



BAIXA DE LISBOA EM *BELARMINO*, DE FERNANDO LOPES

Fabiana Mie Hanashiro

A ditadura, a crise do cinema e a emergência tardia do cinema moderno em Portugal nos anos 1960

Na década de 1960, Portugal atravessava o mais longo regime autoritário do século XX, iniciado em 1933 com um golpe militar em que ascende a figura de Antonio de Oliveira Salazar, e que termina com a Revolução de 25 de abril de 1974, conhecida como a Revolução dos Cravos. O governo de cunho nacionalista, conservador e corporativista teve impacto sobre a produção cinematográfica. No final dos anos 1940, foi promulgada a *Lei de Protecção do Cinema Nacional* que, por suas exigências nacionalistas, teve o efeito contrário: em 1955 não se produziu nenhum filme no país (FERREIRA, 2008, p. 10). A paralisia do cinema português era um indício da atmosfera opressiva presente em órgãos do governo como o PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) e a censura.

Considerado o marco do novo cinema português, *Os verdes anos* (*Os verdes anos*, Paulo Rocha, 1963) retrata a desigualdade social através de dois jovens interioranos na cidade: Júlio, um rapaz desenraizado que, incapaz de lidar com a rejeição amorosa, assassina Ilda, jovem que trabalha como empregada doméstica. No filme, há uma condensação dos dilemas modernos: o campo e a cidade, o tempo pré-moderno e o tempo industrial, a posse dos meios de produção e o trabalho assalariado, o corpo humano e a tecnologia. Ao não dissolver essas tensões, Paulo Rocha introduz as questões da modernidade cinematográfica em Portugal e suas estreitas relações com o neorealismo italiano.

Como muitos de sua geração, Fernando Lopes entrou em contato com o cinema através de cineclubes. Aos 22 anos, ingressa na TV pública portuguesa (RTP) e dois anos depois, em 1959, deixa o país para estudar realização cinematográfica na *London School of Film Technique* (SALLES, 2009, p. 141). A estada em Londres possibilita o



aprofundamento do contato com as cinematografias modernas: o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o *free cinema* britânico (Lindsay Anderson foi seu professor), o cinema independente norte-americano e o cinema novo brasileiro. *Belarmino* (*Belarmino*, Fernando Lopes, 1964) assinala sua estreia em longa-metragem e conjuga a resistência da linguagem com a resistência política: a escolha de um personagem marginal que circula pela experiência moderna, seja na fruição da cidade ou de seu próprio corpo.

Influências: neorealismo italiano e documentário-ficção

As imagens iniciais de *Belarmino* – fotomontagem do rosto do protagonista que dão lugar a um plano geral do ginásio onde um grupo de homens se exercita - adiantam a estrutura que será construída no filme: a alternância entre registros documentais (entrevistas e fotos) e a reconstituição ficcional do cotidiano do pugilista, interpretada pelo próprio. Nesta introdução, os retratos de Belarmino são focalizados em uma parte específica, como o olhar, as mãos, o semblante, e logo depois há um distanciamento que nos permite vê-los em sua totalidade e contexto, geralmente uma locação. A passagem de um movimento a outro é feita pelo foco/desfoco da imagem, em um ritmo rápido complementado pela trilha sonora – um jazz.

Após a inscrição dos créditos e do título do filme, um desfocamento apresenta a imagem de uma grade. O quadro recua aos poucos e vemos através desta grade um grupo de homens treinando boxe em um ringue: pulam, gingam, dão socos e chutes no ar. Em um *travelling*, vemos Belarmino avançando em nossa direção por um corredor escuro. Ele está a caminho do treino e se junta ao grupo atravessando a grade que nos separa deles. Enquanto todos os esportistas vestem roupas claras, Belarmino usa um agasalho escuro. Percebemos sua singularidade a partir deste dado, sobretudo porque o desenho da grade em cor escura não contrasta na sua imagem como nos demais: seu aprisionamento naquele espaço é distinto. Uma voz *off* apresenta o protagonista em termos melancólicos: “Podia ter sido um grande pugilista, dos melhores da Europa, talvez até um campeão dos meios-leves e agora é um *punching ball* [saco de boxe]”.

