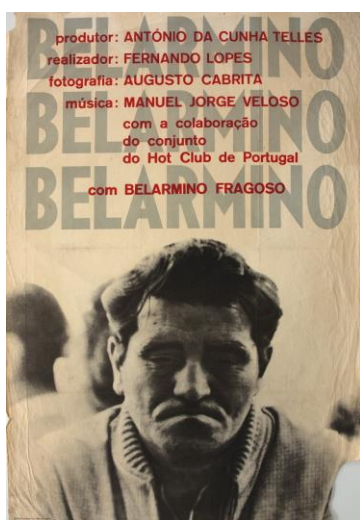




A HISTÓRIA RESUMIDA DO CINEMA PORTUGUÊS EM 22 FILMES

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI - SETÚBAL, SEGUNDA-FEIRA, 7 DE NOVEMBRO, DE 2022 - 19H00

“Belarmino” de Fernando Lopes (1964)



Realização: Fernando Lopes; Argumento e Planificação: Fernando Lopes; Direcção de Fotografia: Augusto Cabrita; Som: Heliodoro Pires; Montagem: Manuel Ruas; Colaboração artística: Baptista-Bastos e Manuel Ruas; Música: Manuel Jorge Veloso, Justiniano Canellas (e colaborações de Milou Struvay, Maria Vanzeller, Conjunto Hot Club, António D. Silva); Iluminação: Manuel Carlos Silva, Carlos Manuel da Silva; Efeitos Sonoros: Alexandre Gonçalves; Locução: Jacinto Ramos; Genérico, Efeitos Especiais: Mário Neves; Anotação: Lucinda Pires; Assistente de realização: Fernando Matos Silva; Assistente de montagem: Emília de Oliveira; Operador de imagem: Elso Roque; Assistente de imagem: Fernando Gomes; Produção: António da Cunha Telles para Produções Cunha Telles

Com Belarmino Fragoso, Albano Martins, Tony Alonso, Jean-Pierre Gebler, Bernardo Moreira, Maria Teresa Noronha Bastos, Júlia Buísel, Maria Amélia Fragoso e Ana Fragoso.

Duração: 72 minutos; Estreia: Cinema Avis, 19 de Novembro de 1964

“Belarmino” de Fernando Lopes

Como é que surge a ideia de fazer “Berlamino”?

A ideia surgiu-me, francamente, por causa de uma notícia de jornal, onde li a reportagem do combate do Belarmino em Londres. É que além do Vává, eu parava muito à noite no Ribadouro, onde havia uma grande tertúlia de gente da televisão. Eu tinha recortado essa notícia e o Baptista-Bastos que também ia muito ao Ribadouro conhecia o Belarmino e disse: “Eh pá, isso é uma boa ideia, vamos ali ao Parque Mayer e eu encontro-te o Belarmino”, que nessa altura era uma espécie de guarda-costas.

E estranho, num país tão dominado pelo futebol ter ido buscar um pugilista.

O boxe tinha nessa altura uma certa carga mítica em Portugal, sobretudo em Lisboa, com os combates no Parque Mayer, no Coliseu, ou no Campo Pequeno. O grande patrono do boxe, que ainda hoje está vivo, e que foi um dos homens que descobriu o Belarmino, era o Sr. Agostinho da Silva, que mais tarde teve uma grande editora, a Portugália, que publicava o Carlos de Oliveira e outros neo-realistas.



E como foi a produção de “Berlamino”? Na altura não havia qualquer tipo de financiamento estatal para o cinema.

Foi com o dinheiro e o esforço do António da Cunha Telles, que tinha alguma fortuna pessoal. Ele tinha vindo do IDHEC de Paris, juntamente com o Paulo Rocha, e arrancaram com “Os Verdes Anos”. A ideia do António da Cunha Telles era fazer uma produção contínua, à semelhança do que o António Lopes Ribeiro e o Leitão de Barros tinham tentado fazer trinta anos antes. Por isso, estando quase a acabar a rodagem de “Os Verdes Anos”, ele convidou-me no Vává para eu fazer um filme com ele. Assinámos o contrato num guardanapo de papel... Deu-me um orçamento máximo de quatrocentos contos com uma equipa mínima. Ele disse-me: “Tu tens de fazer o filme com uma equipa nova, porque eu estou a lançar equipas novas.” Por isso fui buscar o Cabrita que, como costumava dizer, filmava com a luz que Deus dá. O assistente dele era o Elso Roque - foi o primeiro trabalho do Elso -, o chefe-maquinista era o Manuel Carlos - também foi o primeiro trabalho dele...

E como é que conseguiram contornar as limitações de material? Não tinham projectores, como já disse...

Nem dolly. Há movimentos de travelling no Coliseu, quando ele vem na rua e olha para o Coliseu, que são feitos sem poder subir a câmara. Também não havia dinheiro para a película, portanto, faziam-se duas, três takes, no máximo. No fundo isso era bom, porque obrigava a uma enorme disciplina do olhar; eu era obrigado em cada plano a dar o essencial do que se passava. Acho que isso foi extremamente importante, e tenho pena que se tenha perdido no cinema português: as pessoas começaram a ter condições melhores por um lado, mas perderam o seu olhar nalguns aspectos.

