

BELARMINO / 1964

um filme de Fernando Lopes

Realização, Argumento e Planificação: Fernando Lopes / **Assistente de Realização:** Fernando Matos Silva / **Colaboração:** Baptista Bastos, Manuel Ruas / **Fotografia:** Augusto Cabrita / **Assistente de Operador:** Elso Roque / **Iluminação:** Manuel Carlos Silva, Carlos Manuel da Silva / **Som:** Heliodoro Pires / **Efeitos Sonoros:** Alexandre Gonçalves / **Música:** Manuel Jorge Veloso, Justiniano Canellas (e colaborações de Milou Struvay, Maria Vanzeller, Conjunto Hot Club, António D. Silva) / **Genérico, Efeitos Especiais:** Mário Neves / **Anotadora:** Lucinda Pires / **Montagem:** Manuel Ruas / **Interpretação:** Belarmino Fragoso, Albano Martins, Jean-Pierre Gebler, Bernardo Moreira, Maria Teresa Noronha Bastos, Maria Júlia Buizel, Mulher e Filha de Belarmino.

Produção: António da Cunha Telles / **Laboratório:** Ulyssea Filme (imagem), Valentim da Carvalho (som) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, 72 minutos / **Estreia:** Cinema Avis, a 18 de Novembro de 1964.

Belarmino é apresentado com **Hoje Estreia** e **Hello Jim!** (“folha” distribuída em separado).

Fernando Lopes, o realizador que, com Paulo Rocha, partilhou a assinatura das obras maiores da primeira fase do Cinema Novo - as Produções Cunha Telles - teve, no seu período de formação, três componentes de aprendizagem que, hoje, iluminam toda a sua carreira. São elas, respectivamente: um primeiro estágio de trabalho na televisão, onde ingressou em 1957 após a fase de auto-didactismo cineclubista, e onde começou por colaborar nas reportagens do telejornal fazendo depois o circuito interno da casa e, por via dos contactos obtidos, trabalhando como assistente num documentário externo de Baptista Rosa; a aprendizagem académica na London School of Film Technique, onde, em 59, mergulhou directamente num dos mais bem apetrechados centros de produção europeia e colheu o sopro do “free cinema”; e, finalmente, entre 60 e 63, um segundo período de actividade prática, na televisão e fora dela, durante o qual se dedicou à realização de curtas metragens.

Televisão, escola, indústria cinematográfica londrina e realização de curtas: eis então a génese que, ao mesmo tempo que o integrou na geração do Cinema Novo, determinou uma muito particular dimensão de *craftsman*, um profissionalismo e um domínio técnico, ao nível das relações institucionais e no acabamento das obras, que lhe deram a sua individualidade no âmbito dessa mesma geração. Além disso, tanto a televisão como a convivência local com o “free-cinema”, não foram obviamente alheias à direcção inicial da sua carreira de ficcionista, explicando muita coisa que a posterior influência teórica da Nouvelle Vague francesa nunca chegou para explicar. A este propósito, lembremos muito especialmente - porque mais habitualmente esquecido - que as verdadeiras primeiras obras de Fernando Lopes foram os seus ensaios escolares, sobre o primeiro dos quais – **The Bowler Hat**, de 10 minutos, em 16mm - disse ele que “foi feito no espírito do free cinema” (havendo um segundo, **Interlúdio**, e um terceiro, **The Immigrant**, este já com 20 minutos, sobre a integração dos negros das Índias Ocidentais em Londres). Ou seja, a marca do que se veio a tomar como um certo realismo nascia, em Londres, (como em Portugal, na televisão) no cruzamento de uma tradição jornalística com uma vontade de intervenção ficcional,

nomeadamente por via da montagem e do texto, que *não era* a mesma coisa que, em França ou nos E.U.A., estava a ser feito, ou começava a ser feito, por homens como Rouch, Leacock, Drew, Pennebaker e os irmãos Maysles: o dito *cinema-verité* ou, do outro lado do Atlântico, o *direct-cinema*, baseado sobretudo no uso de equipamento síncrono e portátil, e onde, principalmente nos segundos, se privilegiava em absoluto o *momento de captação* (seguir personagens reais no seu quotidiano) face à posterior manipulação.

