança ao colo;
41. Plano *close* de uma criança;
42. Legenda em fundo preto: “Os Jovens Pioneiros do povoado”²⁶⁸;
43. Plano *close* de frente do jovem pioneiro gesticulando com a boca;
44. Plano *close* de uma criança aplaudindo;
45. Plano *close* de frente do jovem pioneiro gesticulando com a boca;

²⁶⁴ Traduzido da legenda em inglês: *Now our children* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 25’38’’).

²⁶⁵ Traduzido da legenda em inglês: *don’t go to church* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 25’42’’).

²⁶⁶ Traduzido da legenda em inglês: *but nonetheless* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 25’48’’).

²⁶⁷ Traduzido da legenda em inglês: *i’m grateful* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 25’52’’).

²⁶⁸ Traduzido da legenda em inglês: *The Village’s Young Pioneers* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 26’19’’).

46. Legenda em fundo preto: “Nós”²⁶⁹;
- 46.1 Legenda em fundo preto: “Os pioneiros do povoado”²⁷⁰;
- 46.2 Legenda em fundo preto: “iremos estudar”²⁷¹;
- 46.3 Legenda em fundo preto: “com vocês”²⁷²;
47. Plano *close* de frente do jovem pioneiro gesticulando com a boca;
48. Plano *close* de uma criança aplaudindo;
49. Plano *close* de frente do jovem pioneiro gesticulando com a boca;
50. Legenda em fundo preto: “Nós seguiremos com vocês passo a passo”²⁷³;
51. Plano *close* de frente do jovem pioneiro gesticulando com a boca;
- 51.1 Sequência de planos do jovem pioneiro dirigindo-se para grupo que está ao fundo;
52. Plano *close* de uma criança aplaudindo;
53. Plano na diagonal das crianças e adultos alinhados lado a lado;
54. Plano *close* dos rostos das crianças olhando para cima e fazendo uma saudação;
55. Legenda em fundo preto: “Saudação à bandeira”²⁷⁴;
56. Plano *close* de frente do jovem gesticulando com a boca;
57. Plano *close* de costas da cabeça da jovem pioneira que ergue a bandeira; plano de frente das crianças ao fundo olhando para cima;
58. Plano *contra-plongée* do mastro da bandeira;
59. Plano *close* do perfil do jovem;
60. Legenda em fundo preto: “Erguer a bandeira”²⁷⁵;
61. Plano *close* do perfil do jovem;
62. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
63. Plano *close* do rosto de uma criança que olha para cima;
64. Plano *close* de costas da cabeça da jovem pioneira que ergue a bandeira; plano de frente das crianças ao fundo olhando para cima;
65. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
66. Plano *close* do rosto de uma criança que olha para cima;

²⁶⁹ Traduzido da legenda em inglês: *We* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 26’28’’).

²⁷⁰ Traduzido da legenda em inglês: *The village’s pioneers* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 26’29’’).

²⁷¹ Traduzido da legenda em inglês: *Will study* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 39’32’’).

²⁷² Traduzido da legenda em inglês: *With you* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 26’34’’).

²⁷³ Traduzido da legenda em inglês: *We will go with you step by step* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 26’39’’).

²⁷⁴ Traduzido da legenda em inglês: *Salute the flag* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 26’56’’).

²⁷⁵ Traduzido da legenda em inglês: *Raise the flag* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 27’’).

67. Plano *close* de costas da cabeça da jovem pioneira que ergue a bandeira;
plano de frente das crianças ao fundo olhando para cima;
68. Plano *close* do rosto de uma criança que olha para cima;
69. Plano *close* e de lado da jovem pioneira que ergue a bandeira;
70. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
71. Plano *close* do rosto de uma criança que olha para cima;
72. Plano *close* e de lado da jovem pioneira que ergue a bandeira;
73. Plano *close* de duas crianças tocando corneta;
74. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
75. Plano *close* do perfil do jovem;
76. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
77. Plano *close* do rosto de uma criança que olha para cima;
78. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
79. Plano de frente do grupo de crianças e adultos olhando para cima;
80. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
81. Plano *close* do adulto olhando para cima e fazendo uma saudação;
82. Plano *close* de duas crianças tocando corneta;
83. Plano *close* do perfil do jovem;
84. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira sendo içada;
85. Plano *close* do rosto de uma criança que olha para cima;
86. Plano *close* do rosto de outra criança que olha para cima;
87. Plano *close* do rosto de outra criança que olha para cima;
88. Plano *close* do rosto de outra criança que olha para cima;
89. Plano *close* do rosto de outra criança que olha para cima;
90. Plano na diagonal dos jovens alinhados lado a lado;
91. Aparecimento gradativo da imagem do plano *close* do rosto de uma jovem;
- 91.1 Aparecimento gradativo da imagem do plano *close* do rosto da jovem pioneira;
- 91.2 Plano *close* do rosto da jovem pioneira;
- 91.3 Sequência de planos da jovem pioneira virando o rosto para a direita;
- 91.4 Sequência de planos da jovem pioneira virando o rosto para a direita;
92. Plano detalhe da sombra da bandeira refletida no chão;
93. Plano *close* dos pés e das pernas do jovem que está em pé sobre uma caixa;
plano detalhe da corneta;

94. Plano *close* do rosto de uma criança que olha para cima;
 95. Plano *close* do rosto de outra criança que olha para cima;
 96. Plano *contra-plongée* do mastro e da bandeira içada;
 97. Legenda num fundo branco: “Final do segundo filme”²⁷⁶;

²⁷⁶ Traduzido da legenda em inglês: *End of the Second Reel* (Kinoglaz (1924), op. cit., 27'40'').

10

10.1

10.2

11

11.1

12

13

14

15

16

16.1

17

17.1

18

19

20

21

22

23

24

25

26

26.1

26.2

26.3

27

28

29

30

31

32

33

34

35

35.1

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

46.1

46.2

46.3

47

48

49

50

51

51.1

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

Sequência de Planos 24- Decupagem "Reunião das tropas do povoado" – *Kinoglaz*
 Fonte: O autor (2017)

FIGURA 25 – FOTOGRAFIA STILL

Esta cena do filme *Kinoglaz* diz respeito ao dia da "Reunião das tropas do povoado" compostas pelos Jovens Pioneiros, as trabalhadoras, os trabalhadores, as camponesas, os camponeses e as crianças. É um dia de celebração de todos aqueles que estão na luta dos trabalhadores. A sequência de planos que continua a série anterior

apresenta a legenda: “Estejam preparados para lutar pelo estado dos trabalhadores”. A partir daí as crianças, os jovens e os adultos saem do povoado, e atravessam os campos em direção ao local da celebração.

No filme *Torre Bela*, a cena semelhante apresentada por Harlan trata do momento em que os trabalhadores e as trabalhadoras caminham pelas terras da Quinta supostamente fazendo o reconhecimento do terreno ocupado para o desenvolvimento da produção. O laudo técnico do IRA (Instituto da Reforma Agrária) não foi condizente com o laudo do movimento dos trabalhadores da Torre Bela como mencionamos no primeiro capítulo quando apresentamos a quarta parte do filme.

Ao mesmo tempo, que a luta dos trabalhadores se radicalizava no processo revolucionário português, também aumentava a tensão entre as forças favoráveis às ocupações apartidárias e as forças contrárias que surgiam do interior das instituições do Estado. Nesse sentido, faz sentido a citação de Harlan, principalmente se considerarmos a legenda do filme de Vertov: “Estejam preparados para lutar pelo estado dos trabalhadores”. A imagem dos trabalhadores na cena “Caminhada pelas terras” assinala a ruptura com o processo de segregação das camponesas e dos camponeses do campo, a apropriação social das terras, mas também a continuidade da luta pela Reforma Agrária que não deixa de encontrar nas próprias organizações do Estado como o IRA os seus maiores oponentes. A cena seguinte à “Caminhada pelas terras” é a cena da “Escolha do representante dos trabalhadores da região”. As duas sequências de planos, embora separadas por legenda, estão ligadas pelo som de vozes dos trabalhadores que discutem o representante dos trabalhadores da região. A cena é de tensão entre os trabalhadores e os representantes da mesa da assembleia, bem como entre os próprios trabalhadores, ao contrário da cena apresentada por Vertov.

No entanto, na sequência de planos da “Reunião das tropas do povoado”, que aponta para a convergência das ações entre as trabalhadoras, os trabalhadores, as camponesas, os camponeses, as jovens e os jovens pioneiros, integrando as crianças, numa relação entre a cidade e o campo, não deixa de enfatizar no plano da jovem pioneira, um pouco mais velha, uma oposição ao olhar das crianças. Enquanto as crianças ainda olham para o alto para a bandeira içada e ao vento, a imagem da jovem pioneira olhando para o lado é colocada em oposição à imagem da sombra bandeira refletida no chão. Podemos supor a intencionalidade de dar enfoque às diferentes percepções que são acessadas nas diferentes idades, num contraste entre o “velho” e o “novo”, já se supondo o olhar sobre a contradição.

As duas cenas, embora de forma diferente, supostamente afirmam cinematograficamente pontos de contradição fundamentais na proposta de *cinema-verdade*, pelo menos naquela identificada na raiz do cinema revolucionário.

Sequência Fotográfica 25 – *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 26 – FOTOGRAFIA STILL

Sequência Fotográfica 26 – *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 27 – FOTOGRAFIA STILL

A próxima citação de Harlan a Vertov foi feita com a cena da “*A Ceifa*” que associamos por semelhança a uma das cenas que compõem o terceiro filme de *Kinoglaz*: “Cine-Olho no Mágico Chinês”. Nesta terceira parte de *Kinoglaz*, Vertov apresenta o espectáculo do mágico chinês. Numa das cenas é anunciado por legenda que “O pagamento do mágico é feito em pedaços de pão”²⁷⁷, seguindo-se as imagens em movimento reverso da cadeia produtiva do pão. Vertov apresenta de seguida uma sequência de planos intitulada “A mãe de um *Komsomol* [*Komsomol* é a designação para Membro da União da Juventude Comunista da URSS] e cinco Jovens Pioneiros”²⁷⁸; “Os Pioneiros na enfermaria do povoado”²⁷⁹ com as filmagens dos jovens

²⁷⁷ Traduzido da legenda em inglês: *The magician's pay is in units of Bread* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 32'06'').

²⁷⁸ Traduzido da legenda em inglês: *The mother of one Komsomol and Five Young Pioneers* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 38'09'').

²⁷⁹ Traduzido da legenda em inglês: *The Pioneers at the village nursery* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 38'36'').

dando comida às crianças mais pequenas; e “Borya, o líder da tropa”²⁸⁰. Depois da cena “O casebre da viúva pobre”²⁸¹ é apresentada a sequência que nos interessa tratar, “A viúva”²⁸², na medida em que é supostamente citada por Harlan.

3.2.3 *Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena “A Viúva”*

1. Legenda em fundo preto: “A viúva”;
2. Sequência de planos de *close* da camponesa fazendo molhos de trigo;
 - 2.1 Sequência de planos de *close* da camponesa levantando os molhos de trigo;
 - 2.2 Sequência de planos de *close* da camponesa transportando os molhos de trigo;
3. Legenda em fundo branco: “Os jovens leninistas ajudam-na”²⁸³
4. Sequência de planos da camponesa carregando o molho de trigo; plano médio da jovem pioneira;
 - 4.1 Sequência de planos da camponesa colocando o molho de trigo junto dos outros; plano médio da jovem pioneira;
 - 4.2 Sequência de planos da camponesa cortando um molho de trigo; plano médio da jovem pioneira ajeitando os molhos de trigo;
 - 4.3 Sequência de planos da camponesa cortando um molho de trigo; plano médio da jovem pioneira ajeitando os molhos de trigo;
 - 4.4 Sequência de planos da camponesa cortando um molho de trigo; plano médio da jovem pioneira em pé;
 - 4.5 Fusão;
5. Plano *close* da jovem fazendo os molhos de trigo;
6. Plano médio das jovens pioneiras cortando e fazendo molhos de trigo;
 - 6.1 Plano médio das jovens pioneiras cortando e fazendo molhos de trigo;
7. Sequência de planos de detalhe da foice e de planos *close* das mãos da camponesa que corta a seara;
8. Plano *close* da camponesa fazendo os molhos de trigo;
9. Plano *close* das mãos da camponesa que corta a seara com uma foice;

²⁸⁰ Traduzido da legenda em inglês: *Borya, leader of the troop* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 39’04’’).

²⁸¹ Traduzido da legenda em inglês: *The poor widow’s hovel* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 39’25’’).

²⁸² Traduzido da legenda em inglês: *The widow* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 39’45’’).

²⁸³ Traduzido da legenda em inglês: *The widow* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 39’53’’).

10. Plano *close* do corpo da camponesa que desloca o molho de trigo para fora da cena;
- 10.1 Plano detalhe da seara;
11. Sequência de planos dos jovens pioneiros cortando a seara e fazendo os molhos de trigo;
- 11.1 Plano médio dos jovens cortando a seara e fazendo os molhos de trigo; plano médio da jovem pioneira carregando o molho de trigo;
- 11.2 Plano médio dos jovens cortando a seara e fazendo os molhos de trigo; plano *close* da jovem pioneira carregando o molho de trigo;
12. Plano *close* das pernas da jovem que larga o molho de trigo no chão;
13. Legenda em fundo preto: “Debulha”²⁸⁴;
14. Plano médio dos jovens pioneiros de costas debulhando os molhos de trigo;
15. Plano *close* de três crianças que brincam na seara;
16. Plano diagonal do grupo de jovens pioneiros debulhando os molhos de trigo;
17. Plano *close* das crianças que se levantam e saem de cena;
18. Plano diagonal do grupo de jovens pioneiros debulhando os molhos de trigo;
19. Sequência de planos de *close* do jovem pioneiro de tronco nu erguendo e levando à boca uma vasilha;
- 19.1 Plano de *close* do jovem pioneiro erguendo e levando à boca uma vasilha;
- 19.2 Sequência de planos de *close* do jovem pioneiro erguendo e levando à boca uma vasilha;
20. Plano de frente da criança caminhando na estrada de terra;
21. Plano diagonal do grupo de jovens pioneiros e adultos debulhando os molhos de trigo; uma criança aproxima-se;
22. Legenda em fundo preto: “Uma carta para você”²⁸⁵;
23. Sequência de planos da criança entregando a carta ao camponês que está diante dela;
24. Plano diagonal do grupo de jovens e adultos debulhando os molhos de trigo; a criança abandona o local;
25. Legenda em fundo preto: “Chegando do trabalho”²⁸⁶;

²⁸⁴ Traduzido da legenda em inglês: *The Young Leninists help her* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 40’27’’).

²⁸⁵ Traduzido da legenda em inglês: *A letter for you* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 40’58’’).

²⁸⁶ Traduzido da legenda em inglês: *Coming back from work* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 41’10’’).

1

2

2.1

2.2

3

4

4.1

4.2

4.3

4.4

4.5

5

6

6.1

7

8

9

10

10.1

11

11.1

11.2

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

Sequência de Planos 27 - Decupagem "A Viúva" – *Kinoglaz*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 28 – FOTOGRAFIA STILL

Antes do término deste terceiro filme que compõe *Kinoglaz*, assistimos ainda à cena “Chegando do trabalho”²⁸⁷, com a curta sequência de planos dos jovens pioneiros, crianças e adultos andando pelo caminho de terra; “Banhando-se”²⁸⁸, composta pelas imagens dos jovens saltando para a água do lago, dando mergulhos da estrutura feita nas árvores; terminando com a cena “O cine-olho mostra como se deve mergulhar de forma apropriada”²⁸⁹ em que Vertov apresenta uma série de saltos para a água feita com uma estrutura própria na cidade, também usando as imagens em movimento reverso. O filme acaba com a legenda em fundo branco: “Final do terceiro filme”²⁹⁰.

Sequência Fotográfica 30 – *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 29 – FOTOGRAFIA STILL

²⁸⁷ Traduzido da legenda em inglês: *Coming back from work* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 41'10'').

²⁸⁸ Traduzido da legenda em inglês: *They Bathe* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 41'21'').

²⁸⁹ Traduzido da legenda em inglês: *Kino-Eye shows how one dives properly* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 41'57'').

²⁹⁰ Traduzido da legenda em inglês: *End of the third reel* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 43'12'').

Sequência Fotográfica 29 – *Kinoglaz* (1924) e *Torre Bela* (1978)

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 30 – FOTOGRAFIA STILL

Assim como refere Vertov nos seus escritos sobre os primeiros quatro filmes de *Kinoglaz* apontarem para o “vigor” e para a “saúde” dos jovens pioneiros em contraste com a grande temática tratada no quinto filme, “Dormindo”²⁹¹, o tema final trata de “casas de produção de cerveja”, “cerveja”, “negócios obscuros”, “Ermakovka”, “cocaína”, “tuberculose”, “loucura” e “morte”. Tanto em *Kinoglaz* (1924) como na película *Torre Bela* (1978) a exposição das contradições da sociedade nas relações entre “velho” e “novo” regime – diferentes projetos de sociedade – tornam-se o âmago da proposta cinematográfica.

No filme *Kinoglaz*, observamos a proposta de Vertov subentendida no contraste entre as filmagens que dão enfoque à forma de organização social das trabalhadoras, dos trabalhadores, das camponesas, camponeses, das jovens e dos jovens pioneiros, integrando as crianças, do povoado; e as filmagens da cidade onde, para o cineasta russo, se expõem os fragmentos dos restícios do “velho” regime e do sistema de organização da burguesia. No filme *Torre Bela*, observamos a mesma proposta implícita na relação entre as cenas da entrevista feita a D. Miguel que trata do projeto de exploração capitalista da Quinta do ponto de vista do patronado que ainda representa a aristocracia portuguesa; e as filmagens que são enfoque à forma de organização das agricultoras e dos agricultores que ocuparam a Quinta Torre Bela, e que introduziram um regime de propriedade coletiva dos meios de produção, abrindo espaço para novas formas de sociabilidade baseadas na atribuição de direitos sociais para os trabalhadores.

Em termos cinematográficos, pela exposição das contradições entre os diferentes segmentos sociais que compõem a sociedade como um “todo” e a dirigem, a partir do desenvolvimento de temáticas específicas aglutinadoras, os dois filmes colocam a

²⁹¹ Traduzido da legenda em inglês: *Sleeping* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 51’45’’).

possibilidade de produção de conhecimento, e, portanto de verdades, a partir da construção fílmica de uma “totalização” capaz de dar conta dos fragmentos da diversidade de pontos de vista materializados pelos movimentos das classes sociais.

A grande mudança histórica que os dois filmes apontam é para a integração do trabalhador na construção da sua sociedade. E, por isso, tratam de localizar, a partir do filme os elementos novos que podem caracterizar essa mudança, em contraste com os elementos do “antigo” regime de dominação aristocrata e burguesa. Assim sendo, é supostamente, a partir da oposição entre os elementos do “velho” regime e da “nova” ordem, o “passado” e o presente revolucionário, que os movimentos sociais no seu próprio tempo histórico e paradoxal, são tratados em toda a sua complexidade.

Dziga Vertov consegue abarcar as várias dimensões do tempo – “passado”, “presente” e “futuro” – que nos podem aproximar da particularidade dos processos filmados pela manipulação na montagem do movimento reverso das imagens. A partir da manipulação da montagem o cineasta consegue parar o tempo, retroceder o tempo ou avançar mediante a sua necessidade de abordagem de um tema específico, e de compreender um determinado fenómeno da vida em sociedade. Já Harlan faz uso no trabalho intelectual da montagem dos elementos da legenda, da cor ou da sua ausência e das filmagens do anoitecer para criar sentidos e alumiar determinados fenómenos da vida social como trataremos no próximo subcapítulo.

3.3 O tempo histórico: entre o “passado” conservador e o presente revolucionário

O filme *Torre Bela*, que começa na introdução que designamos de Prólogo, contém supostamente no momento inicial uma síntese do tema do filme sobre o *capitalismo tardio*, para nós, implícito na relação de elementos fílmicos.

No primeiro episódio, na entrevista de Harlan a D. Miguel apresentada em preto e branco, expõe-se a forma de exploração da Quinta e a lógica de exploração do trabalho baseada no *trabalhador à jorna*, que existia no regime de propriedade privada dos meios de produção, e sem garantia de direitos sociais, tal como no antigo regime da ditadura portuguesa (1933-1974). No plano de sequência seguinte, já a cores, os trabalhadores organizam-se no sentido de pedir um acordo de concertação social ao “duque” na forma de cooperativa de produção conjunta com os agricultores. Neste caso, a passagem do tempo de dominação do “duque” para o tempo da Revolução dos

trabalhadores é evidenciada por meio da cor. O primeiro regime de propriedade privada assinalado em preto e branco, relacionado com o “passado”, adquiriu sentidos a partir do elemento emocional da cor, na sua ausência, e caracterizou-se a partir das falas das personagens do D. Miguel e do entrevistador.

Ainda durante a reunião dos trabalhadores com o proprietário das terras, o espectador assiste ao anoitecer, o que marca a passagem do *tempo cíclico*, o tempo da natureza no filme. No entanto, ao contrário do tempo da natureza – em que nada muda –, a passagem do dia para a noite, e da noite para o dia é assinalada por uma mudança da ordem das coisas: da passagem do regime de propriedade privada dos meios de produção sem direitos para os trabalhadores para o regime de propriedade coletiva que os integra. Nesse sentido, e considerando que o discurso fílmico aponta para a superação do *tempo cíclico* pela afirmação da possibilidade de mudança, descartamos a hipótese de que Harlan busque apresentar com o discurso fílmico uma visão conservadora do mundo centrada na repetição do “passado”, mas antes, o tempo revolucionário. Mesmo quando no final assistimos à devolução das terras ao “duque” por ação do Partido Socialista, não podemos dizer que seja enfatizado um retrocesso total ao “passado”. A entrada do Partido Socialista para a cena política é um elemento novo da história da esquerda portuguesa que até ao momento contava apenas com a atuação do Partido Comunista, clandestino durante a ditadura. A própria política socialista apresenta-se controversa, paradoxal, mas constitui a nova realidade da sociedade de então.

Depois do primeiro anoitecer, no dia da reunião dos trabalhadores com o “duque”, até à imagem do novo anoitecer, na sétima parte na cena da “discussão sobre salários”, seguem-se seis partes intermediárias. As partes intermediárias apresentam um recorte temático dentro das relações de trabalho capitalistas e estruturas sociopolíticas. Harlan sugere a divisão do filme por categorias representacionais, acabando por abarcar uma análise das continuidades e rupturas entre as duas formas de exploração do trabalho, em regimes diferentes de propriedade entre o do “duque”, privado, e o dos trabalhadores coletivo, ambos no mesmo paradigma do capitalismo.

No sétimo episódio, os trabalhadores em discussão repõem a lógica do *trabalhador à jorna*, mas com direitos sociais e num regime de propriedade coletiva dos meios de produção. Já a reintrodução da lógica do *trabalhador da jorna*, que restabelece as relações de trabalho capitalistas (salário) na Quinta, acontece enquanto resultado do processo de auto-organização dos trabalhadores durante o ato direto de ocupação. Antes

da reintrodução da lógica do *trabalhador da jorna* no sétimo episódio, havia sido implementado o regime de propriedade coletiva das terras e da propriedade dos meios de produção. A propriedade coletiva dos meios de produção na cena da discussão sobre as ferramentas de trabalho; e a propriedade coletiva das terras, depois do atentado na Quinta que obrigou os trabalhadores a restringirem o acesso àqueles afins à Revolução.

Assim, num primeiro momento (dia) as imagens contextualizam-se com o regime de propriedade privada por protagonismo e dominação da classe burguesa e aristocrata; já no segundo momento (dia), as imagens refletem o regime da propriedade coletiva dos meios de produção proposta pelos trabalhadores, garantida pelo processo revolucionário em curso.