Um dos pontos de convergência com o neorealismo italiano é o pressuposto de que a subjetividade do personagem é determinada pela objetividade do que o cerca. É possível



observar este esforço desde a cena inicial da fotomontagem, onde as partes do corpo de Belarmino se alternam com o todo (seu próprio corpo, a cidade onde vive). A cena seguinte, do treino no ginásio, também explicita este modo de mostrar a realidade: a partir de um elemento material do espaço, é construída uma metáfora de aprisionamento daqueles homens. Seus corpos são expressão de uma estratégia de sobrevivência, o boxe.

Esta concepção do indivíduo na cidade apresenta-se exemplarmente em uma passagem em que Belarmino treina corrida em um estádio de futebol. De uma perspectiva distante, vê-se o movimento do atleta ao redor do campo, dimensões diminutas face às arquibancadas enormes e vazias. A sequência continua na caminhada pelas ruas da cidade onde se vê o pugilista olhando para cima e em seguida, como se fosse uma câmera subjetiva, os monumentos da cidade em *contra-plongée*. Esta estratégia formal evidencia a sua posição em relação à cidade/realidade: marginalizada. Ao mesmo tempo, o enquadramento de Belarmino no momento em que olha para cima é em *contra-plongée*, enobrecimento que, justaposto à cena anterior do estádio, confere dignidade ao personagem decadente. Mesmo sem plateia, Belarmino continua gingando e treinando no mesmo ritmo.

A atenção aos pequenos gestos cotidianos está presente em vários momentos do longa-metragem, como por exemplo na cena em que Belarmino almoça com a família em um pequeno restaurante, logo após ter admitido que se sustenta com dificuldade e por vezes passa fome. Em um plano de conjunto, vemos ao mesmo tempo o movimento do lugar, as pessoas conversando e se servindo, a interação desajeitada do pugilista com a família e, ao fundo, uma janela que mostra o movimento da cidade – uma tabacaria, carros passando. O personagem está conjugado à cidade mesmo em um momento da vida privada. Em outra passagem do filme, há uma sequência longa e bela na qual, por um comprido corredor, avistamos Belarmino e sua esposa em frente a um espelho preparando-se para sair. Eles penteiam-se e ajeitam as roupas enquanto uma luz lateral atravessa suas figuras: é a luz que vem do exterior, da rua.

Outro aspecto que se relaciona com o movimento italiano do pós-guerra é a escolha por uma abordagem do real marcada pela multiplicidade (DELEUZE, 2009, p. 9): unidades narrativas relativamente autônomas em vez de encadeamentos conciliatórios. Esta aposta na ambiguidade entre as falas de Belarmino e o que se vê na encenação de seu cotidiano aciona no espectador uma relação ativa em relação às imagens apresentadas. Há um



afrouxamento das relações causais e blocos narrativos que contemplam elipses e descontinuidades temporais. Embora acompanhem alguns eventos da trajetória do pugilista através de seus depoimentos e da encenação de seu cotidiano, o filme não propõe uma versão harmoniosa do personagem. Existem contradições, ambiguidades, falseamentos.

Há espaço para Belarmino fabular sobre sua própria vida, seja no discurso, seja na forma de encenar o próprio cotidiano. O jogo entre o cineasta e o personagem real é nítido na cena em que Belarmino está sentado na mesa de um café e observa a passagem dos transeuntes assobiando e exprimindo descontração. A cena congela quando ele olha diretamente para a câmera. Neste aspecto, o filme se distancia da proposta do cinema direto, embora suas técnicas se aproximem em certa medida (captação de som direto, ênfase na observação). Pode-se apreender que Fernando Lopes tem plena consciência de que a realidade que filma é uma construção, uma realidade criada na filmagem e na interação das contingências de uma locação real e um ator não-profissional. Belarmino Fragoso, inclusive, atua mais duas vezes: como coadjuvante em *As ilhas encantadas* (*As ilhas encantadas*, Carlos Vilardebó, 1965) e no papel de um gangster em *Zé Gato*, série de TV portuguesa RTP, em 1979 (IMDB, 2013).