É importante lembrar isto, então, quando se trata de abordar **Belarmino**, a primeira longa de Fernando Lopes, a sua entrada no corpo geracional das Produções Cunha Telles, aquele que forma, com **Verdes Anos**, a mais bela e mais emblemática dupla de filmes do Cinema Novo.

Foi a leitura accidental da notícia do combate (e da derrota) em Londres, citada logo a abrir o comentário do filme, que lançou o realizador e o produtor neste projecto, encarado simultaneamente como projecto possível nesse quadro de produção, como projecto pessoal caro a Fernando Lopes - a concentração numa figura humana real, na sua ascensão e queda e na sua integração-identificação com o espaço lisboeta - e como elemento de ligação na carreira do autor, entre a experiência televisiva e a ambicionada ficção. A própria estrutura original do filme, com as suas ficções intercaladas e os seus jogos de montagem - nomeadamente aquele em que se estabelece a oposição entre Belarmino e Albano Martins - segue este último pressuposto, na medida em que tudo foi imaginado a partir de gravações iniciais, não condicionadas por qualquer argumento prévio.

Logo aqui, porém, nesse processo de construção, ter-se-á revelado aquilo que deixámos já antever nos parágrafos introdutórios deste texto e que marca a distância óbvia a qualquer processo de "cinema-directo". É que, tanto quanto sabemos, esta primeira auscultação livre do discurso de Belarmino não foi filmada (ou foi-o só ocasionalmente) e, por conseguinte, aproveitada na obra final: foi sim um ponto de partida para uma *elaboração*, que, portanto, baseando-se numa *escuta*, volveu de imediato em *construção* (manipulação) dela. A distância está, com efeito, à vista: **Belarmino**, na sua tão grande sensação de espontaneidade - abertura imensamente sensível aos pequenos acontecimentos efémeros que individualizam cada tomada de vistas - é, simultaneamente, uma obra precisa, controlada, espacial e temporalmente medida ao milímetro. O seu processo não é a tão propagada alternância entre documentário e ficção mas, muito mais do que isso, uma lógica de ficção e de controle permanentemente exercida sobre uma base de acontecimentos esses sim em parte incontrolados. A câmara que colhe as entrevistas é tão rigorosa como a outra, o olhar do cineasta enquadra sempre rigorosamente o do protagonista e a ternura que sobre este incide é afinal, também, a expressão de um trabalho formal bem denunciado. Quase nos apeteceria dizer, aliás, que o paralelo lógico a estabelecer deveria ser com outra obra portuguesa, o **Acto da Primavera** de Oliveira, obra com a qual **Belarmino** partilha essa lógica de contrários e o mergulho (à época tão raro, porque tão ferozmente dificultado) na realidade popular, mesmo se entre os dois vêm claramente ao de cima muitas outras distâncias - de referências, de preocupações temáticas ou de olhar. Ou seja e em resumo: **Belarmino** não é documentário, nem cinema-directo, nem combinação dos dois, mas antes um caminho único que o cinema estrangeiro terá vindo quando muito a tocar *depois*, quando, não exclusivamente e não necessariamente no documentarismo, fundiu cada vez mais controle e não-controle, rigor formal e tangibilidade - ou imprevisibilidade - do gesto.

Por outro lado, se começámos por aqui é também porque desta especificidade nos parece resultar uma dupla e importante consequência. Trata-se, em primeiro lugar, da receptividade crítica obtida pelo filme, pautada, no geral, por um apoio encorajador e entusiasmado, mas tocada em vários textos por uma curiosa resistência à fórmula adoptada. Não há aqui espaço para análise disso e é importante que se diga que nem as reticências foram de todos - não as houve por exemplo nos vários textos de *O Tempo e o Modo*, onde Nuno de Bragança chegava a escrever que "a impressão recolhida leva-me a crer este filme superior a algumas obras estrangeiras da zona de vanguarda em que se integra" - nem as que houve deixam talvez de cobrir uma resistência de outra ordem (uma resistência ideológica a um filme de "oposição" avesso a quaisquer ortodoxias a esse nível), nem tão pouco que a moderação de tom, *em si*, era forçosamente condenável. O que queremos dizer é o seguinte: se há em **Belarmino** eventuais falhas de concretização, elas não nos parecem