Podemos considerar que Harlan aponta também para o presente revolucionário, a partir do seu posicionamento em relação às contradições entre a ideia de *tempo cíclico* – repetição de eventos (ponto de vista conservador) – anunciado pelas filmagens do anoitecer e o *tempo linear* – sucessão de eventos (ponto de vista linear e positivista) – com a introdução das legendas que marcam o dia, dia da semana e do mês em que se passa a ação de forma cronológica. Harlan supera a ideia de permanência do estado das coisas – *tempo cíclico* - pela ênfase dada às mudanças introduzidas pelos trabalhadores, ao mesmo tempo, que critica a ideia de tempo linear, e a sucessão de eventos independentes uns dos outros, na medida em que apresenta os elementos novos introduzidos pelos trabalhadores na lógica “passada” das relações de trabalho capitalistas que se mantém: o *trabalhador da jorna* com direitos sociais.

Até este momento identificamos três teses em relação ao processo revolucionário português apresentadas no filme: a primeira sobre a lógica das relações de trabalho capitalistas e regime de propriedade privado do antigo regime (1933-1974); a segunda em relação à lógica das relações de trabalho e regime introduzido pelos trabalhadores durante o processo revolucionário (1974-1975); e a terceira relacionada com a frustração da ideia de que estivesse em formação um exército popular revolucionário, considerando particularmente a participação das tropas aliadas do Partido Socialista no processo contrarrevolucionário que levou à prisão da comissão dos trabalhadores. Podemos dizer que a cena do “duque” é a única apresentada em preto e branco o que remete diretamente à lógica do passado. As demais cenas do filme são apresentadas em cor. Ao mesmo tempo, identificamos na estrutura fílmica que o filme pode dividir-se também, como uma sequência de três dias, considerando que as cenas noturnas localizam-se em planos de sequência determinados entre o primeiro episódio

da primeira parte e no segundo plano de sequência da sétima parte. E que a passagem do dia para a noite resulta numa mudança do estado das coisas, envolvendo o movimento revolucionário dos trabalhadores e contrarrevolucionário da burguesia portuguesa.

A Revolução portuguesa é permeada por contradições, continuidades e rupturas com o “passado” da ditadura portuguesa expõem-se não apenas no filme *Torre Bela*, mas também do ponto de vista dos pesquisadores que analisam a Revolução dos Cravos. A possibilidade de observarmos as contradições está no método materialista de trabalho que é implicado como proposta na produção cinematográfica de Vertov como de Harlan. Talvez por isso a proximidade da abordagem de Thomas Harlan aquela produzida por Raquel Varela mais de vinte anos depois do processo revolucionário português ter terminado. Thomas Harlan reconhece o trabalhador como sujeito histórico da Revolução Social e consegue no filme isolá-lo das forças militares que seguiam as ordens da cúpula do Movimento das Forças Armadas no sentido da formação do Estado representado pela elite política portuguesa. Desta forma o cineasta coloca luz num dos aspectos da Revolução portuguesa: a existência de um período caracterizado pelo Estado de duplo-poder, tanto dos trabalhadores que seguiam com a ocupação como dos militares que seguiam as ordens dos Governos Provisórios.

Para Varela, as teses existentes sobre a Revolução dos Cravos, confundem Revolução social e Revolução política, esvaziam a luta dos trabalhadores e retiram o seu protagonismo no processo revolucionário. Para a autora, uma das análises da Revolução portuguesa tem sido, entre outras, a consideração de que “o regime democrático-representativo [25 de novembro de 1975- 23 de junho de 1976] (...)” que se instaurou depois do golpe contrarrevolucionário liderado pelo general Ramalho Eanes e que teve repercussões na ocupação da Quinta Torre Bela com a prisão da Comissão dos Trabalhadores, “(...) tem origem na Revolução portuguesa de 1974-1975” (VARELA, 2013). Para Varela esta consideração confunde Revolução e contrarrevolução:

Alguns historiadores, e certamente a maioria da população, consideram que o regime democrático-representativo tem origem na revolução portuguesa de 1974-1975. Esta visão confunde, cremos, aquilo que é a revolução com a contrarrevolução, dois momentos distintos de um mesmo processo histórico. Esta visão omite que existe um período de regime distinto entre o [final] da ditadura – a 25 de abril de 1974 – e o início do regime democrático, cuja construção se inicia a 25 de novembro de 1975. Trata-se de um período marcado por aquilo que se designa historicamente como formas de democracia direta ou como a existência de um duplo poder, um poder paralelo ao Estado assinalado pelo protagonismo dos trabalhadores, diversos sectores/fracções desta classe social. Confesso que acho o equívoco, não para o senso comum, mas entre historiadores, pesado. Porque ele confunde formas de Estado, Regime e Governo (VARELA, 2013).

Neste prisma, o contragolpe liderado pelo general Ramalho Eanes, que acabou por resolver a crise política ²⁹² que deflagrou no interior dos órgãos representativos do Estado, tornou-se mais uma ação contra a Revolução Social do que a seu favor. O general, que conforme Arcary com a força das armas tomou o poder, assumindo o lugar do “Bonaparte” (ARCARY, 2012) português, acabou por favorecer antes a classe dominante de políticos do que propriamente a concretização efetiva da Revolução, tal como demonstra o filme.

A película pontua assim as tensões entre as diferentes classes sociais e as contradições entre os seus projetos de sociedade. E o que pode implicar-se do ponto de vista dos trabalhadores e que diz respeito ao processo da Revolução Social e o que pode implicar-se do ponto de vista da classe burguesa (proprietários dos meios de produção) e que esteve implicado no processo da Revolução política que ocorreu em paralelo no interior dos órgãos representativos do Estado português.

Os meios e técnicas utilizados por Harlan podem distinguir-se daqueles usados na montagem por Vertov, contudo, visando os mesmos objetivos na construção do filme de contemplar a proposta de tratar os fenômenos da vida em sociedade em toda sua complexidade.

²⁹² “Mas esse processo tem uma história, tem um começo e um fim: quando se dão as nacionalizações elas representam, naquele momento, a vitória dos trabalhadores, uma derrota do sistema capitalista, uma agudização da luta de classes que coloca directamente em causa a propriedade privada. E a história da revolução a partir daí será também a história da extraordinária confiança que os trabalhadores e parte dos sectores intermédios da sociedade ganham em si próprios a partir de 11 de Março de 1975, a confiança de que podem vencer, de que conseguem questionar a propriedade privada dos meios de produção, e essa confiança irá espalhar-se como um rastilho de pólvora por todo o País, estando na origem da crise revolucionária que começa em Julho de 1975, o chamado Verão Quente” (VARELA, R., *A História...*, *op. cit.*, pp. 210-211).

No filme de Dziga Vertov, a proposta de tratar o tema do trabalho criativo por meio do cinema, teve como propósito colocar luz na contradição das relações de trabalho capitalistas, pela afirmação da relação do trabalhador com o produto do seu trabalho. Na sequência de planos relativa ao terceiro filme do *Kinoglaz*, “Cine-Olho no Mágico Chinês”²⁹³, em que se trata da cadeia produtiva do pão, Vertov usa o movimento reverso das imagens para demonstrar a relação do trabalhador com o produto do seu trabalho, que é desintegrada pela lógica das relações de trabalho capitalistas inerente “velho” regime da dominação burguesa sobre a força produtiva.

Logo no início da sequência de planos é apresentado o plano detalhe de um relógio com os ponteiros rodando no sentido horário. A sequência seguinte já mostra o mesmo relógio com os ponteiros em movimento no sentido anti-horário. A partir dessa imagem todas as imagens são apresentadas em movimento reverso. As legendas apontam para os diferentes momentos do processo produtivo do pão no movimento reverso: “De pão para massa”²⁹⁴; “De massa para massa líquida”²⁹⁵; e assim sucessivamente até ao momento em que a massa volta a ser farinha ensacada e carregada para os *wagons*, indicado pela legenda como “Os sacos de farinha retornam para o *wagon*”²⁹⁶ que a leva de volta para o local onde foi moída e recolhida das searas pelas camponesas e camponeses.

A apresentação do processo produtivo do pão coloca luz tanto no papel do trabalhador nos processos produtivos como nas contradições entre o campo e a cidade na produção e escoamento dos produtos. Vertov compreende o papel do filme e a sua função no trabalho de colocar luz nas contradições da nova ordem revolucionária que se estabeleceu na Rússia, tanto nos diferentes segmentos sociais como na relação entre a exploração do trabalho do campo e o desenvolvimento das cidades.

²⁹³ *Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 27’50’’.

²⁹⁴ Traduzido da legenda em inglês: *From bread to dough* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 33’34’’).

²⁹⁵ Traduzido da legenda em inglês: *From dough to batter* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 34’05’’).

²⁹⁶ Traduzido da legenda em inglês: *The sacks of flour back on the wagon* (*Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 34’45’’).

3.3.1 Decupagem dos fragmentos de um excerto da sequência de planos da cena da “cadeia produtiva do pão”

1. Legenda em fundo preto: “O pagamento do mágico é feito em pedaços de pão”²⁹⁷;
2. Plano detalhe de três pedaços de pão;
3. Plano detalhe de seis pedaços de pão;
4. Legenda em fundo branco: “Do diário dos pequenos pioneiros: ‘Se o relógio pudesse retroceder então o pão voltaria para a padaria’”²⁹⁸;
5. Sequência de planos de detalhe do Relógio; os ponteiros avançam no sentido horário e anti-horário;
 - 5.1 Plano detalhe do Relógio; os ponteiros avançam no sentido horário;
 - 5.2 Plano detalhe do Relógio; os ponteiros avançam no sentido horário;
 - 5.3 Plano detalhe do Relógio; os ponteiros avançam no sentido anti-horário;
 - 5.4 Plano detalhe do Relógio; os ponteiros avançam no sentido anti-horário;
 - 5.5 Plano detalhe do Relógio; os ponteiros avançam no sentido anti-horário;
6. Sequência de Planos oblíquos do trabalhador, colocando os pães cozidos na plataforma;
 - 6.1 Plano do corpo do trabalhador e do pão subindo pela plataforma;
7. Legenda em fundo preto: “O Cine-olho dá continuidade ao pensamento dos Pioneiros”²⁹⁹;
8. Sequência de Planos: plano *close* dos braços e tronco do trabalhador carregando a plataforma com três pães cozidos de volta para a mesa;
 - 8.1 Plano detalhe dos pães sobrepostos;
9. Sequência de planos: plano *close* e de frente do trabalhador retirando os pães cozidos da prateleira repetidas vezes;
 - 9.1 Plano *close* e de frente do trabalhador retirando os pães cozidos da prateleira;
10. Sequência de planos oblíquos do trabalhador recebendo os pães cozidos, colocando os pães na pá e de seguida no forno repetidas vezes;

²⁹⁷ Traduzido da legenda em inglês: *The magician's pay is in units of Bread* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 32'06'').

²⁹⁸ Traduzido da legenda em inglês: *From the Young Pioneer's diary: "If the clock could go backwards, then the bread would return to the bakery* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 32'27'').

²⁹⁹ Traduzido da legenda em inglês: *Kinoglaz continues the Pioneer's thought* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 33'04'').

10.1 Plano do trabalhador colocando o pão cozido no interior do forno com o auxílio da pá;

10.2 (Fusão)

11. Plano do trabalhador usando a pá para manejar os pães no interior do forno;

12. Legenda em fundo preto: “De pão para massa”³⁰⁰;

13. Sequência de Planos oblíquos do trabalhador usando a pá para manejar os pães no interior do forno até ao momento de retirá-los;

13.1 Plano oblíquo do trabalhador retirando a pá do forno;

13.2 Plano oblíquo do trabalhador colocando a pá do forno e retirando a pá do forno com o pão cru;

13.3 Plano oblíquo do trabalhador retirando a pá do forno com o pão cru;

13.4 Plano oblíquo do trabalhador segurando a pá com o pão cru;

13.5 Plano oblíquo do trabalhador segurando a pá; plano *close* do segundo trabalhador retirando o pão cru de cima da pá;

13.6 (Fusão)

14. Sequência de Planos do trabalhador retirando o pão cru de dentro do forno e do outro trabalhador recebendo a massa para o interior de um recipiente que tem na mão repetidas vezes;

14.1 Plano oblíquo do trabalhador colocando a pá no interior do forno e o plano de lado de um segundo trabalhador que segura na mão um recipiente com a massa no seu interior;

15. Sequência de planos dos trabalhadores amassando o pão;

16. Legenda em fundo preto: “De massa para massa líquida”³⁰¹;

17. Tela preta.

1

2

3

³⁰⁰ Traduzido da legenda em inglês: *From bread to dough* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 33'34'').

³⁰¹ Traduzido da legenda em inglês: *From dough to batter* (Kinoglaz (1924), *op. cit.*, 34'05'').

Из дневника пионера:
 ...если б часы в нашем
 клубе пошли-бы назад,
 то хлеб вернулся бы
 в пекарню.

From the Young Pioneer's diary: "If the clock
 could go backwards, then the bread would
 return to the bakery ..."

4

5

5.1

5.2

5.3

5.4

5.5

6

6.1

**КИНО-ГЛАЗ
 ПРОДОЛЖАЕТ
 МЫСЛЬ ПИОНЕРА**
 Kino Eye continues the Pioneer's thought.

7

8

8.1

9

9.1

10

10.1

10.2

11

Sequência de Planos 30 - Decupagem "cadeia produtiva do pão" – *Kinoglaz* (1924)³⁰²

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 31 – FOTOGRAFIA STILL

Harlan pode supor, com base na história das Revoluções, que “(...) as revoluções historicamente sempre foram seguidas por contrarrevoluções”³⁰³, mas não pode

³⁰² *Kinoglaz* (1924), *op. cit.*, 32'06''.

determinar o comportamento das personagens do seu filme, mesmo sabendo que é a burguesia que detém o domínio sobre o capital, e por isso, tal como demonstra a história, sobre o poder militar. Nesse sentido, as legendas apontam os fatos sociais e históricos que caracterizaram o despoitar da Revolução social e também, no final, o movimento contrarrevolucionário que deu lugar ao seu término. Já na estrutura interna aos planos de sequência, Harlan trabalha as particularidades da Revolução do ponto de vista dos trabalhadores que introduzem um novo modelo de sociedade.

Assim, o primeiro fato social apontado teve um desdobramento revolucionário para o trabalhador que se emancipa. Já o segundo fato social apontado por legenda indica que houve uma repressão da ação dos trabalhadores, e a imposição forçada de um projeto de sociedade que não pretendeu contemplar todas as inovações sociais como as conquistas da Reforma Agrária. Nesse sentido são duas formas distintas de lidar com o *tempo* que se opõem entre a revolucionária e a conservadora ou liberal. Entre as duas legendas, um corpo do exército fragmentado e sem enfoque revolucionário, no que diz respeito à luta dos trabalhadores, abstém-se da defesa concreta dos interesses da classe trabalhadora, abrindo espaço para o final da Revolução. No filme, Harlan acaba por frustrar a ideia de que um exército popular embrionário estivesse em formação em Portugal, tal como se apresentava em hipótese para D'Arthuys³⁰⁴ quando sugeriu ao cineasta o desenvolvimento da pesquisa. A sua tese é fundamental para compreendermos a Revolução portuguesa para além do ponto de vista oficial que trata apenas da história da Revolução política que aconteceu com o protagonismo militar e dos representantes dos Partidos Políticos. Na película *Torre Bela* o sujeito histórico é o trabalhador, sendo por isso um documento emblemático para compreendermos o processo português, a partir de uma visão integradora das “partes” que constituem a sociedade portuguesa, numa “totalização” um pouco mais abrangente do que aquela que alumia apenas a elite política, militar e econômica do país.

³⁰³ “Las revoluciones históricamente han sido siempre seguidas por contrarrevoluciones” (TROTSKY, Leon, “Teses sobre revolução e contra-revolução” in *Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones*. Disponível em: <http://www.ceipleontrotsky.org/Tesis-sobre-revolucion-y-contrarrevolucion>; acessado em 05 de janeiro de 2017, [s.p.]).

³⁰⁴ “Entrevista a Thomas Harlan” in “Cahiers...”, *op. cit.*, apud COSTA J. F., *Linha...*, *op. cit.*, p. 13.

3.4 A função social do filme e a alusão aos projetos de sociedade

O filme *Torre Bela* apresenta uma estrutura dramática, dividindo-se por episódios, separados por uma tela preta. Em cada episódio é anunciado por legenda o dia do acontecimento, e nele se desenvolve um tema dentro do processo de auto-organização dos trabalhadores. As dificuldades por que passam os trabalhadores no sentido da superação da antiga estrutura de poder, pela forma de construção participada da sociedade, motivam toda a ação. Harlan era escritor de peças de teatro e poeta antes de produzir *Torre Bela*. E talvez, por esse motivo o filme evidencie os elementos da literatura, e, em parte a possibilidade de sugestão de um enredo dramático. Já Vertov propunha o rompimento com o drama e com a estrutura da peça dividida por atos, contudo e por esse motivo, considera que *Kinoglaz* não respeita totalmente esse desejo.

Na esperança de entrar nos grandes cinemas, cedemos à demanda de fornecer um filme de seis atos e... cometemos um erro; isso deve ser admitido. Devemos corrigir este erro no futuro e criar objetos pequenos em vários tipos que podem ser mostrados individualmente ou em um programa de grupo como desejado (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.76)³⁰⁵.

No filme de Godard, como tratado no capítulo 2, a síntese do cineasta apresenta-se por meio da relação entre o discurso do narrador e a montagem dos planos, e não depende propriamente do encadeamento das ações para expor-se. Já no filme de Harlan, é também do encadeamento dos episódios e das ações que a possibilidade de uma leitura histórica do processo revolucionário se coloca. E, a partir do momento em que há um sentido do filme que se expressa também por meio do encadeamento das ações, e não apenas pelas relações intelectuais, uma relação com a estrutura dramática pode estabelecer-se, e com a tragédia, mas apenas no sentido da aproximação à função social do filme e de avançarmos na tarefa de compreender a produção de conhecimento pela abordagem cinematográfica.

³⁰⁵ Traduzido de: *Hoping to break into the big movie theaters, we yielded to the demand to provide a six-act film and... made a mistake; this had to be admitted. We must correct this mistake in the future and make small objects of various types that can be shown individually or in a group program as desire* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.76).

Nesse sentido, sendo a película *Torre Bela* um filme cujo realismo não dá espaço para que a *catarse* aconteça – elemento fundamental e funcional da tragédia -, de que modo é construído conhecimento no filme?

A função social da tragédia, segundo Eudoro de Sousa, concretiza-se, a partir da *catarse*. A *catarse* relaciona-se com o meio de gerar sentimentos de terror e piedade no espectador, sendo nas relações de proximidade e distanciamento do espectador com esses sentimentos que pode acontecer a sua formação.

Assim, a tragédia grega, como expressão simbólica das contradições do surgimento da *pólis*³⁰⁶ no mundo grego, adquire a sua função social particular e formadora na experiência sensória, corporal, emocional do espectador que assistia ao desenvolvimento da ação, sendo por ela incitado nesse sentido. E ao provocar sentimentos opostos de “atração” e “repulsa”, a tragédia assumiria a função catártica, conforme Eudoro de Sousa e segundo Aristóteles, de “purificar a ‘loucura’ e a ‘embriaguez’ desse momento em que os contrários coincidem em todos os aspectos da realidade cósmica, - natural, humana e divina” (ARISTÓTELES, 1966, p. 66). Os sentimentos despontados por meio da *catarse*, associados à situação trágica são de terror e de piedade, suscitados pela exposição a uma mudança de estado provocadora da emoção ou paixão. A função formadora da *catarse* encontra-se, segundo Eudoro de Sousa, nas relações de proximidade e distanciamento que esses sentimentos podem gerar no espectador.

Assim, será essa “distância” que dá lugar ao conhecimento de uma dada realidade e determina a função da *catarse* como estética e gnósica - implica-se por suposição, a integração de um conjunto de percepções -, conforme Eudoro de Sousa, na medida em que Aristóteles se refere à imitação como própria do homem, no aprendizado de certas noções e relativa à sua natureza. E dada a frequência dos espetáculos dramáticos haveria a finalidade de aprendizado de alguma noção.

³⁰⁶ Conforme Leal, “o surgimento das *pólis* no mundo grego contribuiu com o advento de uma situação histórica característica marcada pelo choque entre duas mentalidades” (LEAL, Tito Barros, “Ética entre Tragédia e Filosofia: as mutações do agir-ético no processo histórico transitorial dos universos arcaico e clássico na Grécia Antiga” in *Kínesis*, Vol. II, nº 03, Abril-2010, p. 220 – 237, p. 222): a mentalidade do mundo arcaico “caracterizado pelo misticismo e pelas limitações do homem frente ao divino” (*idem ibidem*); e a mentalidade clássica “(...) ainda em formação, uma espécie de poder-ser-algo-novo, que punha em xeque certo tipo de misticismo, até então apresentado como remédio às limitações humanas da razão” (*idem ibidem*). Conforme Melo e Gomes, as transformações ocorridas entre os séculos VIII e V. a. C. que deram lugar à formação da Grécia Clássica, dividiram a “Grécia orientada pelo pensamento mítico e religioso e a que se pautou no pensamento racional e filosófico” (MELO, José Joaquim Pereira; GOMES, Renan Willian Fernandes, “O fenômeno formativo na tragédia Sofocliana” in *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v.21, nº 7/9, pp. 521-539, jul/set, 2011, p. 522).

Eudoro de Sousa não termina a sua exposição sobre a função formadora da catarse na *Poética* de Aristóteles, sem fazer referência à hipótese de que o *mistério* da catarse poderia consistir “(...) na sua original afinidade com a catarse dos *Mistérios*”. Já que se depreende que a “(...) vivência do ‘iniciando’ nos Mistérios, que ‘nada aprende [com o intelecto], mas sofre emoções” (ARISTÓTELES, 1966, p. 68) apreende por uma mutação de estados emocionais e sensações corpóreas que a experiência suscita, assim como na tragédia. Contudo, na tragédia existe além do sofrimento, o sentimento de alívio motivado pelo fato de ser apenas uma imitação da ação da vida.

A unidade de ação, entre a unidade poética e histórica, conforme na *Poética*, seria conseguida a partir da imitação das ações que interferem e mudam o todo, e nesse caso, a representação da “mutação dos sucessos” (ARISTÓTELES, 1966, p. 80) – *peripécias* - essencial no sentido da inversão de estados por que passa o *herói*. Assim sendo, o limite da composição trágica “(...) é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 77).

A possibilidade de sucesso da *catarse* e “(...) despertar o terror e da piedade exige heróis capazes de elevar-se à altura de semideuses, mas também de rebaixar-se ao ponto da monstruosidade” (DRUCKER, 2010, p. 92), pois, conforme Drucker, ações vis cometidas pelo vilão deixaria feliz a plateia pela sua punição, não despertando as emoções previstas pela *catarse*.

A ideia de abarcar o paradoxo pela manifestação de mutações provocadas pela ação representada é, talvez, o que pode assegurar a unidade da composição na tragédia, em particular, mantendo relações de necessidade e verossimilhança. Para Melo e Gomes, a função formadora da tragédia em momentos de transição entre sistemas de valores e crenças, “(...) serviu aos fins de governantes e atendeu às necessidades da cidade, orientando a mentalidade grega ainda confusa, o homem que se confrontava com os seus limites, com a complexidade, a ambiguidade e as contradições próprias daquele período histórico”³⁰⁷.