Um inventário dos espaços da Baixa de Lisboa

Os espaços em que Belarmino se move na cidade de Lisboa – bares, cafés, ginásio de boxe, cabarés, estádio, pensão, ruas – ficam em uma região chamada Baixa de Lisboa, que reúne diversas freguesias (unidade territorial portuguesa), entre elas, Santa Justa, onde Belarmino morava à época das gravações (MOZOS, 2012, p. 29), e de onde ele olha a cidade no começo do dia. Após se arrumar, vemos a fachada de um prédio antigo e mal conservado da Rua Barros Queirós. Em uma das sacadas, Belarmino aparece olhando o movimento das ruas e ouve-se o barulho do bonde e de buzinas. Como um contracampo, aparece a paisagem em plano geral: um morro apinhado de pequenas casas e no cume o Castelo de São Jorge. A imagem do personagem na sacada retorna, mas ele parece não dialogar com a cidade: está atento ao nível da rua.



O Grupo Desportivo Mouraria aparece quando Belarmino conta o seu início no boxe, em um plano de conjunto do brasão do grupo, adornado por faixas e pequenas pinturas. Enquanto se vê o treino de alguns lutadores, ouve-se o depoimento de Belarmino. Há uma intercalação entre as imagens da academia e seu depoimento. Ele era engraxador e foi com um amigo até o ginásio do Mouraria. Lá conhece o seu futuro *manager* [agente] Albano Martins. No momento em que a figura de seu agente é por ele introduzida, inicia-se um falso campo/contracampo entre os dois, um confronto entre as duas versões dos fatos, forjada pelo diretor (OLIVEIRA JR., 2008, p. 31).

Evidencia-se uma relação dialética entre os dois depoimentos, ambos conduzidos pela voz do entrevistador Baptista Bastos. Em primeiro plano - Albano Martins com uma estante de troféus ao fundo e Belarmino com um fundo branco - contrapõem-se em suas respectivas posições de *manager* (que capitaliza sobre o corpo de terceiros) e boxeador (que vende a força do próprio corpo). Em certo momento, quando Belarmino conta que trabalhava como engraxador na Avenida dos Restauradores, é inserida uma fotografia dele engraxando o sapato de um homem na rua, como um *flashback*. Ele diz que teve medo de apanhar mas pensou que precisava de dinheiro e vivia a fugir da polícia, então decidiu continuar com o boxe. Durante esta fala, é inserida uma sequência rápida dele olhando para rua através da sacada de sua casa, uma repetição da cena anterior. É como se o realizador descobrisse naquele gesto fugidivo e cotidiano do boxeador - olhar o movimento da rua - uma marca de sua origem: sempre atento, sempre a fugir da polícia.

Albano Martins, por sua vez, revela uma visão bastante pragmática do boxe: um negócio. Aponta como motivo da decadência de Belarmino o desregramento de sua vida e recebe a réplica dura do entrevistador: “mas olhe uma coisa: a culpa é dele ou do fato de ter vivido em Portugal?”. Um pouco desconcertado, ele contemporiza e reafirma que a responsabilidade é de Belarmino, apenas. Ao final de seu depoimento, faz uma afirmação duríssima: “agora está completamente acabado e ele que não pense que será alguém porque não será”.

Segue-se uma sequência de Belarmino passando pela fachada de um pequeno café onde um homem limpa as janelas. Ele entra, senta-se em uma mesa e prepara alguns materiais – um pequeno estojo, um pincel, uma xícara de café. Com satisfação, começa a colorir artesanalmente algumas fotos. Minuciosamente, ele vai tingindo e limpando as



pequenas dimensões destas imagens. Por alguns instantes sai do quadro e percebemos que foi ligado o rádio, pois começa a tocar uma música sentimental. Um casal conversa em frente a uma janela fechada e transparente, por onde se vê a sombra dos passantes. É um dos pequenos trabalhos que faz para se sustentar, uma vez que sua última luta foi há seis anos.

Como um comentário a essa atividade surpreendente do boxeador, há mais um fragmento da entrevista, onde se pergunta à queima-roupa: “Ouve, achas-te um animal ou um ser humano?”, ao que ele responde: “não, um boxeador é um homem qualquer”. “mas é um homem bom ou mau?”, insiste o entrevistador e ele responde: “não sei, só as outras pessoas podem dizer. Eu não sei o meu feitio, eu não sei avaliar-me a mim próprio”. Esta passagem explicita a dimensão humana de Belarmino em contraposição à visão de Albano Martins, do boxeador como uma máquina rentável de bater/apanhar. Ao mesmo tempo, ela traz uma faceta sofisticada do personagem-título que, ao esquivar-se de responder se é um homem bom ou mau, recusa a polarização entre bem e mal.