ser as que, à época, tenderam a ser situadas na área do seu método (entrevista "mais" ficção, relato objectivo "versus" relato subjectivo), que, pelo contrário, surge hoje perfeitamente uno e coerente. Se, por exemplo, foi possível dizer-se que "no Belarmino-filme, a realidade é que é boa e o realismo é que está lá por engano" (V.S. Tavares, *Plateia* 1964), isso terá muito mais a ver com a aplicação de uma grelha formal exterior ao filme, e usada aprioristicamente, do que com o genuíno projecto de Lopes. O modelo Belarmino é "apenas" um modelo original e as suas imperfeições, na medida em que estão lá, surgem-nos hoje – *todas* - como outro lado da sua força.

A segunda consequência da estrutura de **Belarmino** é então, o cruzamento de *leveza* e *negrume* da sua narrativa, o cruzamento (que não é contradição, pois que a obra é, como dissemos, uma) da espontaneidade com o *peso* desejado da sua mise-en-scène. Não é por acaso que este filme abre com imagens de prisão - os enquadramentos limitados a negro das "celas" de treino dos boxeers, as imagens destes através das redes -, não é por acaso que tanto se sente o *cerco* da equipa e dos equipamentos de filmagem sobre a figura de Belarmino - o plano dele cercado no estúdio, e a bem estudada oscilação entre o espaço comprimido deste e a súbita expansão de planos como o do estádio, por sua vez fechado sobre si próprio... -, não é por acaso que as cenas de Belarmino são invariavelmente de solidão, ruptura, isolamento - o belíssimo momento da câmara em "plongé" sobre o personagem isolado e perdido à mesa do café ("*encontrar em imagens o equivalente da impossibilidade de dizer alguma coisa com algum sentido*", escrevia a propósito João Bénard da Costa)... O controle permanente desta câmara, a sua economia, a adequação total dela de uma forma que liberta a espantosa expressividade do boxeur ao mesmo tempo que nunca se limita a segui-lo, tudo isso constitui assim o veículo exacto do outro lado desta história, a saber, a metáfora do "ser Português", ou, dito de outro modo, a afirmação, tão terna como impiedosa, não só de uma mais vasta prisão (metáfora de um tempo) como de uma profunda desesperança (metáfora de um país).

Eis o assunto de **Belarmino**: a visão apaixonada de um ser único - a riqueza e ambiguidade disso, em oposição feroz a qualquer eventual tendência de generalização, ou de massificação. Eis o que são os seus temas: a luta do homem isolado, a cidade Lisboa, o país Portugal. E, no horizonte de tudo isto, uma questão muito mais geral que, a cada nova visão, mais nos parece uma chave possível da sua perenidade: a questão do *medo*. Esta é, com efeito uma palavra recorrente no discurso de Belarmino. Mesmo que, como a certo passo acontece, ele a cite para negar. Mas, justamente, é na forma como o nega que parece desvendar-se o centro oculto de todo o filme. "*Tu tens medo, cada vez que entras no ringue?*" "*Eu não. Tenho medo simplesmente como homem e medo de fazer má figura*". Medo como homem. Medo de fazer má figura. Sem o saber, Belarmino expõe aqui exemplarmente o que, de outra maneira, nunca deixa de mostrar, ou seja, que a sua reacção perante a câmara não é nem pode ser de entrega completa (a câmara é o veículo da sua figura e *isso* ele sabe). Logo, ele mente para a câmara, ao mesmo tempo que confessa, e ao mesmo tempo que tão bem deixa transparecer a mentira dessa confissão. E o medo perante a câmara revela-se assim - como aquele tipo de surpresas que só os belos filmes sabem merecer - a chave que ilumina tudo, a saber, esse medo "como homem", português, mas também universal. Ou seja, na sua pequenez de meios, no seu contexto de cinema sem estúdio, nem géneros, nem indústrias, **Belarmino** é o nosso "filme negro", o nosso filme de guerra, de gangsters ou de aventuras: fala da solidão e do medo. Fala de algo universal e por isso resiste.

José Manuel Costa