O filme *Torre Bela* apresenta uma reflexão complexa do processo revolucionário português, sendo por isso, merecidamente destacado no cenário de produção cinematográfica sobre a Revolução. Além de captar uma dimensão do processo de auto-organização dos trabalhadores, elabora uma montagem em torno do debate sobre as

³⁰⁷ MELO, J. J. P.; GOMES, R. W. F., “O fenômeno...” in *Fragmentos...*, op. cit., p. 530.

relações de trabalho e estruturas de poder, que não esconde nem o viés histórico e materialista da abordagem cinematográfica, nem a exposição dos elementos simbólicos do “passado” da ditadura salazarista, do antigo regime, no presente revolucionário.

O filme *Torre Bela* tem várias versões. A versão que visionamos e que foi difundida na coleção do jornal *Público* apresenta dois finais, um relativo à edição de 1978, e outro posterior à data de 1982. No caso da versão de 1978, o filme termina com a afirmação do projeto revolucionário dos trabalhadores em torno das relações de trabalho, com a reposição da lógica do *trabalhador da jorna* com direitos. Já a versão de 1982, com a introdução da legenda coloca luz no projeto liberal do Estado que devolve as terras ao antigo proprietário legal, repondo a propriedade privada dos meios de produção, embora numa nova situação já alterada pelo processo revolucionário.

O filme, pelo recorte cinematográfico, não apresenta indícios de que a ação repressora do Estado considere as inovações introduzidas pelos agricultores no processo da Reforma Agrária, pelo contrário, assistimos a um regresso ao “passado”, quando somos informados que o proprietário legal acabou por repor a antiga função da Quinta como “Reserva de Caça da família real de Bragança” e os trabalhadores foram presos. No entanto, nem todas as conquistas da Revolução foram apagadas pelo regime democrático que se instalou entre 25 de novembro de 1975 e 23 de junho de 1976, pelo contrário, as melhorias na área da saúde, educação, habitação, economia foram fundamentais para a consolidação posterior da democracia portuguesa.

Neste sentido, Harlan não deixa de alumiar no filme os elementos que permanecem do antigo regime de ditadura portuguesa (1933-1974), e que supostamente a Revolução propôs superar, e os elementos novos colocados pelo processo revolucionário. O mesmo movimento de leitura e apresentação da história propõe Benjamin, mas com atenção voltada para o “fascismo” alemão.

O fascismo ocupa, evidentemente, um lugar central na reflexão histórica de Benjamin nas Teses. Para ele, não é um acidente da história, um “estado de exceção”, qualquer coisa impossível no século XX, um absurdo do ponto de vista do progresso: rejeitando tal tipo de ilusão, Benjamin reclama “uma teoria da história a partir da qual o fascismo possa ser percebido” (12), ou seja, uma teoria que compreenda que as irracionalidades do fascismo são apenas o avesso da racionalidade instrumental moderna. O fascismo leva às últimas consequências a combinação tipicamente moderna de progresso técnico e regressão social (LÖWY, 2002, p. 204).

Para Löwy a “(...) exigência fundamental de Benjamin é escrever a história a contrapelo, ou seja, do ponto de vista dos vencidos – contra a tradição conformista do historicismo alemão cujos partidários entram sempre ‘em empatia com o vencedor’ – Tese VII (10)” (LÖWY, 2002, p. 203). Para Matos, Benjamin não quer que a classe oprimida seja vencedora, mas antes que haja o rompimento do *continuum* da dominação, pois “A concepção de história que concebe vencedores e vencidos, dominantes e dominados significa haver luta recíproca pela vitória histórica” (MATOS, 1992, p. 241), preservando-se o estado de barbárie.

Nesse sentido, a história que não é produzida como uma “(...) sucessão gloriosa de altos fatos políticos e militares”³⁰⁸, passa pela suspensão do tempo linear, pela rememoração, que devolve o “passado” ao tempo presente da ação, e acaba sendo preenchida de “progressos e retrocessos” como menciona Löwy, tal como supomos acontecer no filme *Torre Bela*.

No filme *Torre Bela*, não são apenas as contradições dos trabalhadores que são expostas com a introdução do *trabalhador da jorna*, embora com direitos, mas também à escala macro, são apresentadas as contradições do projeto político do Partido Socialista, que na síntese de Harlan, reintroduz a lógica passada numa nova situação, mas sustentando ações repressivas.

Em 1974, em pleno processo revolucionário português (1974-1975), o recurso ao filme tornou-se a possibilidade de captar e divulgar o mais rápido possível os acontecimentos do conflito de classes. Foi nesse sentido também que se juntaram em cooperativas os profissionais de cinema, mostrando uma preocupação de produção mais próxima da reportagem do que propriamente com o debate sobre as práticas e abordagens cinematográficas. No entanto, muitas das produções enquadram-se no campo do filme documentário e algumas delas, além de informarem sobre os acontecimentos revolucionários, também formam o espectador sobre o tema do conflito de classes por meio da mediação de um narrador. E nesse caso os filmes adquirem um caráter didático como é o caso de *Armas e o Povo* (1975)³⁰⁹, por exemplo.

³⁰⁸ “O historicismo se identifica enfaticamente (*Einfühlung*) com as classes dominantes. Ele vê a história como uma sucessão gloriosa de altos fatos políticos e militares. Fazendo o elogio dos dirigentes e prestando-lhes homenagem, confere-lhes o estatuto de “herdeiros” da história passada. Em outros termos, participa – como essas pessoas que levantam a coroa de louros acima da cabeça do vencedor – de um ‘cortejo triunfal em que os senhores de hoje caminham por sobre o corpo dos vencidos’ (Tese VII)” (LÖWY, 2002, p. 203).

³⁰⁹ *As armas e o povo*, Colectivo, Sindicato dos Trabalhadores da Produção de cinema e televisão, 1975 in *Colecção 25Abril 30Anos*, 04 –DVD- Vídeo, Lisboa, Público, abril, 2004.

O filme *Torre Bela* foi editado depois de o processo revolucionário português ter terminado. Até esse momento, Harlan chegou a passar vários *rushes*³¹⁰ do filme no sentido de propagar a experiência da ocupação da Quinta Torre Bela. Durante os *rushes*, os protagonistas reagiram à sua atuação, muitas vezes de forma negativa o que permitiu a produção conjunta de algumas cenas.

Na situação histórica em que foi produzido o filme *Torre Bela*, existiram as condições para captar as contradições do processo revolucionário por meio do filme, e Harlan escolheu apresentá-las. Além de demonstrar a presença da política no interior das relações de afeto, dos grupos sociais, do espaço “privado” e “familiar”, abrindo espaços para a revelação da voz do “outro” capta uma subjetividade particular, de dentro de uma situação histórica paradoxal que é a situação revolucionária, sem a pretensão de solucionar conflitos senão tecer relações em torno desses.

Podemos apontar que o mesmo *trabalhador da jorna* reproduziu-se em dois regimes de propriedade distintos: o regime de propriedade privada individual e um regime de propriedade coletiva³¹¹. E que o filme assinala essa diferença por meio do conteúdo e relação de episódios. No entanto, como existiu uma interrupção do processo revolucionário pela intervenção do Estado militarizado, não temos acesso às imagens do desenvolvimento da lógica de trabalho à jornada num novo regime de propriedade coletivo. Fica por conhecer até que ponto a violência a que os trabalhadores foram submetidos durante o antigo regime (1933-1974) da ditadura portuguesa, se supera ou se reproduz neste novo regime de propriedade.

Na estrutura do mito trágico, segundo a *Poética* de Aristóteles, considera o autor que “(...) o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 77) e que haja “mutações”. Podemos supor que o limite do filme de Harlan poderia ser encontrado no momento em que essas imagens do desdobramento da reposição do *trabalhador da jorna* no novo regime de propriedade coletiva se apresentassem?

Para além da oposição de regimes diferentes de propriedade dos meios de produção – individual e coletiva – relacionados tanto com o “passado” como com o presente revolucionário, o filme *Torre Bela* propõe outro tipo de reflexão que

³¹⁰ O termo *rushes* refere-se ao material bruto que foi filmado em cada dia de rodagem e que é visionado, muitas das vezes, por todos os protagonistas do filme *Torre Bela*.

³¹¹ O termo regime de propriedade coletiva demonstrou ser o mais adequado já que existiram restrições do acesso à Quinta àqueles indivíduos contrários ao movimento dos trabalhadores.

supostamente advém das relações de descontinuidade entre os episódios. As repentinas mudanças de cena como, por exemplo, na Parte 2, a passagem da “ocupação das Terras”, para a “discussão sobre as ferramentas de trabalho”, para a “discussão sobre o tipo de produção”, seguindo-se a imagem do “segurança”, a cena os “caminhada pelas terras”, para a cena da “escolha do representante dos trabalhadores da região”³¹² num espaço fora da Quinta, e cujo teor da discussão é de difícil compreensão, quando descontínuas entre si, ou seja, sem a afirmação do esquema *sensório-motor* fundamental na tragédia, obriga o espectador a produzir sentidos que passam também pela compreensão da divisão por episódios – estrutura do gênero dramático - enquanto grupo temático ou categoria. O choque entre os planos acaba por motivar assim, que o espectador recrie os significados não apenas da experiência corpórea e emocional, mas, sobretudo intelectual.

Na legenda final, quando o espectador é informado de que as tropas lealistas ao governo socialista ocuparam a Quinta e prenderam a Comissão dos trabalhadores, uma contradição maior, que diz respeito ao posicionamento do poder representativo da esquerda afirmar-se contrário à luta dos trabalhadores, certamente causa surpresa ao espectador. No entanto, serão destas oposições que se afirmam pela descontinuidade que podemos continuar a pensar na particularidade da Revolução portuguesa e do estado das coisas, no que diz respeito à proposta de construção participada da sociedade que mobilizou naquele momento grande parte dos trabalhadores.

O trabalho de estudar a produção de documentários que tem por raiz o *cinema-verdade* e a sua proposta de unir as “atualidades” às teorias do cinema não tem apenas por objetivo analisar as práticas e abordagens cinematográficas aos processos sociais pela afirmação cinematográfica do *tempo* histórico, paradoxal como mostra Vertov e Harlan. Mas também, e, sobretudo, de pensar como apresentar o conceito cinematográfico hoje, na primeira metade do segundo milênio, quando assistimos ao deflagrar da ideia difundida pelos órgãos de comunicação de massa de que vivemos no período da *pós-verdade*?

Neste caso, num período em que não são mais os fatos objetivos e as relações concretas, hoje substituídas pelas crenças pessoais e pelas opiniões, que garantem a base para a formação do conhecimento que é difundido pelos órgãos de comunicação social

³¹² Torre Bela, *op. cit.*, 30’48’’.

de massa, de que forma podemos conceber a reinvenção do conceito cinematográfico do *cinema-verdade* no contexto da *pós-verdade*?

CAPÍTULO 4 | O REENCONTRO DOS TEMPOS: CINEMA-VERDADE E PÓS-VERDADE

“O mundo já possui o sonho de um tempo. Para vivê-lo de fato, deve agora possuir consciência dele” (DEBORD, 1997, p. 110).

“Muitas vezes as utopias nada mais são do que verdades prematuras” (MANNHEIM, 1986, p. 227).

Na quarta parte do filme *Torre Bela*, assiste-se à chegada de helicóptero de um representante do Movimento das Forças Armadas (MFA) à Quinta. O militar reconhece a ocupação dos trabalhadores, mas confirma a impossibilidade do MFA garantir apoio financeiro e técnico aos trabalhadores. Wilson menciona que na reunião com o Instituto da Reforma Agrária (IRA) ficou igualmente confirmado que o IRA não iria dar apoio à ocupação, e que os trabalhadores tinham decidido em assembleia geral começar a produção mesmo “sem dinheiro” ou apoio institucional.

O plano de sequência seguinte é o da assembleia geral dos agricultores que contou com a participação dos militares, os trabalhadores e dos músicos Zeca Afonso e Vitorino³¹³ e Fanhais³¹⁴. É a primeira vez no filme em que se pode escutar uma canção. Até então, são os sons da natureza ou sons diretos, os elementos realistas do filme, que ocupam o lugar da trilha sonora quando inseridos no processo da montagem, e não os elementos emocionais. E a cena tem uma particularidade. O que une trabalhadores e militares naquele momento, não é propriamente a estratégia revolucionária ou a luta dos trabalhadores, mas a canção de Zeca Afonso *Grândola Vila Morena*³¹⁵.

A canção foi utilizada como segunda senha pelo MFA durante as operações do golpe militar, como sinal “confirmativo de que as operações militares [estariam] em marcha e [seriam] irreversíveis”³¹⁶. A transmissão foi realizada no programa “Limite”

³¹³ Vitorino como é conhecido, nasceu em Redondo no Alentejo, no ano de 1942, é um cantor português, amigo de Zeca Afonso.

³¹⁴ Francisco Fanhais nasceu em Santarém na região do Ribatejo - onde está localizada a Quinta Torre Bela -, no ano de 1941, é intérprete da música portuguesa de intervenção ou de protesto, assim designada por chamar a atenção para um determinado problema de origem social, política ou económica.

³¹⁵ José Afonso, depois de convidado a participar nos festejos do 52º Aniversário da coletividade Sociedade (17 de Maio de 1964) escreveu em homenagem à coletividade Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense (SMFOG), a primeira versão do poema “Grândola Vila Morena” (“2º Boletim Informativo da Câmara do Município de Grândola” in *site on-line do Município de Grândola*, Câmara do Município de Grândola, nº 2, 2 de junho de 2014, p. 6. Disponível em: <http://www.cm-grandola.pt/pages/447>. Acessado em 20/02/2017).

³¹⁶ “O pulsar da Revolução...” in *Colecção 25Abril...*, op. cit., arquivo de 1974, [s.p.].

da *Rádio Renascença*, depois de ocupada a estação de rádio pelos militares do MFA, às zero horas e vinte minutos do dia 25 de abril de 1974 ³¹⁷. A *Grândola Vila Morena* foi uma das canções de Zeca Afonso que não foram censuradas pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) ³¹⁸ durante a apresentação do cantor, um mês antes, no 1º Encontro da Canção Portuguesa que ocorreu na Casa da Imprensa no dia 29 de março de 1974 ³¹⁹.

O Golpe de Estado ficou marcado simbolicamente pela canção, que embora tenha sido escrita para homenagear a cidade e os trabalhadores de Grândola, foi apropriada, também, para conduzir um processo revolucionário militar e político.

Para além da Revolução política que o golpe militar despontou seguiu-se uma Revolução social surpreendentemente conduzida pelas massas trabalhadoras. O controle das massas pelos órgãos que naquele momento assumiram o poder representativo do Estado – que aliou esquerda, centro e direita política e militar - passou pela difusão de discursos dos Partidos de esquerda apaziguadores da relação entre o Governo Provisório de aliança político-militar e a classe dos trabalhadores.

A canção de Zeca Afonso quando exposta no universo do simbólico na cena que reúne trabalhadores e militares, legitimando diferentes histórias, oculta, no entanto, a crítica à “reconciliação” que é tendida por meio da música. Em todos os pontos de vista objetiva-se a concretização de uma Revolução, embora diga respeito a Revoluções distintas, uma política e do ponto de vista burguês, e outra social conduzida pela classe trabalhadora. E, Harlan, talvez se posicione no filme criticamente, quando sugere por meio da montagem os projetos de sociedade que cada personagem defende.

No filme o militar valoriza a ação revolucionária ao mesmo tempo, que se furta do apoio à luta dos trabalhadores, resignando-se à estrutura de poder que impõe a lógica da exploração desigual do trabalho e a precariedade que os trabalhadores buscam superar. Os trabalhadores, mesmo sem apoio institucional vão dar continuidade ao processo de auto-organização e constituição da cooperativa de produção.

³¹⁷ *Idem ibidem*.

³¹⁸ A PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) foi a polícia política portuguesa responsável pela repressão de todo e qualquer tipo de oposição ao regime político do Estado Novo da ditadura portuguesa (1933-1974). Foi criada em 1945 e em 1969 mudou de nome para Polícia Judiciária.

³¹⁹ “2º Boletim...” in *site on-line do Município de Grândola*, Câmara do Município de Grândola, nº 2, 2 de junho de 2014, p. 6.

A canção *em si* mesma não é neutra, e já no verso inicial “Grândola vila morena” ³²⁰ contempla três histórias, entre a história da vila, do trabalhador e do escravo, considerando que a vila da região do Alentejo em questão, desenvolveu-se com base no trabalho escravo. A vila que trata a música é “morena” por ser do trabalhador alentejano e do africano escravizado, na “terra da fraternidade” onde em cada rosto se observam as “mesmas” marcas da exploração. Contudo, dependendo do ponto de vista, as “mesmas” marcas da exploração do trabalho diferem, pois o escravo africano nunca esteve na mesma condição do trabalhador português, embora as condições de humanidade a que foram submetidos tenham algo de proximidade e semelhança como talvez seja intenção afirmar na canção. A vila de Grândola foi uma das localidades em que os donos das terras alagadiças compraram escravos no mercado de escravos para servirem na plantação de arroz. Na mesma condição, escravos africanos e trabalhadores portugueses foram explorados quase de igual modo, com a grande diferença dos escravos, tratados como propriedade, voltarem para casa do “senhor”, enquanto os trabalhadores regressavam para as suas casas.

A ligação dos militares à música é, no entanto, desvinculada do contexto da sua produção, já que foi apropriada posteriormente para servir de senha durante as operações do golpe de Estado (1974). Mas se nos depararmos com o objeto da música e com os fatos que contextualizam as relações de trabalho do campo e o mercado escravo, não unificamos as massas nem os órgãos representativos do Estado, a partir dela, pois não encontramos a “reconciliação” que aparentemente sugere.

Para Vattimo o fim da verdade está na perda da relação com o “todo” (VATTIMO, 2016, p. 10). E o filme *Torre Bela*, pelo contrário, enquanto proposta que vincula o conceito de *cinema-verdade* à sua raiz no cinema revolucionário de Dziga Vertov, e a uma intervenção no tempo que visa colocar luz em suas contradições, consegue na única cena musical “reconciliar” o que o resto do filme desmancha adquirindo por isso, nessa imagem “totalizante” um papel fundamental na preservação da “verdade” e do conhecimento por meio do cinema sobre o processo revolucionário português.

³²⁰ “Grândola, vila morena/ Terra da fraternidade/ O povo é quem mais ordena/ Dentro de ti, ó cidade/ Dentro de ti, ó cidade/ O povo é quem mais ordena/ Terra da fraternidade/ Grândola, vila morena/ Em cada esquina um amigo/ Em cada rosto igualdade/ Grândola, vila morena/ Terra da fraternidade/ Terra da fraternidade/ Grândola, vila morena/ Em cada rosto igualdade/ O povo é quem mais ordena/ À sombra duma azinheira/ Que já não sabia a idade/ Jurei ter por companheira/ Grândola a tua vontade/ Grândola a tua vontade/Jurei ter por companheira/ À sombra duma azinheira/ Que já não sabia a idade” (“O pulsar da Revolução...” in Colecção 25Abril..., *op. cit.*, arquivo de 1974).

Para Vattimo, Hegel e Marx também buscaram fundar a filosofia sobre uma verdade, mas, sobretudo Marx, que considera a possibilidade de uma abordagem sem as máscaras ideológicas, colocando luz no ponto de vista do trabalhador, propõe a compreensão da verdade, no sentido da superação das relações de dominação do “homem sobre o homem”.

(...) no caso de Hegel, a verdade da história que se realiza providencialmente também para além das intenções dos homens que a escrevem, em virtude daquilo que ele chama a “astúcia da razão”; no caso de Marx, a revolução mediante a qual o proletariado expropriado, alienado e, por isso, também capaz de colher a verdade sem os véus do interesse do qual nasce a ideologia, reconstituirá a totalidade, isto é, a verdade profunda, da essência humana superando a divisão social do trabalho e o domínio do homem sobre o homem (VATTIMO, 2016, p. 19).

Na montagem do filme *Torre Bela*, Harlan, mostra como o exército se apresenta fragmentado na base, frustrando a ideia de um exército popular em formação, revolucionário, capaz de atuar junto com os trabalhadores. O recorte do filme, bem como a síntese que Harlan apresenta por meio da montagem sobre o processo revolucionário torna-se particular no sentido do desvelar o que pode ocultar-se das relações sociais e do contexto da luta de classes. E o mesmo acontece quando Harlan estabelece na película uma oposição entre a lógica do *trabalhador da jorna* introduzida pelo “duque”, num regime de propriedade privada dos meios de produção, daquela introduzida pelos trabalhadores num regime de propriedade coletiva dos meios de produção. O enfoque é dado na montagem às continuidades e rupturas da utilização da mesma lógica de relações de trabalho numa e noutra situações, enfatizando as diferenças no que diz respeito aos direitos sociais adquiridos. Neste caso, também a verdade cinematográfica coloca-se no sentido da superação da desigualdade e violência causadas pela dominação do homem sobre o homem, já que apresenta as contradições sociais, a partir de um ponto de vista da história concebido com base na relação dos fragmentos do “passado” confrontados com os fatos do presente revolucionário.

No entanto, o documentário de Harlan não consegue mostrar, dado o término da Revolução, como a lógica do *trabalho à jorna*, apropriado numa situação de coletivização dos meios de produção e da terra, pode superar ou não o tipo de violências que resultam da sua prática no anterior regime de exploração privada da força humana. A questão não está em relativizar o conflito de classes, demonstrando como em todos os

casos existem violências que se superam e outras que persistem independentemente da relação de classes, mas antes em compreender como a violência que é inerente ao próprio sistema de produção capitalista, perpassa todos os segmentos e esferas da sociedade onde é reproduzida.

Poderíamos imaginar, caso não tivesse terminado o processo revolucionário português, que Harlan poderia seguir o filme tratando cinematograficamente dos problemas que os trabalhadores enfrentam com a reposição da lógica do *trabalhador da jorna* num regime de propriedade coletiva da terra e dos meios de produção. Além de tratar sobre as contradições do processo revolucionário português, talvez, a possibilidade de aceder às imagens do processo de integração do *trabalho à jorna* num regime de propriedade coletiva, como supomos ter acontecido, seriam determinantes no universo simbólico para agregar algo à aproximação cinematográfica dos processos. Neste sentido, a “verdade” do filme de Harlan não apenas se afirmaria pela abertura de espaços para a revelação de outra versão da história não conhecida, que é diferente da história do “colonizador”, da história oficializada, e que contém uma “verdade” sobre o mundo e as coisas, mas também, pela possibilidade de colocar luz nas várias roupagens de uma violência do sistema que os condiciona, e que não termina sem uma mudança estrutural, que neste caso tem fundação no capitalismo.

Ao considerarmos a colocação de Vattimo acima mencionada sobre o “fim da verdade” poder relacionar-se com a perda da relação com o “todo”, e, sobretudo, a perspectiva de Marx sobre a verdade da história poder apenas associar-se à “reconstituição de uma totalização”, supomos que a “verdade” que é proposto expor por meio cinematográfico do ponto de vista do cinema revolucionário de Vertov, é aquela que respeita a apresentação da história enquanto “totalização”, por isso, paradoxal, integrando o confronto entre os fragmentos do “passado” e os elementos do presente da ação, no sentido da superação das relações de dominação entre os homens. A possibilidade de produção de conhecimento e de verdade compreende-se assim na relação com os processos históricos, sendo estes o limite da sua objetivação. Nesse caso, que procedimentos metodológicos podem garantir a sua apresentação?

4.1 Revolução, *cinema-verdade* e a *pós-verdade*

A Revolução é um processo social em que as massas reelaboram as suas relações sociais, dentro de um determinado sistema vigente, se colocam contra a ordem estabelecida e inauguram um novo momento histórico. O confronto desses elementos históricos, no conjunto dos fragmentos visuais, bem como sonoros, organizados por meio da montagem no *cinema-verdade* contribuem do ponto de vista de Vertov, para a compreensão dos fenômenos da vida social.