Em outra passagem, vemos Belarmino passeando nas ruas a esmo, cortejando grosseiramente todas as mulheres que passam à sua frente, brincando com colegas, observando a rua da mesa de um café: mistura-se ao fluxo da cidade, compõe um elemento da multidão que passa apressada ou que aguarda na esquina o tempo para atravessar a rua. A fruição da cidade estende-se aos cinemas, do qual ouvimos ecos ao avistarmos cartazes de filmes norte-americanos de terror. Apesar dos assobios, paqueras e brincadeiras com os camaradas da rua, na maior parte das vezes o personagem está com um semblante perdido e a cabeça abaixa-se tão logo termina o jogo de sedução, sempre fracassado.

A vinte minutos do final é que vemos, pela primeira vez, Belarmino em combate. A entrada teatral do pugilista, uma tomada área do ringue e a gritaria da multidão demonstram a dimensão do espetáculo que é o motor da identidade do personagem. Ao mesmo tempo, entram *flashes* da entrevista em que ele fala sobre o boxe, esporte que ele abraçou por necessidade mas a que se dedica e defende com lucidez apaixonada:

- Tu tens medo a cada vez que entra no ringue?



- Eu não. Tenho medo simplesmente como homem e tenho medo de fazer má figura, como qualquer pessoa tem: o Carlos Ramos, um bom fadista, a Amália Rodrigues, uma boa artista. Não há ninguém que não tenha medo. Todos nós temos medo.
- Mas, por exemplo, quer dizer... Tens é medo de perder.
- Não, não... tenho medo de fazer má figura. Perder ou ganhar é a vida de um desportista.

A associação entre o boxe e a arte, implícitas nas falas do pugilista durante o filme, aqui se realiza na comparação entre o atleta e os cantores de fado. No prosseguimento do diálogo, é perguntando se considera o boxe um desporto e afirma que sim, que o boxe é a “nobre arte desportista”. Retomando o diálogo-combate com Albano Martins, ele faz uma distinção entre os que fazem o boxe como esporte-arte (“amigos do boxe”) e os que fazem o boxe como negócio (“os que querem ganhar à conta do boxe”). Esta visão de Belarmino pode ser apreendida pela forma pela qual se refere ao esporte: durante todo o filme, ele diz “jogar boxe” e não “lutar boxe”.

A partir dessas considerações, é possível pensar no papel ambíguo que o boxe exerce na vida de Belarmino: ao mesmo tempo em que, por necessidade, ele começa a praticá-lo e experimenta a exploração intensa de seu próprio corpo (que se torna uma máquina a serviço do espetáculo), o boxe disciplina-o também para que possa fruí-lo para seu próprio prazer/experiência sensível (expressa no trabalho meticuloso das fotografias, na dança, no desejo, na embriaguez).

A cena do combate é a passagem do filme que catalisa todos os elementos trabalhados até aqui: a gestualidade do corpo de Belarmino em alta tensão. Isso ocorre através de uma conjugação rápida de primeiros planos (do rosto tenso, das pernas em movimento, das esquivas e avanços dos jogadores) com planos de conjunto que fazem ver os limites do ringue e o cansaço crescente nos momentos de pausa, além de fotos que congelam certa expressão, gesto e marcas da violência. Os sons da multidão nos informam o ritmo da luta. Configura-se imagetivamente o espaço social dos boxeadores – limitado, repetido, circular.



Contribuí para esta construção uma estratégia presente em vários momentos do filme: representações de aprisionamento nas imagens iniciais do ginásio de treinamento, onde uma camada de grade se coloca entre os espectadores e os atletas; nas grades de contenção das ruas de Lisboa; nas cordas do ringue de boxe que estão novamente em primeiro plano; e, quase no final do filme, na moldura que se forma ao redor do rosto de Belarmino quando ele toma água numa fonte com duas esculturas verticais.

Após a luta, cuja última imagem é uma foto em que limpam o supercílio machucado de Belarmino, vemos a noite em um cabaré da Praça da Alegria. O protagonista surge logo em seguida e assiste à apresentação de um show de variedades. Um fragmento da entrevista mostra a resposta de Belarmino quando o entrevistador diz que ele é visto com prostitutas: “Podem ver. É natural. Também podem me ver com ladrões (...) Falo com toda a gente: pobre, ricos, ladrões, prostitutas”. No entanto, sua expressão de cansaço ao ver o espetáculo (certamente reforçada pela bandagem acima do olho esquerdo) não traduz o divertimento que uma casa noturna geralmente provoca. Logo em seguida ele é visto dançando elegantemente com uma mulher.