Ao contrário da proposta do *cinema-verdade*, tal como apresentada por Harlan na raiz do cinema revolucionário de Vertov, Boorstin ³²¹ e depois Debord ³²² discutiam nos decênios de 1960 e 1970, uma produção mediática que começava a explorar a fabricação de “pseudoacontecimentos” que passariam a ocupar, na perspectiva dos autores, o lugar de uma “verdade” que antes se fundamentava no pensamento crítico ³²³. Contudo para Debord, a explicação de Boorstin sobre a aceitação passiva na recepção dessas construções, pelo “(...) homem moderno ser demasiado espectador” (DEBORD, 1997, p. 130) e deixar-se atrair pelo aparato técnico de difusão de imagens, não abrange a profundidade do problema da fabricação, e do que Boorstin designa de “pseudoacontecimentos”. Para Debord, “Boorstin não compreende que a proliferação dos ‘pseudoacontecimentos’ pré-fabricados que ele denuncia, decorre do simples fato de os homens, na realidade maciça da vida social atual, não viverem os acontecimentos”. E um dos motivos apontados por Debord para essa fuga é o assombro que a história

³²¹ V. BOORSTIN, Daniel, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (1962), New York, Vintage Books, 1992.

³²² V. DEBORD, G., *A Sociedade...*, op. cit..

³²³ “A mudança Boorstin iluminada foi, em sua opinião, causada principalmente pela crescente publicidade e relações públicas indústrias. As pessoas se tornaram personalidades, os eventos se tornaram oportunidades de mídia e as campanhas se tornaram fumaça e espelhos. O público comprava as ilusões “falsas” da realidade, permitindo que a pseudo-realidade triunfasse sobre a realidade concreta. Boorstin cunhou o termo ‘pseudo-evento’ para descrever acontecimentos sobre-dramatizados que foram impulsionados por relações públicas, com pouco outro propósito do que um “momento da mídia” (Rushkoff, 2012). Estes eventos e atividades contribuíram para um falso senso de realidade, um ‘fac-símile [cópia] da vida’”. Traduzido de: *The shift Boorstin illuminated was, in his opinion, caused primarily by the growing advertising and public relations industries. People became personalities, events became media opportunities, and campaigns became smoke and mirrors. The public bought into the “fake” illusions of reality, allowing pseudo-reality to triumph over concrete reality. Boorstin coined the term “pseudoevent” to describe over-dramatized happenings that were driven by public relations, with little other purpose than a sheer “media moment”* (Rushkoff, 2012). *These events and activities contributed to a false sense of reality, a “facsimile of life”* (“Daniel Boorstin,” n.d., para. 2) (VIENS, Stephanie, “The Hyperreality of Daniel Boorstin” in *Voices in the Field*, Journal of Media Literacy Education 6(2), 2014, p. 93). Disponível em: <http://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1150&context=jmle>. Acessado em 20/02/2017.

produz na sociedade moderna, fazendo surgir no seu lugar uma “(...) pseudo-história construída em todos os níveis do consumo da vida (...)” (DEBORD, 1997, p. 130).

O cinema revolucionário de Vertov, em particular com a produção de *Kinopravda* (*Cinema-Verdade*) e de *Kinoglaz* propunha a associação das notícias da atualidade ao cinema, na forma de cine-jornal, visando o registro dos fragmentos que permitem reconstruir a história da Revolução. O método de trabalho apresentado por Vertov implicava como já tratado acima, uma observação das experiências do cotidiano em relação ao tema central e coletivo proposto. Na construção do discurso fílmico de *Kinoglaz*, os sete temas apontados por Vertov que relacionam elementos como o “novo” e o “velho”, “crianças” e “adultos”, “cooperativa” e “mercado comum”, a “cidade” e o “campo”, a “saúde” e a “doença”, o “vigor” e a “debilidade”, e as filmagens obtidas com o método de trabalho e de edição coletiva, tratam da montagem de uma “totalização” capaz de dar conta das contradições da sociedade russa no contexto da Revolução. A proposta da filmagem de fatos da vida social e da sua organização na montagem, interconectada com os anseios e as visões sobre a Revolução por parte dos seus protagonistas tornou-se condição da produção de verdade no contexto do *cinema-verdade*. Ao considerarmos também a produção de documentário dos decênios de 1960 e 1970 como aquela que estudamos inserida na raiz cinematográfica do *cinema-verdade*, quais poderão ser os efeitos da suspensão da “verdade” na estrutura e nas narrativas do documentário?

Podemos dizer que as teorias da *pós-verdade* buscam abordar um fenômeno de construção de discursos políticos mediáticos, não mediados, em que predominam as crenças e o ponto de vista individual desvinculado da visão do “todo” sobre os fatos implicados em dado processo social que é visado. A crítica à verdade “objetiva” ou até mesmo à verdade como “subjetivismo puro”, que poderia sustentar as teorias do “fim da verdade”, apenas coloca em evidência a relação de polaridades, que dentro da visão ideológica sobre a verdade se desintegra para dar lugar aos discursos da *pós-verdade*. Ao mesmo tempo, que se desconsidera o ponto de vista histórico como limite para a produção de verdades fundamentadas nos próprios processos sociais.

A possibilidade de uma aproximação à verdade, que para Marx parte do rompimento com a ideologia, tem por base na produção cinematográfica revolucionária a integração do ponto de vista da história e da produção de “totalizações” que propõem sintetizar o movimento dinâmico das “partes” – classes sociais –, tal como propunha Vertov na produção do cinema revolucionário.

Neste caso, e tendo em conta o método de trabalho de Vertov a suspensão da verdade na produção do *cinema-verdade* poderia hipoteticamente implicar a perda das metodologias participativas de produção do filme; a perda da relação entre o indivíduo que é o autor e o coletivo que trabalha na produção cinematográfica, na medida em que se perde a relação com o “todo” que se expressa também no simbólico das relações sociais; a perda do sentido sobre a observação dos movimentos coletivos pela predominância das crenças individuais sobre as demais; perda do sentido da montagem como lugar de confronto de elementos e fragmentos da realidade no sentido da construção de “totalizações” que contribuam para a compreensão dos fenômenos sociais; e particularmente, no contexto e proposta de *cinema-verdade*: a função social do filme.

4.2 A Verdade e a Política

O “todo” para Aristóteles tratando da tragédia “(...) é aquilo que tem princípio, meio e fim”. O “Princípio” que pode considerar-se como o prólogo, o filósofo aponta ser “(...) o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido” (ARISTÓTELES, 1966, p. 76). É o espaço de localização da ação que no caso do filme *Torre Bela* corresponde ao grande plano da vista aérea da Quinta Torre Bela em que se inserem as legendas do título ³²⁴, da dedicatória a Otelio Saraiva de Carvalho ³²⁵, de localização da Quinta (Freguesia de Manique do Intendente e Conselho de Azambuja) ³²⁶ e do seu tipo de vocação (Reserva de caça da família real de Bragança) ³²⁷. Como mencionamos no primeiro capítulo sobre o prólogo, Harlan introduz os sons de pássaros e do motor de um trator agrícola que conforme observamos, talvez, indique o tema do filme, também a partir da relação subjetiva entre a natureza e a mecanização do campo.

O “Meio” para Aristóteles “(...) é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si” (ARISTÓTELES, 1966, p. 76) que é compreendido pelos episódios que se desenvolvem em torno do processo de auto-organização dos trabalhadores, tal como apontamos no *item* anterior, e que apresentam o ponto de vista dos trabalhadores em

³²⁴ *Torre Bela*, op. cit., 0’10’’.

³²⁵ *Torre Bela*, op. cit., 0’42’’.

³²⁶ *Torre Bela*, op. cit., 1’03’’.

³²⁷ *Torre Bela*, op. cit., 1’17’’.

relação às relações de trabalho e estrutura sociopolítica, apontando para os cortes e rupturas entre o projeto de sociedade do antigo regime (1933-1974) e o projeto revolucionário dos trabalhadores.

O final do filme o “Fim”, conforme Aristóteles, “(...) é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si nada tem” (ARISTÓTELES, 1966, p. 76).

A função catártica da tragédia, enquanto formadora do sujeito da *polis* grega - que ao identificar-se com o herói, por atração ou repulsa, sente compaixão ou horror -, pode encontrar sua verdade – conhecimento - na exposição do espectador ao conflito e às contradições da experiência humana. Podemos considerar que a “vivência” proporcionada pela tragédia de algum modo se relaciona com a “vivência” da *polis* ou expressa no universo simbólico as suas desigualdades. Para Rancière, Aristóteles compreende como uma das formas de enfrentamento das desigualdades e igualdades da *polis*, a junção de duas atividades humanas do pensamento: a filosofia e a política. Conforme Aristóteles, “Do que há igualdade e do que há desigualdade, a coisa leva à aporia e à filosofia política” (ARISTÓTELES apud RANCIÈRE, 1996, p. 11).

O potencial formativo da tragédia baseia-se tanto na experiência de sentimentos opostos, que podem gerar repulsa ou atração, como da experiência de proximidade e distanciamento do espectador com os mesmos. E o mesmo acontece na vivência da *polis*, contudo, sem a possibilidade de “vivenciar-se” o alívio proporcionado pela representação, já que a atuação em comunidade pode ter implicações, positivas e negativas, no “outro” com quem se convive.

Único entre todos os animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se inicia a dor e o prazer. Por isso pertence aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto. Ora é a comunidade dessas coisas que faz a família e a polis (RANCIÈRE, 1996, p. 17).

Para Rancière, o propósito político “(...) do homem atesta-se por um *indício*: a posse do *logos*, ou seja, da palavra, que *manifesta*, enquanto a voz apenas *indica*”, sendo o que é manifesto por essa palavra e o que “(...) ela torna evidente para uma comunidade de sujeitos que a ouvem, é o útil e o nocivo e, consequentemente, o justo e

o injusto” (RANCIÈRE, 1996, p. 17). Aproximamo-nos assim, talvez, à ideia presente na *Poética* em torno da experiência dos contrários, das peripécias porque passa o herói, da “vivência” da catarse que “(...) se efetiva pela paixão” (ARISTÓTELES, 1966, p. 68), que para Aristóteles, é correspondente “(...) à situação *trágica* por excelência” do homem que “(...) não se distingue pela virtude ou pela justiça” e que não por maldade ou malícia comete algum erro. O sentido da catarse na tragédia torna-se assim o de *purificação* dos sentimentos opostos que ela provoca (ARISTÓTELES, 1966, p. 67), e que supostamente se alumiam no momento em que “(...) os contrários coincidem em todos os aspectos da realidade cósmica, - natural, humana e divina” (ARISTÓTELES, 1966, p. 66). E é, talvez, essa possibilidade de lidar com a contradição, a partir da faculdade de sentir, o que supostamente Rancière aponta estar na base da lógica da política, também aristotélica.

O incomensurável que funda a política não se identifica então com nenhuma ‘irracionalidade’. É antes a própria medida da relação entre um *logos* e a alogia que ele define — no duplo sentido da alogia que, no grego de Platão e de Aristóteles, significa duas coisas: a animalidade da criatura condenada apenas ao ruído do prazer e da dor, mas também a incomensurabilidade que separa a ordem geométrica do bem da simples aritmética das trocas e das reparações. Há, de fato, uma lógica da política. Mas essa lógica deve ser fundada na dualidade mesma do *logos*, palavra e contagem da palavra, e deve ser referida à função específica dessa lógica: tornar manifesta (*delun*) uma *aisthesis* que o apólogo ballanchiano nos mostrou ser o lugar de uma divisão, de uma comunidade e de uma separação. Perder de vista essa dupla especificidade do ‘diálogo’ político é encerrar-se em falsas alternativas que exigem uma escolha entre as luzes da racionalidade comunicativa e as trevas da violência originária ou da diferença irreduzível. A racionalidade política só é pensável de maneira precisa se for isolada da alternativa em que um certo racionalismo quer enclausurá-la: ou a troca entre parceiros que colocam em discussão seus interesses ou normas, ou a violência do irracional (RANCIÈRE, 1996, p. 55).

Assim, considerando o que Rancière menciona sobre o homem que assimila o *logos* e “(...) manifesta o justo à deliberação pela qual as particularidades dos indivíduos se encontram subsumidas sob a universalidade do Estado”, que o problema reside não em “(...) enobrecer a acepção do útil para aproximá-lo da idealidade do justo” (RANCIÈRE, 1996, p. 18), mas antes “(...) ver que a passagem do primeiro para o segundo só se faz por intermédio de seus contrários e que é no jogo desses contrários, na relação obscura do ‘nocivo’ e do injusto, que reside o âmago do problema político”

(RANCIÈRE, 1996, pp. 18-19), e também “(...) do problema que a política formula ao pensamento filosófico da comunidade”, perguntamos de que modo então, dentro desta problemática a tragédia se insere na *polis*? Com uma potencialidade de desvelar igualmente ao público, os problemas que “(...) a política formula ao pensamento filosófico da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 19)?

E, nesse sentido, o que podemos apontar do filme documentário de Harlan *Torre Bela*? Que o documentário propõe alumiar as contradições do processo revolucionário português, a partir da abordagem ao processo de auto-organização dos trabalhadores, e que por isso, aproxima-se da possibilidade de tratar, no jogo dos contrários, do “nocivo” e do injusto, visando atuar no âmago do problema político?

Para Rancière, a luta da classe trabalhadora, e do sujeito histórico que no caso da Revolução portuguesa foi o trabalhador, não visa impor, supostamente, o seu projeto de sociedade. O sujeito político deve ser aquele que opera e aquele que agrega e separa “(...) as regiões, as identidades, as funções, as capacidades que existem na configuração da experiência dada, quer dizer, no nó entre as divisões da ordem policial e o que nelas já se inscreveu como igualdade, por frágeis e fugazes que sejam essas inscrições” (RANCIÈRE, 1996, p. 52).

O filme acaba por enfrentar no campo do simbólico, os problemas políticos, na medida em que se entrega à exposição de contrários que podem, tal como propõe Aristóteles, tratar-se a partir do pensamento filosófico da comunidade. Ao mesmo tempo, propõe juntar, discernir sobre o que Rancière enfatiza serem “(...) duas coisas que não têm ‘nada a ver’ uma com a outra: a igualdade proclamada pelas Declarações dos Direitos do Homem e um obscuro tópico de horas de trabalho ou de regulamento da oficina” ³²⁸, que no caso da película *Torre Bela*, diz também respeito à segregação no campo.

O ato político no filme, considerando as observações de Rancière sobre o ato político da greve, torna-se então o ato de “(...) construir a relação entre essas coisas que não têm relação, é fazer ver junto, como objeto do litígio, a relação e a não-relação” ³²⁹,

³²⁸ “É assim, por exemplo, que uma greve operária, na sua forma clássica, pode juntar duas coisas que não têm “nada a ver” uma com a outra: a igualdade proclamada pelas Declarações dos Direitos do Homem e um obscuro tópico de horas de trabalho ou de regulamento da oficina” (*idem ibidem*).

³²⁹ “Essa construção implica toda uma série de deslocamentos na ordem que define a “parte” do trabalho: ela pressupõe que uma multiplicidade de relações de indivíduo (o empregador) a indivíduo (cada um dos seus empregados) seja posta como relação coletiva, que o lugar privado do trabalho seja posto como pertencente ao campo de uma visibilidade pública, que o próprio estatuto da relação entre o ruído (das máquinas, dos gritos ou dos sofrimentos) e a palavra argumentativa que configura o lugar e a parcela do trabalho como relação privada seja reconfigurado” (*idem ibidem*).

como no caso da discussão sobre as ferramentas de trabalho em que Eugênio e Wilson discutem a coletivização dos meios de produção ou do próprio Harlan quando decide a montagem do filme. Assim, tal como menciona Rancière sobre a subjetivação política, enquanto “(...) capacidade de produzir essas cenas polêmicas, essas cenas paradoxais que revelam a contradição de duas lógicas, ao colocar existências que são ao mesmo tempo inexistências ou inexistências que são ao mesmo tempo existências” (RANCIÈRE, 1996, p. 52), o filme, que as apresenta na particularidade do contexto da ocupação da Quinta Torre Bela e do ponto de vista histórico, acaba por encontrar a síntese do projeto de sociedade dos trabalhadores, opondo-a também ao projeto de sociedade do antigo regime (1933-1974) que é reposto no final da Revolução.

A película *Torre Bela* apresenta assim três visões do *tempo*: a visão do tempo do antigo regime da ditadura portuguesa (1933-1974) que cultiva a “(...) inversão completa do tempo como ‘campo de desenvolvimento humano’” (DEBORD, 1997, p. 103) como já mencionamos acima, a visão de tempo revolucionária dos trabalhadores, e no terceiro dia a reposição da ordem antiga com elementos novos introduzidos pelo “governo socialista”, supostamente compreendendo a visão liberal.

Em relação ao ponto de vista histórico na abordagem cinematográfica ao processo revolucionário supõe-se o confronto dos elementos do “passado” e das “totalizações” que dão lugar à imagem do “passado” com as novas projeções sociais. Nesse processo fílmico que alia o *cinema-verdade* à política e ao enfrentamento das contradições sociais, Harlan registra também o movimento de resistência à dominação do projeto conservador – que se desenvolve pelo domínio do “passado” sobre o presente revolucionário - e com isso, de resistência ao processo de declínio das grandes utopias que para muitos marcou a segunda metade do século XX.

4.3 Verdade e Utopia

O trabalhador, enquanto sujeito histórico foi reconhecido em Portugal durante o processo revolucionário português (1974-1975). Naquele momento, os trabalhadores recolocaram a luta em torno de grandes utopias na história da segunda metade do século XX, tornando-se por isso, protagonistas da resistência ao que apontou Rancière ser “(...) o fim das formas de visibilidade do espaço coletivo (...)” (RANCIÈRE, 1996, p. 119).

No filme de Harlan, além do enfoque ser dado ao trabalhador, o processo filmado implica a utopia da construção participada da sociedade e a busca pela abolição

da propriedade privada, dando-se toda a visibilidade para a reinvenção do espaço coletivo.

Uma das motivações que Mannheim aponta para aniquilação do elemento utópico durante a primeira metade do século XX foi a dominação da visão conservadora sobre as demais concepções de tempo, considerando a visão liberal e a visão socialista e comunista. Neste caso, o aspecto da dominação é fundamental para compreendermos a desintegração das várias dimensões que formam a unidade *tempo-espaço*, a separação da relação entre “passado”, “presente” e “futuro”, em particular no universo simbólico. As utopias conforme Mannheim resultam da experiência do *tempo* em todas as suas dimensões, são as projeções do possível, derivadas da vivência do presente na relação crítica com o seu passado.

O caráter polifônico do documentário abre espaço para que as diferentes visões de tempo se oponham, mesmo entre os trabalhadores, mostrando as tensões da oposição, tanto quanto possível ao cineasta captar. Ao mesmo tempo, o ponto de vista de Harlan sobre o processo revolucionário como um todo, surge manifesto na relação de elementos do filme tratados na montagem. Assim, o documentário não mostra apenas as utopias da classe trabalhadora, mas também as forças que se opõem, simbolicamente tratadas na legenda final que indica a devolução das terras ao “duque” e a reposição de um “passado” desvinculado do presente da ação dos agricultores. Ao tratar das utopias dos trabalhadores, Harlan acaba por colocar luz também nas suas formas de silenciamento, baseadas de forma particular na repressão da experiência da comunidade e da construção com participação da sociedade.

Para Mannheim “Um ESTADO DE ESPÍRITO [*sic*] é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre”, sendo que esta incongruência se evidencia “(...) pelo fato de que este estado de espírito na experiência, no pensamento, e na prática se [orienta] para objetos que não existem na situação real”. Neste sentido, para o autor, ao limitar-se o “significado do termo ‘utopia’ ao tipo de orientação que transcende a realidade e que ao mesmo tempo, rompe as amarras da ordem existente, estabelece-se uma distinção entre os estados de espíritos utópicos e os ideológicos” (MANNHEIM, 1986, p. 216). A distinção proposta por Mannheim recoloca os elementos utópicos no campo do possível, afirmando-o na contramão do discurso da classe dominante que os remete para o campo do irrealizável. Assim, para o autor, quando a orientação incongruente tornada utópica “(...) tendeu a por fim aos laços da ordem existente”, os representantes da dada ordem, nos casos históricos em que não

se tornaram hostis, “(...) procuraram controlar estas ideias e interesses situacionalmente transcendentais, impossíveis de serem efetivados no quadro da ordem vigente (...)”, por serem incompatíveis com o seu projeto de sociedade. A forma de controle destes representantes passou por tornar esses elementos utópicos “(...) socialmente impotentes, de modo que tais ideias fossem confinadas em um mundo além da história e da sociedade, onde não pudessem afetar o *status quo*” (MANNHEIM, 1986, pp. 216-217). Assim e do ponto de vista de Mannheim, embora todos os períodos da história contivessem “(...) ideias que transcendiam a ordem existente”, nem todas exerceram a “função de utopias” (MANNHEIM, 1986, p. 217). No fundo, “(...) eram as ideologias adequadas a este estágio de existência, na medida em que estavam ‘organicamente’ e harmoniosamente integradas na visão de mundo característica do período (...)”, que vigoravam sem oferecer possibilidades revolucionárias (MANNHEIM, 1986, p. 217).

Assim, ao invés do novo governo mencionado no filme *Torre Bela* restituir também as terras ao “pequeno proprietário”, que no início do filme reivindica a sua “parte” fraudada, restitui as terras à família real de Bragança, perdendo todas as possibilidades revolucionárias de refletir a forma de distribuição de terras praticada até então. Além disso, prendeu a Comissão de Trabalhadores que havia introduzido direitos sociais para o *trabalhador da jorna*. A partir daqui, e frustrada a experiência social concreta, imaginamos que se sobrepõem as ideologias irrealizáveis ³³⁰ às possibilidades utópicas ³³¹ que a ocupação da Quinta Torre Bela efetivamente concretizava.

Mannheim não deixa de afirmar a dificuldade da distinção entre *ideologia* e *utopia*, mas apontamos aquela particular distinção que opõe a transformação da “(...) realidade histórica existente em outra realidade” (MANNHEIM, 1986, p. 219) à

³³⁰ “As ideologias são as ideias situacionalmente transcendentais que jamais conseguem *de fato* a realização de seus conteúdos pretendidos. Embora se tornem com frequência motivos bem intencionados para a conduta subjetiva do indivíduo, seus significados, quando incorporados efetivamente à prática, são, na maior parte dos casos deformados. A ideia do amor fraterno cristão, por exemplo, permanece, em uma sociedade fundada na servidão, uma ideia irrealizável e, neste sentido, uma ideia ideológica, mesmo quando o significado pretendido constitui, em boa-fé, um motivo da conduta do indivíduo. É impossível viver harmoniosamente, à luz do amor fraterno cristão, em uma sociedade que não se acha organizada sob o mesmo princípio. O indivíduo se vê, em sua conduta pessoal, sempre forçado – na medida em que não recorre à ruptura da estrutura social existente – a renunciar a seus motivos mais nobres” (MANNHEIM, 1986, pp. 218-219).

³³¹ “As utopias também transcendem a situação social, pois também orientam a conduta para elementos que a situação, tanto quanto se apresente e, dada época, não contém. Mas não são ideologias, isto é, não são ideologias na medida e até o ponto em que se conseguem, através da contra-atividade, transformar a realidade histórica existente em outra realidade, mas de acordo com as suas próprias concepções. Ao observador que delas tenha uma visão relativamente externa, esta distinção teórica e completamente formal entre utopias e ideologias parece oferecer pouca dificuldade. Contudo, determinar concretamente o que em um dado caso seja ideológico e o que seja utópico é extremamente difícil. Aqui nos defrontamos com a aplicação de um conceito que envolve valores e padrões” (MANNHEIM, 1986, pp. 219-220).

impossibilidade prática de tal ocorrer. Assim, conforme o autor, “A utopia da burguesia ascendente consistia na ideia da ‘liberdade’” o que não deixaria em parte de ser uma verdadeira “(...) utopia, isto é, continha elementos orientados para a realização de uma nova ordem social, constituindo um instrumento para a desintegração da ordem previamente existente, e que, após sua realização, se converteram parcialmente em realidade” (MANNHEIM, 1986, p. 227). Mas também, conforme Mannheim continha os elementos ideológicos, que mais tarde foi possível identificar. Contudo, para o autor essa separação entre os “(...) elementos ideológicos da mentalidade burguesa dominante dos capazes de realização subsequente, isto é, os elementos verdadeiramente utópicos (...)” (MANNHEIM, 1986, pp. 227-228), apenas poderia efetivar-se “(...) por um estrato social que mais tarde se apresentasse em cena para desafiar a ordem existente” (MANNHEIM, 1986, p. 228).

No caso do filme *Torre Bela*, a Revolução Social que irrompe de imediato à Revolução política conduzida pela burguesia portuguesa, e em oposição a esta, torna-se capaz de alumiar em parte, o que podem ser os elementos ideológicos e utópicos da Revolução política em pleno processo histórico. O próprio final do filme já indica a oposição entre projetos de sociedade e visões de mundo entre os trabalhadores da Quinta Torre Bela e o próprio “Governo Socialista” com as suas tropas aliadas.

Na película, Harlan dá todo o protagonismo aos trabalhadores, alumando as suas utopias, apresentando os seus desejos, numa situação em que as tensões entre classes afloram e os elementos utópicos se expõem, assim como a “(...) natureza do desejo dominante (...)” que é para Mannheim constituinte do “(...) princípio organizador que modela a própria maneira pela qual experimentamos o tempo”. Assim, o cineasta, colocando “(...) luz [nas] esperanças, aspirações e propósitos” (MANNHEIM, 1986, p. 233) dos trabalhadores, acaba por apresentar a concepção histórica do tempo para o grupo de trabalhadores e por contraposição àquela da classe dominante que os reprime.

O autor aponta ainda, para aspectos dos processos históricos que podem aclarar sobre o modo como as utopias foram sendo silenciadas, pela maneira como os grupos sociais dominantes desvincularam também da experiência do tempo, a sua forma de fazer política. Para o autor, “O liberalismo burguês se encontrava por demais preocupado com as normas para se interessar pela situação efetiva, tal como esta existia na realidade” e, com isso, além de “(...) ter erigido para si o seu próprio mundo ideal [...] perdeu todo o sentido das coisas materiais, bem como qualquer relação com a natureza”. O sentido de natureza, neste contexto, conforme o autor, e em grande parte

“(...) significava razoabilidade, um estado de coisas regulamentado pelos padrões eternos de certo e errado” (MANNHEIM, 1986, p. 245), sempre voltados para o futuro como se caminhássemos em linha reta, e no sentido ascensional.

Em relação à mentalidade conservadora, Mannheim considera que “(...) não detém nenhuma utopia”, já que em “(...) termos ideais, acha-se por sua própria estrutura completamente em harmonia com a realidade sobre a qual, por hora, mantém domínio”, sendo que “O tipo conservador de conhecimento consiste originalmente no gênero de conhecimento que fornece um controle prático” (MANNHEIM, 1986, p. 253). Assim sendo, enquanto para o liberalismo “(...) o futuro constituía tudo e o passado nada, o modo conservador de experimentar o tempo encontrou a melhor corroboração de seu sentido de determinação ao descobrir a importância do passado, na descoberta do tempo como um criador de valor” (MANNHEIM, 1986, pp. 258-259). Já a visão socialista e comunista poderia em termos, romper com essas duas estruturas do pensamento caso colocasse em prática as suas premissas revolucionárias.

O final do filme *Torre Bela* que aponta para uma atuação dos militares lealistas ao “Governo Socialista” contrária aquela dos trabalhadores torna-se resultado de certa forma, das alianças políticas e militares que levaram ao restabelecimento do poder no interior de uma classe social, que já fazia parte do governo salazarista (1933-1968) e de Marcelo Caetano (1968-1974), mas que não tinha ainda total poder legislativo. Perde-se nesse processo inevitavelmente o elemento utópico que estava sendo colocado pelos trabalhadores, no sentido da transformação da sua realidade social, pela reposição da visão liberal da elite política que consegue ocupar o lugar da anterior elite.

Em muitos fenômenos da segunda metade do século XX, continuam se revelando os “Sintomas dessa ‘esterilidade’” utópica “(...) como radiações da situação política e social nas esferas mais remotas da vida cultural”, como Mannheim observou já na primeira metade do século. Assim, há medida que os partidos em ascensão durante o processo revolucionário português como no caso do Partido Socialista (PS) “(...) [colaboram] em uma coalizão parlamentar, tanto mais [abandonam] seus impulsos utópicos originais e, com eles, sua perspectiva ampla (...)” de transformação da realidade social. E, com isso, mais o “(...) seu poder para transformar a sociedade tenderá a ser absorvido por seu interesse em detalhes isolados e concretos” (MANNHEIM, 1986, p. 274).

No caso do filme *Torre Bela*, podemos dizer que Harlan buscou colocar luz nos elementos utópicos da classe de trabalhadores, a partir da filmagem do processo

específico da ocupação da Quinta Torre Bela, no caso particular, em que duas Revoluções – política e social - acontecem paralelamente. Dessa forma, resiste Harlan com a película à aniquilação da imagem das utopias, reforçando-as no campo do simbólico, tornando-as visíveis num momento em que, numa ruptura com a “verdade”, as mesmas são silenciadas pela afirmação da sociedade como “não lugar” dos modos de sua subjetivação. Consideramos como verdade, tal como apontamos na figura abaixo, e do ponto de vista histórico, a integração do trabalhador como ator político, que atua na construção da sua sociedade como aconteceu durante o processo revolucionário português (1974-1975). Ao mesmo tempo, consideramos como verdade que emerge da leitura do passado no presente da ação pelos trabalhadores, as propostas de socialização da terra, da propriedade coletiva dos meios de produção, a introdução de direitos sociais para os trabalhadores, visando uma sociedade mais justa, como foi possível concretizar na Quinta Torre Bela. Todos estes elementos fizeram parte do regime de verdade da Revolução socialista como fizeram parte, por apropriação, da Revolução social portuguesa (1974-1975).

ESQUEMA1 – Regimes de Verdade *Kinoglaz* e *Torre Bela*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 32 – ESQUEMA

A integração do ponto de vista histórico na leitura de verdade, é talvez, um dos marcadores de diferença entre a proposta do *cinema-verdade* de Vertiv e de Harlan e os

atuais discursos sobre a *pós-verdade*. Ao mesmo tempo, distingue-se o *cinema-verdade* dos discursos da *pós-verdade* tanto nos métodos de trabalho da filmagem, edição e montagem do filme que preservam a organização dos fragmentos, no sentido de garantia da visão “totalizante” - integradora da relação entre o “passado”, o “presente” e o “futuro” – como do próprio conteúdo, desenvolvido para tratar dos fenômenos da vida social num momento de clivagem entre o antigo regime e a nova ordem revolucionária.

4.4 Os muros da cidade não planejada

A produção de *cinema-verdade* adquiriu destaque no contexto português, num momento de celebração de utopias que foi particularizado por meio do cinema, principalmente por Thomas Harlan, que além de reconhecer o trabalhador como o protagonista da Revolução (1974-1975) reafirma o ponto de vista histórico na organização dos fragmentos do discurso fílmico, e enquanto possibilidade de produzir de conhecimento a partir do filme.

Atualmente, a par dos discursos da *pós-verdade*, cujo fenômeno se inscreve na mediatização de conteúdos e formulações nem sempre assentes na análise dos fatos e na relação direta com a fonte, mas que mesmo assim modela e conduz a opinião pública de massa, torna-se pertinente o resgate desta produção cinematográfica que trabalha precisamente em torno do conceito de *cinema-verdade*, partindo de uma abordagem histórica aos processos e fenômenos da vida social. Podemos considerar também, que um movimento de resistência³³², contrário ao fenômeno que se instala, traz indícios da tentativa de desmache desses discursos, visando a continuidade da produção de conhecimento e de “verdades” com base numa abordagem aos fatos na sua fonte, tendo em conta a sua análise e debate.

É a partir destes pressupostos e da abordagem ao conceito de *cinema-verdade*, que pretendemos continuar o trabalho teórico até agora desenvolvido explorando a sua vertente prática, com o desenvolvimento de exercícios videográficos que tratem sobre as metodologias e práticas cinematográficas abordadas. Nesse sentido, anexamos à tese

³³² Referimo-nos, por exemplo, ao trabalho de jovens artistas como Clara Ianni que trabalha a relação entre arte, política, história e ideologia, tendo como referência particular o vídeo *Mães* (22'23''- 2013) produzido juntamente com o Movimento Mães de Maio e com o coletivo Margens Clínicas. Clara Ianni, brasileira, nasceu em 1987, graduou-se em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e é mestre em Visual and Media Anthropology na Freie Universität Berlin.

o exercício videográfico intitulado *Cidades muradas*, considerando que poderá continuar e ampliar-se para além da finalização deste trabalho teórico-prático.

A tese aponta para a citação feita por Thomas Harlan no filme *Torre Bela a Kinoglaz* (1924), numa homenagem a Dziga Vertov que coloca em evidência a particularidade do posicionamento do cineasta alemão em relação ao debate sobre o conceito de *cinema-verdade* colocado por Rouch e Morin no decênio de 1960. Harlan mostra-se conivente com a abordagem direta aos fenômenos da vida social, tal como proposto por Dziga Vertov, acentuando mais a perspectiva da história que preserva a relação direta do cineasta e da equipe com o trabalho de recolha de dados na fonte, do que propriamente refletir o conceito cinematográfico isoladamente da abordagem direta aos fenômenos da vida social. E é diante da prática e da abordagem cinematográfica proposta por Harlan que propomos o desenvolvimento do exercício prático videográfico que apresentamos de seguida.

A preservação do ponto de vista da história e o confronto de fatos registrados na fonte pretendem ser colocados também no sentido de desmanche dos discursos que circunscrevem o fenômeno atual da *pós-verdade*. Em particular, no momento atual da história em que se perdem cada vez mais direitos sociais, principalmente no Brasil que tardiamente consolidou a sua democracia com a eleição do primeiro governo de esquerda, atualmente desmantelado.

Nesse sentido, propomos desenvolver uma produção videográfica que parte do tratamento dos dados recolhidos na fonte, e que por isso, também depende do grau de envolvimento com o objeto do filme. Partimos da consideração do potencial de desenvolvimento do exercício de produção videográfica, junto das comunidades que integram o projeto governamental do Ministério das Cidades, Programa Federal Minha Casa Minha Vida no Brasil ³³³, em particular na cidade de Goiânia. A motivação vincula-se ao fato de uma destas comunidades, como no caso da comunidade do Residencial Jardins do Cerrado VII, ter sido provocada a iniciar um processo de auto-organização para garantir questões mínimas de cidadania, motivado pelo abandono do poder público do processo de integração da comunidade no novo lugar.

Os moradores do Residencial Jardins do Cerrado VII foram selecionados pela Secretaria de Habitação Municipal ³³⁴ para morarem no complexo habitacional,

³³³V. Programa Federal Minha Casa Minha Vida no Brasil. Disponível em: <http://www.cidades.gov.br/>. Acessado em 20/03/2017.

³³⁴ Fonte:

pertencem às classes populares e são provenientes de diferentes localidades do país, bem como dos bairros da cidade de Goiânia. O processo de planejamento e construção do Residencial Jardins do Cerrado como um “todo” apresenta uma série de contradições, entre elas, a determinação como espaço de interesse social o meio rural pelo preço da terra, ao invés da aposta no reordenamento dos espaços da cidade. Para além das contradições do plano urbanístico iniciais, existem as contradições de planejamento urbanístico do próprio projeto arquitetônico, bem como da construção do Residencial Jardins do Cerrado VII e integração das famílias beneficiadas na nova comunidade (2011) ³³⁵. Ainda sem água, luz, sem acessos assegurados como transporte público e asfalto, escola, posto de saúde, espaço de comércio, espaço público e de socialização, os moradores deslocados para as novas casas, tiveram de iniciar um processo de autogestão que visou garantir direitos mínimos de cidadania para a comunidade.

Não podemos dizer que a situação do Residencial Jardins do Cerrado VII pela localização rural é isolada do contexto habitacional e urbano do resto do país, ela faz parte do projeto governamental do Ministério das Cidades e Programa Federal Minha Casa Minha Vida que busca solucionar o *déficit* de moradia, ao mesmo tempo, que alimenta o mercado imobiliário e a especulação imobiliária. A contradição que funda o Programa Federal coloca em oposição projetos de sociedade diferentes, bem como diferentes modos de lidar com as políticas econômicas e sociais.

Um dos primeiros marcadores de diferença entre a película *Torre Bela* e o exercício *Cidade murada* (I e II) ³³⁶, diz respeito à localização geográfica da ação. O filme *Torre Bela* desenvolve-se em Portugal e *Cidades muradas* acontece numa comunidade a vinte e quatro quilômetros da cidade de Goiânia na região do Centro-Oeste, no Brasil. Em que medida pode estabelecer-se algum parâmetro de comparação entre duas situações tão dispares? Neste caso, consideramos que apenas podemos almejar o conceito de “verdade” que se coloca nos termos metodológicos, a partir da construção do discurso fílmico com base na organização dos fatos recolhidos na fonte.

Não podemos desconsiderar que o contexto de *Cidade murada* não é o mesmo de *Torre Bela* que implicou uma transição de regimes e sistemas de valores e crenças,

<http://www4.goiania.go.gov.br/portal/pagina/?pagina=noticias&s=1&tt=not&cd=12028&fn=true>. Acessado em 19/03/2017.

³³⁵ “Prefeitura inaugura condomínio habitacional Jardins do Cerrado VII” in *A Redação*, mídia digital, Goiânia, dezembro, 2011. Disponível em aredacao.com.br/noticias/6357/prefeitura-inaugura-condominio-habitacional-jardins-do-cerrado-vii. Acessado em 20/03/2017.

³³⁶ *Cidade murada I*, Brasil, 2017, cor e p/b, 3’; *Cidade murada II*, Brasil, 2017, cor e p/b, 3’.

da ditadura para a “democracia”, na relação concreta com a passagem do tempo histórico. Podemos antes considerar que se trata de um projeto de inclusão, repleto de contradições onde se confrontam diferentes visões de *tempo* e de mundo, que permeiam o conceito de *cidade* do ponto de vista dos moradores e da Prefeitura, tendo em conta as dimensões rural e urbana, considerando o “(...) rural como parte da espacialidade do capitalismo contemporâneo” ³³⁷ e não o contrário. Esse é, talvez, um dos problemas do vídeo *Cidade murada*.

Encontradas consonâncias entre a situação de auto-organização dos trabalhadores do *Torre Bela* e um processo de auto-organização de moradores que integram o Programa Minha Casa Minha Vida, no Brasil, que foram provocados a iniciar esse processo para garantirem direitos mínimos de cidadania, apresentam-se as condições para desenvolvermos um projeto videográfico, já iniciado, que propõe refletir procedimentos metodológicos na produção de um filme, buscando alumiar as utopias, as ficções ou as verdades individuais e coletivas que se contrapõem ao modelo de sociedade vigente. É dentro deste ponto de vista que apresentamos os dois exercícios videográficos *Cidade Murada I e II*, anexados ao trabalho teórico. Contudo, ainda numa fase muito inicial do processo de aproximação à comunidade do Residencial Jardins do Cerrado VII.

Os dois exercícios são ainda construções fílmicas do ponto de vista externo aos muros da comunidade como podemos ver pelas filmagens que ainda não participam dos processos internos dos moradores, mas que já mostram uma separação entre condomínios e o esvaziamento dos espaços de socialização. Usamos ainda os planos gerais, assumindo as distâncias que são objetivadas pelas lentes da câmera, no momento de aproximação à comunidade. Propomos, no entanto, à posteriori do término desta tese, a continuidade da produção videográfica iniciada, visando a construção de discursos que integrem os diversos pontos de vista, abrindo espaços para dar voz ao “outro”, buscando uma aproximação “totalizante” aos fenômenos da vida social da comunidade do Residencial Jardins do Cerrado VII. Ao mesmo tempo, pretendemos trabalhar as questões estéticas que no filme de Thomas Harlan muito se associam ao

³³⁷ “Compreender o rural como parte da espacialidade do capitalismo contemporâneo remete-nos a observar as relações de poder, o exercício da hegemonia e a dialética entre igualização e diferenciação como tendências contraditórias manifestadas nas interações espaciais rural-urbano (RUA, João, “Urbanidades no rural: o devir de novas territorialidades” in *Campo-Território*, Revista de Geografia Agrária, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 82-106, fev. 2006, p. 82).

cinema de Dziga Vertov e desenvolver um trabalho que incida nas relações entre arte, política e história.

CAPÍTULO 5 | *CINEMA-VERDADE*: O MÉTODO DE TRABALHO COLETIVO E O DESENVOLVIMENTO DAS POTENCIALIDADES CRIATIVAS EM SALA DE AULA

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo *pronunciar* (FREIRE, 1987, p. 44).

Um dos desafios que podemos colocar para o ensino da arte e do cinema, diz respeito à possibilidade de serem abertos espaços de diálogo entre professores e estudantes sobre as lógicas de pensamento que permeiam cada produção artística ou cinematográfica. E estudar diferentes abordagens, em particular aquelas que se desenvolvem em torno do mesmo conceito e comparar, por exemplo, a forma como cada lógica de pensamento pode produzir resultados distintos na aproximação aos fenômenos da vida social. Um dos exemplos, podemos encontrar no debate em torno do conceito de *cinema-verdade* desenvolvido, por um lado, por Jean Rouch (1917-2004)³³⁸ e Edgar Morin³³⁹ com o filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961)³⁴⁰, e, por outro, por Thomas Harlan (1929-2010)³⁴¹ com a película *Torre Bela* (1978)³⁴².

Os dois filmes abordam o mesmo conceito de formas distintas, opondo supostamente a lógica formal, que separa, por ser dual, o sujeito do objeto, à lógica materialista de pensamento, que integra sujeito e objeto no método de abordagem aos fenômenos da vida em sociedade. Na prática, a proposta de Rouch e Morin liberta o sujeito do seu cotidiano para que este possa reinventar-se subjetivamente na experiência de produzir um filme e de debater o próprio filme que produz; já a proposta

³³⁸ Jean Rouch (1917-2004) é conhecido como cineasta e etnólogo francês, um dos teóricos do *cinema-direto* e do *cinema-verdade*.

³³⁹ Edgar Morin, pseudônimo de Edgar Nahoum (1921-) é conhecido como sendo antropólogo, sociólogo e filósofo francês, é pesquisador emérito do CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*).

³⁴⁰ *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961), Direção: Jean Rouch (1917-2004) e Edgar Morin, Diretor de Produção: André Heinrich, França, Argos-Films, Coleção vídeo filmes [distribuição], p&b, 85'.

³⁴¹ Thomas Harlan, escritor e diretor, nasceu em Berlim no ano de 1929 e faleceu no ano de 2010. Harlan era filho do realizador e ator Veit Harlan e da atriz Hilde Körber.

³⁴² *Torre Bela* (1978), Thomas Harlan in Coleção 25 Abril 30Anos, 06 –DVD- Vídeo, Lisboa, Público, maio, 2004.

de Thomas Harlan, aborda diretamente o cotidiano dos protagonistas do filme, bem como a realidade concreta, e os seus processos sociais.

As duas lógicas propõem diferentes abordagens à relação sujeito-objeto, uma questão central da discussão sobre os paradigmas de interpretação da realidade, tal como coloca Pires, no sentido de pensar o contributo dos diferentes paradigmas para o processo educacional. Conforme a autora “Compreender a relação sujeito-objeto é compreender como o ser humano se relaciona com as coisas, com a natureza, com a vida” (PIRES, 1997, p. 84), com a materialidade, mas também com as ideias, sendo a dialética, o materialismo histórico ou a dialética marxista uma das abordagens que propõem a superação da separação entre o sujeito e objeto, que é assumida pela lógica de pensamento formal.

Na Grécia Antiga, conforme Pires, a dialética havia sido entendida como “(...) arte do diálogo, a arte de conversar”, mas “(...) sob um princípio de identidade, entre os iguais”. É Heráclito³⁴³, conforme a autora, que introduz o novo ponto de vista que compreende a diferença como princípio fundamental da conversa, sendo a diferença “(...) constituidora da contrariedade e do conflito” (PIRES, 1997, p. 84).

Segundo Pires, Aristóteles³⁴⁴ é “(...) um dos grandes responsáveis pela marginalização do pensamento de Heráclito sobre a contraditoriedade e o conflito”, na medida em que considera o princípio da identidade que “(...) estabelecia a fixação do ser: o que é, é e o que não é, não é”, enquanto Heráclito considerava a possibilidade de movimento e mudança. Em “(...) Heráclito encontramos a idéia de movimento do pensamento, a idéia de contraditoriedade da vida, da natureza, do mundo”. Assim, enquanto a dialética assegura a compreensão da realidade como contraditória, em constante transformação e movimento, a “(...) lógica formal, estática, [já] não aceita a contradição e o conflito” (PIRES, 1997, p. 84).

No período do Renascimento a busca pela objetividade, também, “(...) levou o pensamento humano a uma profunda separação entre sujeito e objeto e ao abandono do pensamento dialético como lógica de interpretação do mundo e como objeto de estudo das ciências e da filosofia” (PIRES, 1997, pp. 84-85). Apenas mais tarde, Hegel (1770–1831)³⁴⁵ e depois Marx (1818-1883)³⁴⁶ retomam o pensamento filosófico sobre a dialética, mas de formas distintas.

³⁴³ Heráclito, filósofo grego que viveu de 530 a 428 a.C.

³⁴⁴ Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) foi um filósofo grego.

³⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) foi um filósofo alemão.

A reinterpretação da dialética de Hegel (colocada por Marx de cabeça para baixo), diz respeito, principalmente, à materialidade e à concreticidade. Para Marx, Hegel trata a dialética idealmente, no plano do espírito, das idéias, enquanto o mundo dos homens exige sua materialização. É com esta preocupação que Marx deu o caráter material (os homens se organizam na sociedade para a produção e a reprodução da vida) e o caráter histórico (como eles vêm se organizando através de sua história). A partir destas preocupações, Marx desenvolve o Método que, no entanto, não foi sistematicamente organizado para publicação (PIRES, 1997, p. 86).

Pires recoloca a importância da dialética nos processos educativos, visando uma compreensão ampla dos fenômenos da vida social, da forma como os seres humanos se relacionam com as coisas e a natureza, a maneira como pensam e agem no mundo. A separação entre sujeito e objeto acaba por ser uma separação entre o pensamento e a realidade, entre os pensamentos e as ações, entre as ideias e a possibilidade de transformação da realidade concreta e das suas contradições. Um dos pontos fundamentais que Pires recupera na sua análise sobre o materialismo histórico e a educação é o enfoque nas relações de trabalho. Para a autora, a relação contraditória entre o trabalho alienado e qualquer processo de humanização é deveras interessante para a educação, principalmente para uma “(...) organização do processo educacional”, pois é mais importante que a educação esteja “(...) a ‘serviço’ da humanização (...)” do que propriamente da alienação (PIRES, 1997, p. 90).