A cena final sugere um paralelo entre a sua interação com a cidade/realidade e o boxe ao utilizar rimas gráficas (limpar o rosto no intervalo da luta – lavar o rosto na fonte de água da rua; gingar em frente ao adversário – caminhar pelas ruas de Lisboa). Finalmente descobrimos o resultado da luta que acompanhamos há pouco: empate. A imagem do árbitro levantando a mão de ambos os lutadores repete-se de vários ângulos e vemos o cumprimento amigável entre eles. Como a sugerir que, assim como na luta exibida, Belarmino está a empatar com a vida.

O último fragmento da entrevista aparece em plano de conjunto que revela o estúdio, a equipe de produção e a própria câmera – a explicitação do processo cinematográfico. Perguntado se ele acha que as pessoas ficarão com pena dele ao assistir ao filme, ele responde que depende de quem assistir, pois é claro que no boxe não há engenheiros nem médicos, mas engraxates e homens como ele, vadios. Há um corte seco e ele aparece recebendo os aplausos da plateia no final da luta, o rosto inchado pelas pancadas e desfigurado pelo cansaço.

A última pergunta e a única na qual o entrevistador parece revelar a simpatia com a figura do boxeador é aquela na qual ele procura saber o que Belarmino vai fazer depois de



parar de lutar. A resposta é que Belarmino pretende se tornar treinador de boxe. “Portanto é um campeão que vai sair campeão?” e a resposta é um sorriso, pela primeira vez espontâneo e de alegria, não de inquietação ou ansiedade. “É verdade, vou fazer campeões, assim que a vida mo permita”. A cena final é Belarmino andando noturno em uma avenida, misturando-se ao fluxo de pessoas e desaparecendo. A moldura é uma grade que desfoca a rua e foca suas próprias linhas. O vozerio de pessoas e o ruído de carros e bondes aumenta.

Desse modo, Fernando Lopes constrói um retrato de Belarmino que desnaturaliza a imagem do lutador de boxe como mero objeto de espetacularização. Embora a decadência física e a precariedade social estejam presentes, o personagem afirma-se como sujeito de sua condição através de uma narrativa por vezes contraditória. Apesar da forma documental aparentemente clássica – entrevista, encenação do cotidiano, imagens de arquivo, voz *off* – o realizador antecipa dispositivos do cinema moderno que diluem a separação entre o real e a ficção, como por exemplo nas passagens em que as pessoas olham diretamente para a câmera, o uso de locações, a explicitação do processo cinematográfico, a participação de atores não-profissionais e o olhar atento para os pequenos acontecimentos na vida de um homem comum. Esta desnaturalização estende-se à fruição da cidade, que é retratada a partir da cartografia particular de Belarmino.

Fabiana Mie Hanashiro é mestranda do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo. Possui graduação em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos (2016)

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FERREIRA, Carolin Overhoff. O novo cinema português. In: MAMEDE, Liciane (curadoria). Cinema novo: os verdes anos do cinema português. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. pp. 10-16. Catálogo de mostra de cinema realizada no período de 30 de julho a 17 de agosto de 2008.



IMDB, 2013. Belarmino Fragoso. Disponível em:
<http://www.imdb.com/name/nm0289601/>. Acesso em 29/10/2013.

MOZOS, Manuel. Explicação de um texto sombra. In: Cinemateca Portuguesa. Fernando Lopes [Coletânea originalmente escrita para catálogo dedicado a Fernando Lopes em 1996, publicada em maio de 2012, por ocasião da morte do realizador]. Disponível em http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/fernando-lopes_1.pdf. Acesso em 29/10/2013.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Uma questão de tempo: o cinema de Fernando Lopes visto através de Belarmino e Uma abelha na chuva. In: MAMEDE, Liciane (curadoria). Cinema novo: os verdes anos do cinema português. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. pp. 30-35. Catálogo de mostra de cinema realizada no período de 30 de julho a 17 de agosto de 2008.

SALLES, Michelle. O free cinema e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes. Doc On-line, n. 7, Dezembro 2009, www.doc.ubi.pt, pp. 141-151.