O conceito de *alienação* de Marx apresentado nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (MARX, 2008, pp. 83-84) compreende quatro aspectos: a alienação do ser humano na relação com a natureza pela via do trabalho estranhado³⁴⁷, em que o trabalhador deixa de se reconhecer no produto do seu trabalho; a alienação do trabalhador sobre a sua atividade e o seu “ser genérico”³⁴⁸, bem como a alienação deste com os outros trabalhadores.

O trabalho que não resulta num objeto produzido para usufruto do próprio ser humano que o produziu. E, portanto que não se constituiu num objeto portador de

³⁴⁶ Karl Marx (1818-1883) foi um filósofo, sociólogo, jornalista e revolucionário socialista.

³⁴⁷ “O animal é imediatamente um com a sua atividade vital. Não se distingue dela. É ela. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente. Esta não é uma determinidade (*Bestimmtheit*) com a qual ele coincide imediatamente. A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, [e] só por isso, ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico. Eis por que a sua atividade é atividade livre. O trabalho estranhado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua essência, apenas um meio para a sua existência” (MARX, 2008, pp. 84-85).

³⁴⁸ “A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, [e] só por isso, ele é um ser genérico” (MARX, 2008, pp. 84-85).

sentido humano para este, respondendo a uma necessidade natural sua e social, apenas serviu para ser transformado em dinheiro, tal como refere Marx: “(...) o dinheiro é a mercadoria absolutamente alienável, por ser a forma a que se convertem todas as outras mercadorias ou o produto da alienação geral delas” (Marx, 2003, p. 137). Nesse sentido, não foi o trabalho transformado em algo que resolvesse (pelo aprimoramento dos sentidos, até) uma necessidade natural e social dos seres humanos, ao invés disso foi transformado em dinheiro e distribuído em forma de salário.

A referência de Pires ao trabalho na relação dialética entre alienação e humanização, surge no sentido da construção do agir pedagógico pela humanização, já que “O conhecimento, como instrumento particular do processo educacional, pode ser tratado de forma a contribuir ou a negar o processo de humanização” (PIRES, 1997, p.90).

Estes autores apontam que, para que a educação seja um instrumento do processo de humanização, o trabalho deve aparecer como princípio educativo. Isto quer dizer que a educação não pode estar voltada para o trabalho de forma a responder às necessidades adaptativas, funcionais, de treinamento e domesticação do trabalhador, exigidas em diferentes graus, pelo mundo do trabalho na sociedade moderna, mas sim que a educação pode ter como preocupação fundamental o trabalho em sua forma mais ampla. Analisar o processo educacional a partir de reflexões empírico-teóricas para compreendê-lo em sua concretude, significa refletir sobre as contradições da organização do trabalho em nossa sociedade, sobre as possibilidades de superação de suas condições adversas e empreender, no interior do processo educativo, ações que contribuam para a humanização plena do conjunto dos homens em sociedade (PIRES, 1997, p.91).

Partimos das reflexões de Pires sobre “O materialismo histórico-dialético e a Educação” para chegarmos à ideia desenvolvida pela autora de compreender um determinado processo educativo, “(...) a partir das reflexões empreendidas sobre as relações cotidianas entre professores e alunos na sala de aula”. Segundo a autora “Quanto mais abstrações (teoria) pudermos pensar sobre esta categoria simples, empírica (relação professor/aluno), mais próximo estaremos da compreensão plena do processo educacional em questão” (PIRES, 1997, p. 88). Na nossa proposta interessamos também compreender o processo educacional que advém da relação entre os professores e alunos, mas considerando toda a comunidade escolar. É nesse sentido que desenvolvemos a proposta de aula “*Cinema-Verdade*: o método de trabalho coletivo e o desenvolvimento das potencialidades criativas em sala de aula”.

A nossa proposta de aula busca abordar o conceito de *cinema-verdade* na sua raiz localizada no cinema revolucionário de Dziga Vertov (1896-1954)³⁴⁹, tendo em conta o debate desenvolvido nos decênios de 1960 e 1970 por Rouch, Morin e Harlan, implicando diferentes abordagens cinematográficas, a partir de lógicas de pensamento opostas.

A ideia principal é iniciar dois processos distintos entre educadores, educandos do ensino médio e comunidade escolar sobre as duas formas de pensamento implicadas na aproximação ao conceito de *cinema-verdade*, para que no final possam ser confrontadas e debatidas entre todos. E que se desenvolvam, tal como coloca Paulo Freire, “(...) a partir da situação presente, existencial, concreta, refletindo o conjunto de aspirações (...)” dos educandos (...)” (FREIRE, 1987, p. 49). A proposta pode ser desenvolvida durante um ano letivo, finalizando com a apresentação de um ou mais exercícios videográficos elaborados pelos educandos.

O modo como propomos iniciar os dois processos tem por base a ideia de *tema gerador*, que para Freire “(...) se [encontra], em última análise, de um lado, [envolvido], de outro, envolvendo as ‘situações-limites’ (...)” (FREIRE, 1987, p. 53). As “situações-limites” acontecem no enfrentamento dos seres humanos com a sua realidade histórica, sendo que “Para alcançar a meta da humanização, que não se consegue sem o desaparecimento da opressão desumanizante, é imprescindível a superação das ‘situações-limites’ em que os homens se acham quase coisificados” (FREIRE, 1987, p. 54).

A metodologia do *tema gerador* parece-nos indicada para desenrolar um processo de produção videográfica, tendo em conta que na raiz do *cinema-verdade* a importância do cine-jornal estava precisamente em abordar os fenômenos da vida social, e, talvez as mesmas *situações-limites* que comenta Freire, colocando luz nas contradições sociais com base numa leitura histórica manifesta na montagem, e, visando a sua superação.

³⁴⁹ Dziga Vertov, tendo como nome de nascimento de Denis Arkadievitch Kaufman (1896-1954) foi cineasta, documentarista e jornalista russo, autor do cinema revolucionário e do *cinema-verdade*.

A ‘situação-limite’ do subdesenvolvimento, ao qual está ligado o problema da dependência, é a fundamental característica do ‘terceiro mundo’. A tarefa de superar tal situação, que é uma totalidade, por outra, a do desenvolvimento, é, por sua vez, o imperativo básico do Terceiro Mundo. Se olharmos, agora, uma sociedade determinada em sua unidade epocal, vamos perceber que, além desta temática universal, continental ou de um mundo específico de semelhanças históricas, ela vive seus temas próprios, suas ‘situações-limites’ (FREIRE, 1987, p. 54).

Para Freire, o reconhecimento de uma dada “totalidade”, das suas partes, dos seus inversos em interação torna-se nesse sentido, o propósito da investigação temática. A falta de “(...) uma compreensão crítica da totalidade em que [os educandos e os educadores] estão, captando-a em pedaços dos quais não reconhecem a interação constituinte da mesma totalidade (...)” (FREIRE, 1987, p. 55), não podendo portanto conhecê-la é uma questão fundamental da temática ou do *tema gerador*.

Já podemos anotar que a nossa proposta de aula prática em torno da produção videográfica e do estudo do conceito de *cinema-verdade*, compreende a realização de uma pesquisa pelos educandos e educadores, a partir da sua realidade concreta, dentro da comunidade escolar, e da definição do *tema gerador*. Ao mesmo tempo, podemos também apontar que o *tema gerador* tem como propósito investigativo compreender como se dá a interação das partes que constituem as dimensões de uma “totalidade” – subjetiva e histórica –, que pode ser aproximada ao longo do processo de desenvolvimento do filme. E que pretendemos abordar as duas formas opostas de tratar cinematograficamente o conceito de *cinema-verdade* (introduzido por Dziga Vertov), apresentadas durante a segunda metade do século XX por Rouch, Morin e Harlan. Consideramos importante, no entanto, trabalhar primeiro a abordagem cinematográfica de Thomas Harlan ao processo revolucionário português (1974-1975), que propõe um diálogo direto com o filme *Kinoglaz (Cine-Olho)* (1924)³⁵⁰ e as produções de *Kinopravda (Cinema-Verdade)* (1922-1925)³⁵¹ de Dziga Vertov autor do *cinema-verdade*.

³⁵⁰ *Kinoglaz (Kino-Eye/Cine-Olho)* (1924), Direção: Dziga Vertov; Roteiro: Dziga Vertov; Fotografia: Mikhail Kaufman; Edição: Elizaveta Svilova, 1924, União Soviética, mudo, p/b, 78’.

³⁵¹ “*Kinopravda* (“Cinema-verdade”) Um cine-jornal dirigido por Vertov inspirado no jornal fundado por Lenin. Cada edição tratava de dois ou três assuntos. Iniciado por Goskino em junho de 1922, deu espaço para a produção de vinte e três edições até ao seu desaparecimento em 1925. Com este jornal, a posição teórica de Vertov passou a ser conhecida. O jornal serviu de laboratório para o desenvolvimento do vocabulário fílmico de Vertov e um acervo de filmagens para uso posterior no trabalho de longa-metragem”. Traduzido de: *Kinopravda (“Kino-truth”). A film journal directed by Vertov, named after the newspaper founded by Lenin. Each edition treated two or three subjects. Initiated by Goskino in June 1922, twenty-three irregularly appearing issues were made before its disappearance in 1925. With this*

5.1 O formalismo na abordagem ao conceito de *cinema-verdade*

Na **primeira aula**, propomos que o professor faça uma roda com os alunos, visando abordar de forma lúdica duas lógicas de pensamento – formal (subjetiva) e materialista (objetiva - subjetiva) -, partindo, por exemplo, do debate dos decênios de 1960 e 1970 em torno do conceito de *cinema-verdade*, entre Jean Rouch, Morin e Thomas Harlan tratado nesta tese, e que se opõem na abordagem intelectual à realidade: pela lógica formal e pela lógica materialista. Podemos mencionar, por exemplo, que para Rouch e Morin a “verdade” do cinema está nas relações humanas e subjetivas que se estabelecem entre pessoas comuns, quando se representam a si mesmas. Para o cineasta e o sociólogo, a “verdade” está na ficção, na possibilidade de serem descobertas novas facetas daquele que é a personagem de si mesmo.

No filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961), de Rouch e Morin numa das primeiras cenas, duas personagens saem à rua perguntando às pessoas se são felizes. Algumas pessoas fogem, outras respondem que são felizes e outras, que são infelizes, outras dizem que umas vezes são felizes outras vezes não, mas o fenômeno da felicidade é abordado apenas na sua dimensão subjetiva. O espectador não tem acesso à realidade concreta daquela personagem, mas ao seu pensamento sobre aquele fenômeno da sua vida. Agora, no filme de Harlan, a “verdade” ou a possibilidade de produzir algum conhecimento através do filme acontece não apenas a partir da forma subjetiva, mas também objetiva. Podemos supor que as personagens estão felizes quando ocupam o palácio do “duque”, apesar de Eugênio expressar o seu receio de serem todos presos. Estão felizes porque riem, brincam, vestem as roupas do “duque”, que antes da Revolução era o patrão para aqueles agricultores. Existe uma diferença entre a maneira de fazer um cine-jornal de Rouch e Morin para Harlan.

Os educadores e educandos podem debater, a partir dos exemplos dados, duas formas de pensamento opostas, visando a exposição da contradição, que para Freire está na base de uma educação libertadora pela oportunidade de conciliação³⁵².

journal, Vertov's theoretical position began to become known. The journal served as a laboratory for the development of Vertov's filmic vocabulary and as a stock of footage for use later feature-length work (MICHELSON, 1984, p. 10).

³⁵² Na verdade, como mais adiante discutiremos, a razão de ser da educação libertadora está no seu impulso inicial conciliador. Daí que tal forma de educação implique na superação da contradição educador-educandos, de tal maneira que se façam ambos, simultaneamente, educadores e educandos. Na concepção ‘bancária’ que estamos criticando, para a qual a educação é o ato de depositar, de transferir, de transmitir valores e conhecimentos, não se verifica nem pode verificar-se esta superação. Pelo contrário,

É importante que o educador apresente também, a proposta do semestre de produção de um vídeo documentário e receba as considerações dos educandos sobre a ideia colocada, inclusive escreva num quadro todos os comentários e observações dos educandos. Ao mesmo tempo, assinale que a metodologia contempla o desenvolvimento de exercícios que possam contribuir para a produção de conhecimento sobre o tema da produção do filme documentário, dentro do conceito cinematográfico do *cinema-verdade*.

Assim sendo, sugerimos que o educador proponha como primeiro exercício, que cada um escreva num papel um desejo e o coloque numa caixa, para que sejam misturados e redistribuídos por todos. A ideia é que seja aberto um debate sobre o tema: “O que podem ser considerados desejos individuais e desejos coletivos”. O tema da discussão pode estar escrito numa folha de forma visível para todos. Neste caso, o papel do professor é fundamental na condução do debate para que o propósito da ação, de discriminar algumas diferenças e semelhanças entre desejos e de torná-las visíveis para todos, possa ser compreendido e acessado por todos. Ao abrirem o papel e ao se depararem com um desejo, é suposto que cada aluno e professor possa elaborar um raciocínio sobre a diferença entre o desejo “individual” e o desejo “coletivo”. Depois da roda de conversa sugerimos que cada um coloque as suas observações numa espécie de “quadro de conceitos”.

O final do encontro pode ser ocupado com a construção desses quadros, e com a apresentação do “quadro de conceitos” como um espaço de exposição de ideias sobre determinados fenômenos que normalmente são experienciados por todos, mas que nem sempre são explicados de imediato, necessitando de tempo para que o conhecimento acerca destes fenômenos possa desenvolver-se.

Pretendemos desde logo alumiar alguns pensamentos dos alunos sobre o processo iniciado, para que possam ser construídos sentidos entre o coletivo para a produção do filme. A proposta deste exercício é de criar uma situação em que a abordagem aos desejos “individual” e “coletivo” possa acontecer na esfera do pensamento subjetivo, visando uma aproximação à lógica do pensamento formal. Já os próximos exercícios, buscam iniciar um processo em que os “desejos” surjam da experiência da realidade objetiva.

5.2 Dziga Vertov: o método do *Cinema-verdade*

A ideia de *cinema-verdade* surgiu com Dziga Vertov, cineasta russo, e no contexto da Revolução Russa (1917), em particular com as edições de *Kinopravda* (*Cinema-Verdade*) (1922-1925) e *Kinoglaz* (*Cine-Olho*) (1924). Vertov propunha produzir um cinema revolucionário que combinasse as notícias de atualidades (*newsreel*) à ciência – teorias do cinema –, uma espécie de cine-jornal que adquiriu forma com as várias edições de *Kinopravda*. Enquanto tratamos da apresentação do surgimento do *cinema-verdade*, podemos perguntar aos educandos o que pensam sobre o que é um processo revolucionário, e, a partir daí, introduzir elementos da história da Revolução Russa, bem como de outras Revoluções como a portuguesa, por exemplo, anotando que em outros casos como o brasileiro, o italiano, o espanhol, a transição da ditadura para o regime democrático foi feito por meio de pactos militares e políticos sem a participação da classe de trabalhadores.

As produções de cine-jornal pretendiam, segundo Vertov, “(...) ajudar cada indivíduo oprimido e o proletariado como um todo no seu esforço de compreender o fenômeno da vida à sua volta”³⁵³, a partir da montagem de uma relação de fatos. Neste sentido, podemos considerar que o nosso filme, também pretende ajudar cada educando e educador a compreender o fenômeno da vida na comunidade escolar. A ideia fundamental é que possamos comparar no final, os desejos socializados com base na subjetividade de cada um tratados na primeira aula com os desejos surgidos no processo de produção de um filme de *cinema-verdade* e na abordagem à realidade concreta da vida escolar.

Esta pequena introdução sobre o *cinema-verdade* pode ser desenvolvida na **segunda aula**, ao mesmo tempo, que são dadas referências visuais sobre o que pode ser um filme que se enquadra nesta ideia de cinema. Podemos usar excertos do filme de *Kinoglaz* (1924) de Vertov, de *Torre Bela* (1978), inclusive dando exemplos de artistas atuais como Clara Ianni³⁵⁴ que trabalham a relação arte, política e ideologia.

Podemos perguntar qual o primeiro passo para produzir um filme documentário de cine-jornal, buscando anotar num lugar visível todas as considerações colocadas

³⁵³ Traduzido de: *Our basic, programmatic objective is to aid each oppressed individual and the proletariat as a whole in their effort to understand the phenomena of life around them* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.49).

³⁵⁴ Clara Ianni, brasileira, nasceu em 1987, graduou-se em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e é mestre em Visual and Media Anthropology na Freie Universität Berlin.

pelos educandos pertinentes à elaboração da sua metodologia de trabalho. Após esse momento agregamos algumas informações sobre o método desenvolvido por Dziga Vertov.

No método de trabalho de Dziga Vertov podemos destacar três ofícios: do líder, dos observadores e da equipe técnica. O líder tem a função específica de escolher um tema, e de ler os relatórios feitos pelos observadores que fazem o trabalho de campo. Os observadores são responsáveis pelo trabalho particular de observação e levantamento de dados no local; e a equipe técnica de garantir a edição e montagem do filme.

Para Vertov são três as etapas que implicam o trabalho de produção cinematográfica do líder, dos observadores e da equipe técnica:

1. Observação do ambiente e das pessoas em seu redor pelos observadores

O tema escolhido pelo líder deve ser considerado na saída dos observadores para o local das filmagens. O ato de observar o ambiente e as pessoas da comunidade tem como objetivo “(...) conectar fenômenos separados e isolados de acordo com a generalização de características distintivas”³⁵⁵. Podemos iniciar uma discussão sobre quais os temas possíveis trabalhar na comunidade escolar, tendo como referência os temas apontados por Vertov para o filme *Kinoglaz* (1924):

1. O ‘novo’ e o ‘velho’.
2. Crianças e adultos.
3. O sistema da cooperativa e o mercado.
4. A cidade e o campo.
5. O tema do pão.
6. O tema da carne.
7. Um grande tema: casas de produção de cerveja – cartas – cerveja – negócios obscuros – “Ermakovka” – cocaína – tuberculose – loucura – morte. Um tema que considere ser difícil nomear, mas que contraste com os temas de saúde e vigor” (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp. 75-76)³⁵⁶.

³⁵⁵ Traduzido de: *The Kinok-observer closely watches the environment and the people around him and tries to connect separate, isolated phenomena according to generalize dor distinctive characteristics. The Kinok-observer is assigned a theme by the leader* (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.69).

³⁵⁶ Traduzido de: 1. *The “new” and the “old”*; 2. *Children and grown-ups*; 3. *The cooperative system and the marketplace*; 4. *City and country*; 5. *The theme of bread*; 6. *The theme of meat*; 7. *A large theme: home-brew – cards – beer – shady business – “Ermakovka” [A hostel on Kalanchevsky Street in Moscow] – cocaine – tuberculosis – madness – death. A theme to which I find it difficult to give name, but one which I contrast here with the themes of health and vigor* (VERTOV in MICHELSON, 1984, pp. 75-76).

Os temas propostos por Vertov são constituídos por uma oposição. Essa oposição pode ser debatida pelos educandos e pelo educador até que algumas considerações sobre o que propõe a lógica do pensamento dialético possam ser desenvolvidas e anotadas.

O líder, papel que pode ser assumido pelo educador, pode propor que cada um pense sobre um tema, e que no momento de redigi-lo aponte também, o seu oposto. Pretende-se que vários temas sejam apresentados, e discutidos, até que um consenso conduza à definição do *tema gerador* em torno do qual se produzirá um exercício videográfico.

Depois de escolhido o tema, os observadores podem fazer uma saída para observação do ambiente e das pessoas que fazem parte da comunidade escolar. A ideia, conforme o método de Vertov, é que reúnam informações para levar para o suposto líder, que no nosso caso é o educador, lembrando que devem fazer anotações de cada fenômeno observado. Para Dziga Vertov, a primeira observação faz parte da primeira edição do filme, que acontece sem o auxílio da câmera de filmar. Podemos sugerir um tempo determinado para a saída dos observadores, e reforçar a importância da nomeação ou descrição do que está sendo observado. No momento da chegada à sala os educandos podem registrar as observações feitas para que o trabalho sobre o método de Vertov possa ser continuado no encontro seguinte.

2. Realização do resumo das observações feitas pelo observador com o apoio do líder

No **terceiro encontro** podemos abordar o que Vertov designa de segunda edição, mas primeiro recordamos, junto com os educandos o método do cineasta russo tratado no encontro anterior.

A segunda edição é uma espécie de elaboração mental feita pelo observador sobre o que foi visto, e de acordo com as características do filme e do tema que foi definido por todos. Podemos iniciar um exercício de montagem dos fatos observados, para que se “conectem fenômenos” supostamente isolados, tal como mencionado por Vertov nos seus escritos. Neste caso, recomendamos que os educandos desenvolvam um exercício de organização visual dos dados e informações recolhidas durante a primeira observação. E para cada observação feita, os educandos podem desenvolver um desenho, um texto, poema, pintura, objeto, com a liberdade de objetivarem os sons ou

músicas caso tenham sido notados. A organização desses elementos pode ser feita, a partir da técnica da colagem³⁵⁷, já que se baseia num processo semelhante ao processo de montagem de um filme.

Este exercício pode ter a duração de mais de uma aula. Neste caso, podemos determinar junto com os educandos o tempo do exercício para que depois seja feita a apresentação dos trabalhos ao “Conselho de produção do filme”, que Vertov designa de Conselho do *Kino-Eye*³⁵⁸.

No final, segundo o método do cineasta russo, o líder reúne todos os trabalhos para classificação e reorganização dos “(...) dados individuais até que uma construção clara e suficiente do tema seja alcançada”³⁵⁹, visando apresentar uma hipótese de montagem do filme. Podemos, no entanto, fazer uma roda de conversa entre educadores e educandos para que cada um apresente o trabalho que desenvolveu nas aulas anteriores e que elabore uma proposta de filmagens para o grupo.

3. Direção de toda a organização pelo Conselho do *Kino-Eye*

O Conselho *Kino-Eye* pensado por Dziga Vertov é constituído pelos representantes dos vários grupos de observadores, mas também pela equipe técnica de

³⁵⁷ Além da colagem pode ser usada a técnica da *assemblage*, um termo usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais.

³⁵⁸ *Kinoglaz* (“*Kino-Eye*”) é o nome que Vertov deu ao movimento e ao grupo do qual ele é fundador e líder. O termo também foi usado para designar seu método de trabalho. É também o título do filme de longa-metragem que, em 1925, inicia o período de sua maturidade. Optamos por usar o título russo [*Kinoglaz*] em todos os casos envolvendo referência específica ao filme, já que é pelo título russo que o filme é geralmente conhecido por estudiosos e arquivistas. Este trabalho foi o ponto culminante de um processo iniciado em 1922 com a produção de uma série de filmes de notícias mais curtos com o mesmo título e dedicados a aspectos e problemas da nova sociedade soviética. Quando se faz referência ao grupo ou movimento como tal, usamos o nome de *Kino-Eye*, ambos para distingui-lo das produções específicas e estressar a continuidade envolvida na produção, por parte de Vertov e seu grupo, da *Kinonedelia* (“*Kino-Week*”) e *Kinopravda* (“*Kino-truth*”), que precederam a aparição do filme *Kinoglaz*. Traduzido de: *Kinoglaz* (“*Kino-Eye*”) is the name Vertov gave to the movement and group of which he is founder and leader. The term was also used to designate their method of work. It is, as well, the title of the feature-length film that, in 1925, initiates the period of his maturity. We have chosen to use the Russian title in all cases involving specific reference to the film, since it is by Russian title that the film is generally known to scholars and archivists. This work was the culmination of a development begun in 1922 with the production of a series of shorter newsreel films bearing the same title and devoted to aspects and problems of the new Soviet society. When reference is made to the group or movement as such, we have used the name *Kino-Eye*, both in order to distinguish it from the specific productions and to stress the continuity involved in the production, by Vertov and his group, of the *Kinonedelia* (“*Kino-Week*”) and *Kinopravda* (“*Kino-truth*”) chronicles, which preceded the appearance of the film *Kinoglaz*” (MICHELSON, 1984, p. 5).

³⁵⁹ Traduzido de: The group leader or film [reconnaissance] scout distributes themes to the observers and, in the beginning helps each observer to summarize his observations. When the leader has collected all the summaries, he in turn classifies them and rearranges the individual data until a sufficient clear construction of the theme is achieved (VERTOV in MICHELSON, 1984, p.69).

Vertov da célula de Goskino que produziu as edições de cine-jornal *Kinopravda* entre 1922 e 1925. O Conselho supostamente dirige toda a organização da produção cinematográfica.

Na nossa sala podemos fazer a nossa roda de conversa nos moldes de um conselho onde os aspectos mais relevantes para a direção do filme podem ser colocados e tratados. Já mencionamos que o **terceiro encontro** pode desdobrar-se no número de encontros suficientes para desenvolvimento dos trabalhos de colagem e *assemblage*, bem como de análise dos trabalhos realizados e projeção de filmagens. No entanto, iremos nomear o próximo encontro de **quarto encontro**, visando manter o entendimento sobre o processo que desenhamos para uma aproximação ao conceito de *cinema-verdade*, bem como de desenvolvimento do trabalho coletivo e das potencialidades criativas em sala de aula.

Assim, no **quarto encontro**, podemos começar a traçar um plano de filmagens considerando que temos de quantificar o material disponível e a nossa estratégia de abordagem videográfica. Podemos iniciá-lo com uma roda para conversarmos sobre o material existente, as expectativas sobre o seu uso, bem como a projeção de resultados. E seguirmos para uma aproximação à estética russa, particular pelo uso dos diferentes planos cinematográficos no processo de filmagens que já propõem criar sentidos que contribuem para um determinado discurso fílmico. É dada a oportunidade de apresentar alguns planos cinematográficos. Podemos recortar do filme de *Kinoglaz* ou de um cine-jornal de *Kinopravda* vários planos para serem apresentados e debatidos por todos, entre outros, o plano *plongée*³⁶⁰ e *contra-plongée*³⁶¹, plano de *close*³⁶², de detalhe³⁶³ e plano geral³⁶⁴.

Neste encontro podemos reunir os trabalhos realizados de colagem e *assemblage* e propor que os educandos façam um exercício sobre os planos cinematográficos abordados. O trabalho sobre planos cineatográficos pode desenvolver-se com o uso de diversos materiais, entre eles a tinta. E como estamos a tratar da estética russa e de

³⁶⁰ No plano *plongée* a câmera fica de cima do nível dos olhos dos personagens, voltada para baixo. O plano captado pela câmera é de cima para baixo, na linguagem cinematográfica é usualmente associado à redução simbólica das personagens.

³⁶¹ No plano *contra-plongée* a câmera fica abaixo do nível dos olhos dos personagens, voltada para cima. O plano captado pela câmera é de baixo para cima, na linguagem cinematográfica é usualmente associado ao engrandecimento das personagens.

³⁶² *Close* é o nome dado ao plano enquadrado da figura humana do ombro para cima, mostrando apenas o rosto ou um detalhe do rosto da personagem.

³⁶³ Plano detalhe é um plano que mostra apenas um detalhe de um objeto.

³⁶⁴ Plano geral apresenta a imagem de um grande cenário ou de uma paisagem, no qual pode ser difícil identificar a presença das personagens de imediato.

filmes em preto e branco, podemos sempre usar materiais que garantam uma escala de cinza. Os papéis podem ser de maior ou menor dimensão, desde que mantenham a mesma dimensão para que todos possam comparar os diferentes planos cinematográficos. Este encontro pode prolongar-se pelo número necessário para a finalização dos trabalhos, sendo aconselhável trabalhar aspectos técnicos da linguagem utilizada, seja desenho, a pintura, entre outras.

Na terceira edição³⁶⁵ que Vertov considera no seu método de trabalho encontramos aquela que se realiza durante as filmagens no local determinado durante as edições anteriores. Neste momento podemos iniciar os trabalhos de filmagens, o que também pode desenvolver-se em mais de um encontro. Ao longo do processo das filmagens podemos reunir educadores e educandos numa roda de conversa, tanto no início das filmagens para traçar objetivos como no final para avaliar os resultados.

Assim sendo, no **quinto encontro**, inicia-se o processo de filmagens seguindo o método das rodas de conversa no início e no final do encontro. O objetivo é reunir material bruto suficiente para que possa ser analisado e trabalhado posteriormente pelos educandos.

No momento em que já se reuniu uma quantidade significativa de material videográfico sobre o tema, considerando as relações dialéticas que se desenvolvem em seu redor, podemos iniciar as três últimas edições definidas por Dziga Vertov: a edição depois das filmagens que implica uma primeira organização bruta das filmagens com uma atenção voltada para os fragmentos que se encontram em falta; a identificação dos elementos em falta para realização de novas filmagens caso seja possível; e a edição final que contemple o que Vertov designa de conciliação entre os temas com menor e maior significado, de organização das filmagens na sua melhor sequência e de forma a evidenciar o âmago do projeto do filme, e finalmente o cálculo numérico da montagem dos grupos.

Nesse sentido, o **sexto encontro**, pode ser iniciado com uma roda de conversa desenvolvida com o propósito de definir a melhor abordagem ao material em bruto. Por esse motivo, o educador pode trabalhar o enfoque dos educandos no tema proposto, relembando os seus objetivos. Ao final do visionamento de cada grupo de filmagens pode ser discutido o seu conteúdo, relacionado com o tema proposto, e decididos alguns cortes para a montagem do filme que podem ser anotados no “quadro de edição”.

³⁶⁵ A primeira edição é aquela realizada com o “olho” humano sem a ajuda da máquina; a segunda edição corresponde ao momento da elaboração mental do que foi visto de acordo com as características do filme.

No **sétimo encontro** sugere-se que cada um elabore a sua proposta de montagem do filme, e indique qualquer elemento das filmagens em falta para que na roda de conversa seja decidida ou não uma nova sessão de filmagens. Durante o exercício de montagem os educandos podem indicar quais os temas de maior e menor significado, qual a melhor sequência e como a essência do tema é objetivada. Para isso é indicado que todos tenham acesso às filmagens, e que possam visioná-las o tempo que necessitarem. Este encontro pode igualmente desdobrar-se em vários, até que o exercício de montagem possa ser finalizado.

Assim sendo, o **oitavo e nono encontros** devem reservar-se à edição do filme. O ideal é que a escola disponibilize todo o material necessário para os educandos realizarem todas as etapas de produção de um vídeo, inclusive de edição de imagens e som. As aulas de informática poderiam ser integradas neste projeto para que os educandos possam aprender a usar ferramentas de edição e desenvolvam a sua própria montagem do filme. Caso isso não seja possível, trabalhamos no equipamento disponível, contando que o educador possa garantir o conhecimento acerca do manuseio da ferramenta informática de edição.

No **oitavo encontro** o educando realizaria uma montagem bruta dos elementos do seu filme, começando a determinar cortes incisivos na película, deixando o **nono encontro** para os cálculos sobre a métrica do filme e seu reajuste.

O **décimo encontro** de visionamento do filme, é um momento de debate sobre todo o processo. Depois de ser visionado o filme, e no tempo restante seria interessante retornar ao momento inicial deste processo e perguntar aos educandos: “O que mudaria na sua comunidade escolar?” ou “O que deseja agora para a sua comunidade escolar?”. A ideia é que aquela pergunta colocada no primeiro encontro possa ser revisitada com os elementos novos proporcionados pelo processo de produção do filme. Espera-se que o confronto entre desejos, do momento antes e depois da produção do filme possa contribuir para o entendimento sobre duas formas distintas de abordagem à realidade: a lógica formal e a lógica materialista. Enquanto na lógica formal a subjetividade é desvinculada do objeto e da realidade concreta, tal como aconteceu no primeiro encontro, na lógica materialista a subjetividade encontra-se na forma como cada qual organiza todo um conjunto de elementos (históricos) que foram observados da realidade concreta.

5.3 Um debate sobre *Cinema-verdade*: entre o pensamento materialista e o pensamento formal

O **décimo primeiro** encontro é suposto ser um momento de avaliação. Pretendemos comparar uma lista de desejos criada segundo uma base subjetiva, tal como aconteceu no primeiro encontro, e uma segunda lista produzida depois de ter sido desenvolvido um processo de produção videográfica sobre um assunto pertinente à comunidade escolar. Para tal, reunimos educadores e educandos numa roda de conversa e sugerimos que cada um faça uma lista de desejos em relação ao tema tratado no filme, tendo em conta os elementos dados pelo vídeo produzido. De novo misturamos os papéis numa caixa e distribuímos entre todos.

Os desejos do primeiro encontro podem estar num local visível para todos no momento da conversa, visando comparar os desejos antigos com os novos desejos. A ideia é que seja possível apontar as diferenças substanciais entre os desejos que são construídos com base na subjetividade - lógica formal – e aqueles que se desenvolvem na relação com a realidade concreta quando integrada com o pensamento - lógica materialista. Para Pires o “A lógica formal não consegue explicar as contradições e amarra o pensamento impedindo-lhe o movimento necessário para a compreensão das coisas” (PIRES, 1997, p. 86), o que torna pertinente a integração também da dialética marxista e do pensamento filosófico sobre esta na aprendizagem e ensino da arte. Por esse motivo, buscamos desenvolver uma proposta para debater as duas lógicas de abordagem à realidade, visando captar o que cada uma delas tem de particular.

Existem pelo menos dois filmes produzidos durante o decênio de 1960 e 1970 que tratam o mesmo conceito cinematográfico do *cinema-verdade*, com base em lógicas diferentes de pensamento, entre a formal e a materialista, e que podem ser apontados como referências cinematográficas no estudo do conceito. Os dois filmes foram tratados nesta tese, e dependendo da receptividade em torno da linguagem cinematográfica uma nova proposta de trabalho pode desenvolver-se com base na comparação entre os dois filmes que debateram o conceito de cinema-verdade: *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) (1961) de Rouch e Morin, e *Torre Bela* (1978) de Thomas Harlan.

NOTAS FINAIS | A importância da citação de Thomas Harlan ao filme *Kinoglaz* (1924) de Dziga Vertov, agrega ao debate sobre o conceito de *cinema-verdade* desenvolvido no decênio de 1960 por Rouch e Morin, a dimensão materialista da abordagem aos fenômenos da vida social. A dimensão materialista do *cinema-verdade* que pode ser encontrada na sua raiz, nas produções de Vertov, integra a perspectiva sobre a realidade concreta – sobre a forma como os seres humanos se organizam em sociedade –, bem como sobre a sua história.

O filme *Torre Bela* trata do processo de auto-organização dos agricultores que ocuparam a Quinta *Torre Bela* no primeiro semestre de 1975, o período mais radical da Revolução portuguesa (1974-1975). Ao longo das filmagens, Thomas Harlan conseguiu reunir o material suficiente para organizar o seu discurso sobre o processo revolucionário, do ponto de vista da história. O filme mostra como os agricultores mantiveram do “passado” a lógica do *trabalhador da jorna* que dominava as relações de trabalho capitalistas no país do antigo regime (1933-1974), mas num regime de propriedade coletiva dos meios de produção. O avanço histórico dos trabalhadores trouxe a conquista da integração da classe trabalhadora no modelo de sociedade que buscava tornar-se democrática.

A dimensão subjetiva do filme, o modo como os agricultores se auto-organizam na relação com a sua história coloca luz nas contradições da Revolução portuguesa do ponto de vista do grupo de trabalhadores, do “duque” e do “pequeno proprietário”. Já a abordagem à realidade concreta, à sua organização em sociedade, a dimensão objetiva da película aponta as contradições de classe daquela sociedade.

“O princípio da contradição, presente nesta lógica, indica que para pensar a realidade é possível aceitar a contradição, caminhar por ela e apreender o que dela é essencial. Neste caminho lógico, movimentar o pensamento significa refletir sobre a realidade partindo do empírico (a realidade dada, o real aparente, o objeto assim como ele se apresenta à primeira vista) e, por meio de abstrações (elaborações do pensamento, reflexões, teoria), chegar ao concreto: compreensão mais elaborada do que há de essencial no objeto, objeto síntese de múltiplas determinações, concreto pensado. Assim, a diferença entre o empírico (real aparente) e o concreto (real pensado) são as abstrações (reflexões) do pensamento que tornam mais completa a realidade observada. Aqui, percebe-se que a lógica dialética do Método não descarta a lógica formal, mas lança mão dela como instrumento de construção e reflexão para a elaboração do pensamento pleno, concreto. Desta forma, a lógica formal é um momento da lógica dialética; o importante é usá-la sem esgotar nela e por ela a interpretação da realidade” (PIRES, 1997, p. 87).

A estrutura fílmica da película *Torre Bela* aponta ainda de forma complexa na montagem, para a relação entre *tempo cíclico* e *tempo linear* na aproximação ao *tempo histórico*, paradoxal, contraditório. Thomas Harlan mostra como os trabalhadores repõem a lógica do *trabalhador da jorna*, mas num novo regime de propriedade coletiva dos meios de produção, diferente do anterior regime privado. Nem tudo se mantém igual com o movimento dos trabalhadores, pelo contrário, ele gera mudanças revolucionárias e transformadoras da sua sociedade, superando o *tempo cíclico*, da natureza em que supostamente tudo permanece igual.

ESQUEMA 2 – Estrutura fílmica do *Torre Bela*

Fonte: O autor (2017)

FIGURA 33 – ESQUEMA

Depois de quarenta anos da Revolução portuguesa, as teses mais conhecidas que fazem parte dos debates sobre o tema já foram revisitadas, desmanchadas, criticadas e superadas por outras, que recontextualizam a história contada no filme *Torre Bela*, do ponto de vista do trabalhador. O documentário torna-se, no meio destas análises críticas, emblemático, pela forma como coloca luz de forma simbólica numa das contradições da Revolução portuguesa que diz respeito à reposição da lógica do trabalhador por jornada, que no antigo regime (1933-1974) permanecia sem direitos e sem vínculos, e que passa a integrar-se na sua sociedade com direitos sociais no novo regime de propriedade coletiva dos meios de produção. O filme aborda ainda o golpe contrarrevolucionário (25 de novembro de 1975) que impôs o final da Revolução, antes de ser dado a conhecer o resultado prático das mudanças colocadas pelos trabalhadores, entre elas a introdução da mesma lógica de trabalho em diferentes regimes de propriedade³⁶⁶: a privada e a coletiva.

A situação particular de Portugal, hoje, na primeira metade do século XXI, em relação ao resto da Europa, é determinante para compreendermos como o mesmo regime de verdade, constituído da relação entre pensamento e realidade, tal como foi desenvolvido durante a Revolução portuguesa pelos trabalhadores, é considerado na projeção da saída portuguesa para a atual crise econômica (2017). Portugal é o único país da Europa, cujo governo busca uma saída para a crise, a partir da união das esquerdas – Partido Comunista Português (PCP), Partido Socialista (PS), Bloco de Esquerda (BE), Partido Ecologista "Os Verdes" (PEV), Pessoas–Animais–Natureza (PAN) -, negando as políticas de austeridade impostas pela União Europeia.

O processo português mostra-nos como essas verdades reconhecidas - a integração do trabalhador na construção da sociedade, a luta pela democracia e pela sociedade mais justa, a pauta das lutas sociais e por direitos, as pautas pela defesa do desenvolvimento humano e da preservação dos animais e da natureza, tanto quanto as injustiças e conflitos sociais - continuam fazendo parte da pauta política do governo e dos trabalhadores, no sentido da concretização da grande utopia socialista, que diz respeito à integração do trabalhador na construção da sua sociedade. É nesse sentido que compreendemos a importância do filme e do *cinema-verdade* que integra a visão materialista de produção de conhecimento na sua prática. Por este motivo, e com este

³⁶⁶ Consideramos Regimes de Propriedade o tratamento legal que cada país dá à propriedade da terra e meios de produção (material e intelectual) da população. Neste caso, referimo-nos também àquele estabelecido entre os trabalhadores da Quinta Torre Bela.

pano de fundo, questionamos até que ponto podemos compreender a nossa sociedade do ponto de vista da *pós-verdade*? Apenas se perdemos a perspectiva integradora proposta pelo materialismo histórico, e caímos no abismo da visão dualista do mundo, que separa sujeito e objeto.

A proposta de resgate da ideia de *cinema-verdade* de Rouch e Morin afasta-se da raiz desenvolvida por Vertov. Rouch e Morin valorizam a perspectiva subjetiva do formalismo, desvinculada da dimensão histórica e da análise macro das estruturas sociopolíticas. Não há relação entre realidade concreta e pensamento, na medida em que a prioridade é dada no filme ao campo das ideias, da subjetividade do pensamento e da coerência dos raciocínios produzidos em torno da ideia de *cinema-verdade*. A produção de conhecimento no filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*) não resulta de uma abordagem integradora da relação entre sujeito e objeto, contraditória em si mesma, mas antes da visão dual, que separa sujeito e objeto.

Vattimo faz uma crítica no livro *Adeus à verdade*, à perda “(...) da verdade como reflexo ‘objetivo’ de um ‘dado’ que, para ser descrito adequadamente, deve ser fixado como estável, exatamente como ‘dado’”, apontando a sua precedência nas “(...) ciências que ‘não pensam’ – seja porque não questionam o horizonte (o paradigma) dentro do qual se movem, seja porque ignoram a totalidade das relações dialéticas que condicionam seus objetivos” (VATTIMO, 2016, p. 13). No entanto, Vattimo considera desde o início do seu texto a impossibilidade de concebermos apenas o que é objetivo como sendo plenamente verdade, significando que “No fim, trata-se de entender que a verdade não se ‘encontra’, mas se constrói com o consenso e o respeito da sociedade de cada um e das diversas comunidades que convivem, sem se confundir, em uma sociedade livre” (VATTIMO, 2016, p. 17). É neste sentido que concebemos o trabalho de Harlan da construção de uma verdade, a partir da montagem do filme *Torre Bela*, e é dentro deste prisma em que se acentua o papel social da verdade, particularmente na atualidade que se deixa dominar pelo fenômeno da *pós-verdade*.

Sei que em sociedade que viveram experiências recentes de ditaduras e de violação dos direitos humanos, como a chilena, sul-africana ou do Nepal, a questão das verdades de fato, o problema de saber o que de fato aconteceu a pessoas que desapareceram no vórtice da violência policial, é um problema central. Além do mais, na Itália vivemos experiências semelhantes, mesmo que mais longe, quando se vê até mesmo alguém tentar redimensionar o fascismo negando que tenha se fundado sobre a violência e as perseguições a dissidentes e que tenha participado ativamente do extermínio dos hebreus e outras ‘minorias’, dos ciganos aos homossexuais e aos portadores de deficiências. Mas a necessidade de saber a verdade objetiva sobre tantos fatos desse gênero não teria sentido se não se inspirasse na necessidade de fazer justiça, portanto, de fazer valer não a objetividade como tal, mas o direito dos tantos que sofreram e sofrem até agora, e o próprio direito da comunidade de afirmar-se como um lugar de convivência civil, de verdadeira e própria amizade política. A liberdade de todos não precisa da verdade-correspondência senão como meio de realizar melhor a compreensão recíproca, aquele reino do espírito no qual, como dizia Hegel, a humanidade poderá sentir-se um dia, junto de si, ‘em sua casa’ (VATTIMO, 2016, pp. 29-30).

A partir deste momento, resta-nos como desafio produzir e refletir com o sentido de colocar luz nas verdades, na produção de conhecimento com base na abordagem ao modo como os seres humanos se organizam em sociedade e na relação com a sua história. O enfrentamento das contradições não compreende outra coisa senão superá-las, visando uma sociedade mais justa, humana e equitativa, em permanente transformação.

O confronto com a realidade concreta leva ao aprimoramento dos sentidos, conforme Marx. É nessa perspectiva da superação das relações de dominação e de poder que ainda permeiam a forma de organização das sociedades capitalistas, que continua sendo inevitável a abordagem à realidade concreta, do ponto de vista da história, tal como reafirma Thomas Harlan quando produz *Torre Bela*.

A importância do exercício da subjetividade é indiscutível para o formalismo, tanto quanto para a lógica materialista. Contudo, a lógica materialista busca também a transformação da realidade, a partir do ato de pensar. É essa diferença, no estudo das diferentes abordagens à realidade – formalismo e materialismo –, que se torna fundamental debater, junto com os jovens, considerando que é da contradição, como menciona Paulo Freire, que podemos chegar a uma educação libertadora pela oportunidade de conciliação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis, *Análise crítica da teoria marxista*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

ALVARENGA, Nilson Assunção, “Trágico sem catarse cidade e cinema brasileiro contemporâneo” in *Lumina*, Juiz de Fora - MG, Facom/UFJF, v.7, n.1/2, p.133-151, jan./dez. 2004.

ARCARY, Valério, *As esquinas perigosas da História: Situações Revolucionárias em Perspectiva Marxista*, São Paulo, Xamã, 2004.

_____, *A última Revolução social anticapitalista do século XX: Portugal 1974/75*, artigo publicado online, 2012, p. 4. Disponível em: www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/5856_Arcary_Valerio.pdf, acessado em 19 de julho de 2016.

ARISTÓTELES, *Les Politiques*, trad. Pierre Pellegrin, Paris, GF- Flammarion, Centre National des Lettres, 1993.

_____, *A Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Editora Globo, 1966.

AUMONT Jacques, MARIE, Michel, *Dicionário teórico e crítico de cinema*, trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo, Papirus Editora, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Problemas da poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 4º Ed., 2008.

BARBOSA, André Antônio, PRYSTHON, Angela, “Uma política do passado: a história em Benjamin, a memória em Bergson” in *revista Fronteiras – Estudos midiáticos*, Unisinos, v. 15, nº 1, 3 – 12, janeiro/abril, 2013.

BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in _____, *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, volume 1 (obras escolhidas), 1985.

_____, “Pequena história da fotografia” in _____, *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, volume 1 (obras escolhidas), 1985.

_____, “Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht” in _____, *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, volume 1 (obras escolhidas), 1985.

_____, “Sobre o conceito da história” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, volume 1 (obras escolhidas), 1985.

_____, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, volume 1 (obras escolhidas), 1985, pp. 197-221.

_____, Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo, Editora Brasiliense, 1ª Ed., Obras Escolhidas – vol. 3, 1989.

_____, *Passagens*, trad. do alemão Irene Aron, trad. do francês Cleonice Paes Barreto Matos, Belo Horizonte - UFMG; São Paulo - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri (1859-1941), *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*, trad. Claudia Berliner, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

_____, *A evolução criadora*, trad. de Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979.

_____, *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BOORSTIN, Daniel, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Vintage Books, 1992.

CARVALHO, Manuel, “No tempo em que os militares faziam a Reforma Agrária” in jornal *Público*, 15 de novembro de 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-tempo-em-que-os-militares-faziam--a-reforma-agraria-1714218>. Acessado em 14 de outubro de 2016.

CARVALHO, Marcelo, “O que faz este bandido boçal entre a sociedade de controle e a crise de ação?” in *Contemporânea*, v. 7, nº 3, 2009. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/315>. Acessado em 15/02/2017

CERVELLÓ, Josep Sánchez, *A Revolução portuguesa e a sua influência na transição espanhola (1961-1976)*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Assírio e Alvim, 1993.

COSTA, José Filipe, *Linha vermelha*, Lisboa, Alambique, abril, 2013.

_____, “Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela” in revista *Arquivos da Memória*, Antropologia, Arte e Imagem, nºs 5-6 (Nova Série), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, 2009.

CUNHAL, Álvaro, “O 25 de Novembro” in A. CUNHAL, *Verdade e Mentira na Revolução de Abril: A contra-revolução confessa-se*, Lisboa, Edições Avante!, Setembro, 1999.

DAMINELLO, Luiz Adriano, “Entre ciência e arte: O método etnográfico do cinema de Jean Rouch” in revista *Visagem Antropologia visual e da Imagem*, Belém, vol. 1, nº 2, p. 114-147, jul-dez, 2015.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo*, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Editora Brasiliense, 2005.

_____, *Cinema: a imagem-movimento*, trad. Stella Senra, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

_____, DELEUZE, Gilles, *Bergsonismo*, trad. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Editora 34, 1999.

DOSSE, François, *História do estruturalismo*, São Paulo, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

EDUARDO, Cléber, “Crônica de um Verão: Reflexo e invenção de seu próprio tempo” in *Contracampo*, revista de cinema, edição nº 60. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm>. Acessado em 23/11/2016.

EISENSTEIN, Sergei, *A forma do filme*, trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

_____, *O Sentido do Filme*, trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

FARINA, Juliane Tagliari, FONSECA, Tania Mara Galli, “O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade” in *Psicologia USP*, São Paulo, v. 26, nº1, 2015, pp. 118-124. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/0103-6564A20135213>. Acessado em 15/02/2017.

FIGUEIREDO, Rafael Meira de, *Paradigmas da decupagem no cinema brasileiro dos anos 2000: o caso de Cidade de Deus e Cronicamente inviável*, Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RS, Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul Faculdade De Comunicação Social Programa, Porto Alegre, 2005.

FREIRE, Paulo, *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 17ª ed., 1987.

GIOLI, Giovanna, “What is Transcendental Empiricism? Deleuze and Sartre on Bergson” in *Pli*, nº 14, 2003, pp. 182-203.

GODARD, Jean-Luc, “Manifesto” in *Jean-Luc Godard y El Grupo Dziga Vertov*, Barcelona, Intermedio, Maio, 2008, pp. 19-28.

JÚNIOR, Wagner Perez Morales, “A montagem do construtivismo de Einsestein e Vertov” in revista *Logos*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, ano 3, nº 4, semestre/1996, 1996.

LEMIÈRE, Jacques, “Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974” in *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, Institut d’ Études Politiques de Lyon, nº 80, octobre-décembre, 2005.

LEAL, Tito Barros, “Ética entre Tragédia e Filosofia: as mutações do agir-ético no processo histórico transitorial dos universos arcaico e clássico na Grécia Antiga” in *Kínesis*, Vol. II, nº 03, Abril-2010, p. 220 – 237.

LEMIÈRE, Jacques, “Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974” in *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, Institut d’ Études Politiques de Lyon, nº 80, octobre-décembre, 2005.

LEMOS, Fernando; LEITE, Moreira Rui, *A missão portuguesa: rotas encruzadas*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.

LOPES, Kleber; SILVA, Jameson Thiago Faria; ANDRADE, Tatiane de, “Deleuze, Bergsonismo e o cinema como um mundo” in *ECOS*, Estudos Contemporâneos da Subjetividade, Volume 1, Número 1, 2011.

LÖWY, Michael, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado” in revista *Outubro*, edição 01, 1998, pp. 73-80. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/a-teoria-do-desenvolvimento-desigual-e-combinado/>. Acessado em 21 de março de 2016.
_____, “A filosofia da história de Walter Benjamin” in *Estudos Avançados*, São Paulo, Universidade de São Paulo – USP, v. 16, nº 45, 2002, pp. 199 – 206.

MACHADO, Irene, “Linguagem e Militância: o cine-documentário de Dziga Vertov” in *Revista Olhar*, Ano 03, nº 5-6, jan-dez, 2001. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/IRENE.pdf>. Acessado em 10 de julho de 2017.

MACHADO, Roberto, “Deleuze e a crise do cinema clássico” in PASSOA, Fernando; BARBOSA, Ronaldo (Org.), *Do abismo às montanhas*, Vitória, Fundação Vale, p. 200-209, 2010.
_____, *Deleuze, a arte e a filosofia*, Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2010.

MANNHEIM, Karl, *Ideologia e Utopia*, trad. Sérgio Magalhães Santeiro, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 4ª edição, 1986.

MARX, Karl, *O capital* (Livro I), São Paulo, Boitempo, 2013.
_____, *O Capital (Livro I)*, trad. Reginaldo Sant’Anna, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
_____, *Manuscritos econômico-filosóficos*, São Paulo, Boitempo, 2008.
_____, *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, trad. Nélío Schneider, prólogo de Herbert Marcuse, São Paulo, Boitempo, 2012.

MATOS, Olgária, “A Rosa de Paracelso” in NOVAES, Adauto (Org.), *Tempo e História*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 239-256.

MELO, José Joaquim Pereira; GOMES, Renan Willian Fernandes, “O fenômeno formativo na tragédia Sofocliana” in *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v.21, nº 7/9, p. 521-539, jul/set, 2011.

MENESES, Ramiro Délio Borges de, “A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia” in *Universitas Philosophica* 60, Bogotá – Colômbia, ano 30, janeiro-junho, pp. 177-204, 2013.

MICHELSON, Annette, *Kino-eye the writings of Dziga Vertov*, trad. Kevin O’Brien, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.

MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra, imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

MORIN, Edgar, *O cinema ou o Homem imaginário*, trad. Luciano Loprete, São Paulo, É Realizações Editora, 2014.

_____, *O Enigma do Homem*, trad. Fernando de Castro Ferro, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

_____, *O método II: A vida da vida*, trad. Maria Gabriela de Bragança, Mem Martins - Portugal, Publicações Europa-América, 2ª edição, 1980.

OLIVEIRA, Leonardo Araújo, “O personagem-espectador e o colapso do esquema sensório-motor no cinema” in revista *on-line Sísifo*, 28 de agosto de 2015, [s.p.]. Disponível em: <http://www.revistasisifo.com/2015/08/o-personagem-espectador-e-o-colapso-do.html>. Acessado em 09/01/2016.

OTT, Robert William, “Ensinando crítica nos museus” in BARBOSA, Ana Mae, *Arte-Educação: leitura no subsolo*, São Paulo, Cortez Editora, 5ª edição, 2003.

PARRIL, William B., *European Silent films on vídeo: A critical guide*, Carolina do Norte e Londres, Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 2006.

PESSOA, Peterson Soares, “Da Especificidade Cinematográfica a partir de Eisenstein: Um Ensaio Sobre Cinema e Linguagem” in *Existência e Arte*, Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, Ano I, Número I – janeiro a dezembro de 2005.

PESTANA, Miguel e TINOCO, Isabel, *A Indústria e o Comércio da Cortiça em Portugal Durante o Século XX*, Lisboa, Silva Lusitana, Instituto Nacional de Investigação Agrária/INRB, 2009.

PIRES, Marília Freitas de Campos, “O materialismo histórico-dialético e a Educação” in *Interface*, revista de Comunicação, Saúde, Educação, v.1, n.1, 1997.

PUDOVKIN, Vsevolod I., *Diretor e ator no cinema*. São Paulo, Íris, 1950.

RANCIÈRE, Jacques, *O Desentendimento: Política e Filosofia*, trad. Ângela Leite Lopes, São Paulo, Editora 34, 1996.

REIA-BAPTISTA, Vítor; MOEDA, José, “Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974” in *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Faro, Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC, [s.p.], 2011.

REIS, Jaime, “O atraso econômico português em perspectiva histórica (1860-1913)” in *Análise Social*, vol. XX, 1984 – 1º, pp. 7-28.

RIBEIRO, José da Silva, “Crônica do cotidiano juvenil urbano em Chronique d’un Été” in revista *Mídiaecotidiano*, revista do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, artigo seção dossiê Mídia e Cidade, nº 6, v. 6, julho, 2015.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima; ROSENTHAL, Dália, “A reflexão e a prática no ensino” in *Artes*, São Paulo, Blucher, 2013.

ROSEMBERG FILHO, Luis (org.), *Jean-Luc Godard*, Rio de Janeiro, Livraria Taurus, 1986.

ROTHMAN, William, “Chronicle of a Summer” in ROTHMAN, W., *Documentary film classics*, capítulo IV, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

ROVAI, Mauro Luiz, “De outubros não encenados” in revista *Aurora* Revista digital de Arte, Mídia e Política, São Paulo, NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP, nº 5, pp. 44-58.

RUA, João, “Urbanidades no rural: o devir de novas territorialidades” in *Campo-Território*, Revista de Geografia Agrária, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 82-106, fev. 2006.

SAMPAIO, Jurema, L. F., *Usando filmes nas aulas de arte*, Curitiba, Editora CRV, 2013.

SARTRE, Jean-Paul, “O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método” in *Os Pensadores*, trad. Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte e Bento Prado Júnior, São Paulo, Nova Cultural, 1987.

SAYEGH, Astrid, *Bergson: A consciência criadora: metafísica da ciência*, São Paulo, Humanitas, 2010.

SCHEINFELGEL, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

SECCO, Lincoln, *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português-Economias, espaços e tomadas de consciências*, Alameda, São Paulo, 2004.

SILVA, Aristóteles de Almeida, *O capitalismo tardio e sua crise: Estudo das interpretações de Ernest Mandel e Jürgen Habermas*, São Paulo, dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

TAVARES, Krishna Gomes, *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*, São Paulo, dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

TROTSKY, Leon, “Teses sobre revolução e contra-revolução” in *Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones*. Disponível em: <http://www.ceipleontrotsky.org/Tesis-sobre-revolucion-y-contrarrevolucion>. Acessado em 24 de março de 2016.

VARELA, Raquel, *A História do PCP na Revolução dos Cravos*, Lisboa, Bertrand Editora, 2011.

_____, (Coord.), *Revolução ou Transição: História e memória da Revolução dos Cravos*, Lisboa, Bertrand, 2012.

_____, *25 de Novembro de 1975: um dia final que não foi inteiro nem limpo*, publicação online, 2013, [s.p.].

Disponível em: <https://raquelcardeiravarela.wordpress.com/2013/11/25/25-de-novembro-de-1975-um-dia-final-que-nao-foi-inteiro-nem-limpo/>. Acessado em 18/02/2017.

VATTIMO, Gianni, *Adeus à verdade*, trad. João Batista Kreuch, Petrópolis – Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2016.

VIENS, Stephanie, “The Hyperreality of Daniel Boorstin” in *Voices in the Field*, Journal of Media Literacy Education 6(2), pp. 93 – 95, 2014. Disponível em: <http://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1150&context=jmle>. Acessado em 20/02/2017.

VILLELA, Thyago Marão, *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a Oposição de Esquerda e a reestruturação do modo de vida*, São Paulo, Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, 2014.

XAVIER, Ismail, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

_____, *A experiência do cinema/ antologia*, Rio de Janeiro, Graal, 2008.

_____, “Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema” in PELLEGRINI, Tânia [et al.], *Literatura, Cinema e Televisão*, São Paulo, Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, pp. 61-89.

“A crítica bergsoniana ao cinema”, entrevista a Adrián Cangi in *IHU Online*, revista online do Instituto Humanas Unisinos, nº 237, 2007, [s.p.] – ISSN 1981-8769 (impresso), ISSN 1981-8793 (online). Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1340&secao=237. Acessado em 28 de agosto de 2016.

“A reprise (resposta ao pós-dramático)”, trad. Humberto Giancristofaro do artigo *La reprise* in *Questão de Crítica*, revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Vol. III, nº 19, março de 2010. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acessado em 30/03/2017.

“Entrevista a Thomas Harlan” in “Cahiers Du Cinéma” (1979), extratos por Paulo Branco, Serge Daney e Thérèse Giraud, trad. Frederico Ágoas apud COSTA José Filipe, *Linha vermelha*, Lisboa, Alambique, abril, 2013.

“Já temos palavra do ano: 'Pós-verdade'” in publicação *online* do jornal *Diário de Notícias*, 16 de novembro, 2016.

“Le LEF et le cinéma” in *Novy Lef*, nº 11-12, 1927, pp.50-70.

“O pulsar da Revolução: cronologia (1973-1976)” in Coleção *25Abril 30Anos*, 10 – CD, Lisboa, Público, abril, 2004.

“Prefeitura inaugura condomínio habitacional Jardins do Cerrado VII” in *A Redação*, mídia digital, Goiânia, dezembro, 2011. Disponível em aredacao.com.br/noticias/6357/prefeitura-inaugura-condominio-habitacional-jardins-do-cerrado-vii. Acessado em 20/03/2017.

“2º Boletim Informativo da Câmara do Município de Grândola” in *site on-line* do *Município de Grândola*, Câmara do Município de Grândola, nº 2, 2 de junho de 2014, p. 6. Disponível em: <http://www.cm-grandola.pt/pages/447>. Acessado em 20/02/2017.

REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS SOBRE AS PUBLICAÇÕES QUE NOTICIARAM A REVOLUÇÃO PORTUGUESA NOS ANOS DE 1974 E 1975

“I Soldati formano consigli nelle caserme. Occupate le società di assicurazione” in jornal “Lotta Continua”, 16-17 Março 1975 “A Revolução na imprensa e na vida dos militantes de Lotta Continua” in revista *Histdbr* on-line, Campinas, nº56, p. 301-316, mai 2014 – ISSN: 1676-2584).

“Si allarga l’opposizione operaia alla svolta moderata del governo” in jornal “Lotta Continua”, 15 de Julho de 1975 “A Revolução na imprensa e na vida dos militantes de Lotta Continua” in revista *Histdbr* on-line, Campinas, nº56, p. 301-316, mai 2014 – ISSN: 1676-2584).

“Il VI governo è fatto. È socialdemocratico e provvisorio” in jornal Lotta Continua, 16 de Setembro de 1975 “A Revolução na imprensa e na vida dos militantes de Lotta Continua” in revista *Histdb* on-line, Campinas, nº56, p. 301-316, mai 2014 – ISSN: 1676-2584).

“Portogallo: a che punto siamo” in jornal “Lotta Continua”, 26 de setembro de 1975 “A Revolução na imprensa e na vida dos militantes de Lotta Continua” in revista *Histdb* on-line, Campinas, nº56, p. 301-316, mai 2014 – ISSN: 1676-2584).

“Lo schifo che ci fa Mario Soares” in jornal “Lotta Continua”, 9 de Outubro de 1975 “A Revolução na imprensa e na vida dos militantes de Lotta Continua” in revista *Histdb* on-line, Campinas, nº56, p. 301-316, mai 2014 – ISSN: 1676-2584).

“Gli edili hanno messo in ginocchio il governo Azevedo” in jornal “Lotta Continua”, 15 de Novembro de 1975 apud “A Revolução na imprensa e na vida dos militantes de Lotta Continua” in revista *Histdb* on-line, Campinas, nº56, p. 301-316, mai 2014 – ISSN: 1676-2584).

“The Chilean Lesson: Lotta Continua” in Jornal “Lotta Continua”, Itália, fevereiro, 1974 apud “Chile Sí! The continuing class war” in *A big flame pamphlet*, Liverpool, 1975, pp. 44-47.

“Portugal a Blaze of freedom” in *A big flame pamphlet*, United Kingdom, Big Flame publications, 2ª edição e suplemento, 30 p., setembro de 1975.

“Chile Si! The continuing class war” in *A big flame pamphlet*, Liverpool, Big Flame publications, 1975.

REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS SOBRE COLONIALISMO

ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *O trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob, *O Escravismo Colonial*, São Paulo, Ática, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, "Do descobrimento à expansão territorial" in S. B. HOLANDA "A Época Colonial" in *Historia Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960.

NOVAIS, Fernando A., *Estrutura dinâmica do Antigo Sistema Colonial*, São Paulo, Editora brasiliense, 5ª edição, 1990.

_____, *Aproximações: estudos de história e historiografia*, São Paulo, Cosac Naify, 2005.

ROMERO, José Luis, *América Latina: as cidades e as idéias*, trad. Bella Josej, Rio de Janeiro, Editora OFRJ, 2004.

_____, *La ciudad Occidental: culturas urbanas en europa y américa*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.

REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS SOBRE CAPITALISMO TARDIO E PERIFÉRICO

CABRAL, Manuel Villaverde, “Sobre o século XIX português: a transição para o capitalismo” in *Análise Social*, Ano 12, nº45, 176, pp. 106-126.

CASTRO, Armando, *A dominação inglesa em Portugal/ com 3 textos do séc. XIX em antologia*, Porto, José Capela e Edições Afrontamento, 1974.

LOUÇA, Francisco, “Portugal é uma “praça de jorna” devido ao trabalho precário, defende Louçã” in jornal on line *Público*, 25 de maio, 2011, fonte direta: <http://www.publico.pt/politica/noticia/portugal-e-uma-praca-de-jorna-devido-ao-trabalho-precario-defende-louca-1495935>.

REIS, Jaime, “A industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal 1870-1913 in *Análise Social*, vol XXIII (96), 2ª edição, 1987, pp.207-227.

VARELA, Raquel, “Portugal: catástrofe social” in *Tribuna Classista*, uma publicação de simpatizantes da CRQI (Coordenação pela Refundação da IV Internacional) no Brasil, nº 16, 2ª quinzena de abril de 2014.

_____, “Precaridade em Portugal e na Europa Hoje” in *Diário da Liberdade*, Batalha de Ideias, 23 de abril, 2013.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

As armas e o povo, Colectivo, Sindicato dos Trabalhadores da Produção de cinema e televisão, 1975 in *Colecção 25Abril 30Anos*, 04 –DVD- Vídeo, Lisboa, Público, abril, 2004.

Chronique d'un Été (Crônica de um Verão) (1961), Direção: Jean Rouch (1917-2004) e Edgar Morin, Diretor de Produção: André Heinrich, França, Argos-Films, *Coleçãovideofilmes* [distribuição], p&b, 85’.

Kino Eye (1924), Direção: Dziga Vertov; Roteiro: Dziga Vertov; Fotografia: Mikhail Kaufman; Edição: Elizaveta Svilova, 1924, União Soviética, mudo, p/b, 78’.

La espiral, La preparación Del Golpe de Estado, Direção: Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel y Valerie Mayoux; Argumento: Armand Mattelart; Editorial Aón Creemos en los Sueños – Edición chilena de Le Monde Diplomatique, Chile, 1974, 168’.

Linha Vermelha, José Filipe Costa, Terratreme Filmes, 2011, Portugal, HDCAM, cor, 81' e extras 17’.

Loin du Vietnam, Direção: Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, França, Slon, 1967, cor e p/b, 115’.

Torre Bela, Direção: Thomas Harlan, Produção Executiva: Alexandre Duly. Luísa Orioli e Peter Willats (versão final), Diretores de Produção: Anna Devoto, Peter Willats e José Pedro Andrade dos Santos, Filmagem: Russel Parker; Argumento: Thomas Harlan, Cooperativa Era Nova (Portugal), Societá Cinematográfica Italiana / SCI (Itália), Albatros (RFA), 1977, cor e p/b, 16 mm, 82’ (versão 3); *Torre Bela* (1978), Thomas Harlan in Coleção *25Abril 30Anos*, 06 –DVD- Vídeo, Lisboa, Público, maio, 2004.

Torre Bela, Direção: Thomas Harlan; Argumento: Thomas Harlan; Realização: Thomas Harlan; Pesquisa: João de Azevedo; François Demptos; Maria João Feliciano; Produção executiva – Alexandre Duly. Luísa Orioli e Peter Willats (versão final) Produtor delegado – João Menezes Ferreira; Directores de produção – Anna Devoto, Peter Willats e José Pedro Andrade dos Santos; Exteriores – Manique do Intendente; Data de rodagem – entre 1975 e 1977; Assistente de realização – Luc Mohler; Fotografia – Russel Parker; Assistentes de imagem – José Reynès e Gernot Köhler; Director de som – Norbert Chayer; Sonoplastia e misturas – Federico Savina e Fausto Ancilai (Roma); Montagem - versão portuguesa: Montador – Noémia Delgado; colaborações – Cláudio Cutri, Russel Park, e Giorgio Vicenzo; Assistentes de montagem – Antonella Bussoletti, Giorgio di Vicenzo e Tiziana Taggiani; Montagem sonora – Sandro Peticca e Michael Billingslay, colaboração de – João de Azevedo e Maria João Feliciano e Mario Marzot; versão final: Montador – Roberto Perpignani, colaborações – Cláudio Cutri, Russel Parker e Giorgio di Vicenzo; montagem sonora – Sandro Peticca e Michael Billingslay colaboração – Antonella Bussoletti; Laboratórios de imagem – LTC (Paris) e Luciano Vittori (Roma); Laboratórios de som – International Reccording (Roma); Produção – Cooperativa Era Nova (Portugal), Societá Cinematográfica Italiana / SCI (Itália), Albatros (RFA); Formato – 16 mm cor e p/b; Duração – 240’ (versão 1), 140’ (versão 2), 82’ (versão 3), 105’ (versão 4); Distribuição – Era Nova (primeiras versões) e Atalanta Filmes (versão final, 2007); Estreia – cinema King, em Lisboa, a 2 de Agosto de 2007 (versão final).

Wanderspliter - Thomas Harlan (Thomas Harlan: Estilhaços), Direção Christoph Hübner; Produtor: Christoph Hübner Filmproduktion; Argumento: Christoph Hübner; Produção: Duisburger Filmwoche, 2006, Alemanha, 96’, HDCAM; *Extraspliter - Thomas Harlan* (Thomas Harlan: Estilhaços), Direção Christoph Hübner; Produtor: Christoph Hübner Filmproduktion; Argumento: Christoph Hübner; Produção: Duisburger Filmwoche, 2006, Alemanha, 135’, HDCAM.

Wulkanal (1984), Direção: Thomas Harlan, Produção: Heike Geschonneck, Reass Films, Paris/ Quasar Film, Berlin, 107'; *Notre Nazi* (1984), Direção: Robert Kramer; Produção: Heike Geschonneck, Reass Films, Paris/ Quasar Film, Berlin, 116'.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

“Edgar Morin à propos de cinéma vérité” in *Un certain regard - Le cinéma vérité*, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, 16 janeiro, 1966, p/b, 06'' 05'. Disponível em <http://www.ina.fr/video/I08015623/edgar-morin-parle-de-cinema-verite-video.html>. Acessado em 10/03/2017.

“Entrevista a Wilson e a José Filipe Costa” exibido por TVI - programa *Você na Tv* em 25 de Abril de 2012, cor, 24'44''. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Oz1Jo3sk0ts&t=1089s>. Acessado em 26/03/2017.

“Linha Vermelha: entrevista a Wilson e a José Filipe Costa” exibido por SIC - programa *Querida Júlia* em 24 de Abril de 2012, cor, 19'31''. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Uj4UXvPe5EI&t=142s>. Acessado em 26/03/2017.

“Noticiários RTP do dia 25 de Abril 74” in Coleção *25Abril ...*, op. cit., 03 –DVD-Vídeo.

“Proclamação do Movimento das Forças Armadas” in “Noticiários RTP do dia 25 de Abril 74”, Fernando Balsinha, Fialho Gouveia apud Coleção *25Abril 30Anos*, 03 – DVD- Vídeo, Lisboa, Público, abril, 2004. Ver também “O pulsar da Revolução: cronologia (1973-1976)” in Coleção *25Abril 30Anos*, 10 –CD, Lisboa, Público, abril, 2004.