Mas essas limitações atenuaram a força de alguns momentos. Na cena em que o Belarmino está no café a lançar pipos às mulheres que passam, se tivessem tido mais película, logo mais tempo de filmagem, talvez, pudessem ter obtido situações mais fortes do que as que se vêem.

Sim, nesses termos a cena é falhada. Eventualmente, se eu tivesse um bocadinho mais de película, teria feito, como o Truffaut em “Les 400 Coups”: sucessivos encadeados do Belarmino. Mas ao perceber que a cena não resultava fiz uma espécie de sobreexploração do som dos carros que passam, e a seguir passo para uma cena de grande solidão, que é ele a atravessar o subterrâneo do estádio. Este plano reconquista a cena anterior.

Um filme de montagem, portanto.

Não é uma questão só de montagem. Eu acho que vai mais longe. A montagem é também um jogo musical. Quando o Belarmino passa por aquele subterrâneo a sua imagem vai-se perdendo e começa a entrar música do Manuel Jorge Veloso, muito inspirada no Giovanni Fusco, mais uma vez. É só um piano enquanto ele dá a volta ao estádio, passa por um holofote e depois liga-se aos Restauradores, e para mim é um dos momentos mais bonitos do filme.

Houve alguma inspiração para o trabalho de câmara?

Houve. E aí vêm a Shirley Clark e o Cassavetes. Eu filmei muito com as objectivas que consegui arranjar em Portugal nessa altura, sobretudo as do Augusto Cabrita. Pedi-lhe que fizesse uma espécie de fotojornalismo de rua, porque era o que faziam o Cassavetes e a Shirley Clark.

Os planos de “Berlamino” são frequentemente distantes, com elementos pelo meio, o trânsito, as mesas do café, etc.

Exactamente, porque eu não queria que ele perdesse o seu espaço, nem queria invadi-lo. Na altura não havia walkie-talkies, pelo que tínhamos uma enorme possibilidade de improvisação. Assim combinei com o Augusto Cabrita que o que devíamos fazer era segui-lo e acompanhá-lo. O Belarmino é que nos devia comandar e não nós a comandá-lo.

A cena do ginásio, por exemplo, parece ser filmada quase clandestinamente, como se tivesse havido problemas de espaço que a montagem disfarça.

O ginásio do Sporting era muito bonito visualmente, com um ar de ginásio americano, mas o Ferraz, que era o treinador, não queria deixar entrar o Belarmino, porque achava que ele era um mau exemplo para os rapazes que estavam lá a treinar. Por isso tive que filmar de longe. Eu queria fazer aquilo como se fosse um musical americano, em que os corpos se movessem numa espécie de bailado - e o Cabrita percebeu isso muito bem - e que os sons dos treinos, que são fabulosos, desde o arfar dos pugilistas aos murros nos sacos, fossem uma grande pontuação musical. O som é directo, sem nenhuma manipulação.

Quando “Berlamino” estreia houve reacções bem diversas. O grupo d’O Tempo e o Modo apoia-o, mas a Seara Nova, num artigo assinado por R.M., que era Aquilino Ribeiro Machado, começa por atacá-lo.

Se quisermos, há ali uma leitura subliminar que não podia ser explícita na altura, que é: “vai buscar um elemento do lumpen, e não vai buscar um elemento da classe operária - porquê essa escolha? Por que não uma história mais

virtuosa?” Ora aquilo que me interessava era o Belarmino, a cara do Belarmino, a história pessoal do Belarmino. Penso que um dos problemas do Ernesto de Sousa, no DOM ROBERTO foi querer cumprir um programa. Eu não tinha de cumprir programa nenhum, fiquei fascinado com a cara do Belarmino porque ele me parecia o John Garfield e eu adorava o John Garfield. Esta ideia foi tão forte que há até uma fotografia minha feita pelo Augusto Cabrita no momento em que começámos o filme em que estou igual ao John Garfield... O Belarmino como personagem interessava-me. Há uma coisa de que eu tive imediatamente a percepção e que os chamados neo-realistas não tiveram. Eu achava que o Belarmino - e agora vou utilizar aqui um chavão - podia ser uma metáfora de mim mesmo e do que era o país naquele momento. Quer na filmagem, quer na montagem eu tomo o partido do Belarmino, estava do lado dele, identificava-me com ele: era como se eu fosse o alter ego dele. Esta ideia desenvolve-a depois, em termos que diria até metafísicos, em “O Fio Do Horizonte”, em que sou o alter ego do personagem central, o Spino, que é, de certo modo mais ou menos claro, o alter ego do Belarmino. Houve outra coisa que me interessou no Belarmino na altura, através da qual eu ligo o filme com o RAGING BULL do Scorsese. Como o meu filme foi feito vinte anos antes estou à vontade para falar nisto. É que eu achei que havia no Belarmino qualquer coisa de crístico. E é por isso que o combate de boxe - fui eu que o organizei, porque o Belarmino já não combatia há muito tempo, nem tinha já condições para combater - é pontuado com sete paráliticos com os golpes, como se ele passasse pelas várias estações do Calvário. Eu fiz essa alegoria conscientemente, mas na altura nem quis falar nisto, porque caía-me tudo em cima. Se calhar foi por aí, entre outras razões, que os católicos d’O Tempo e o Modo defenderam tanto o filme; mas isso, de facto, era verdade, eu tinha a consciência disso. A outra coisa que eu tive sempre muito presente na minha cabeça é que aquele filme tinha uma data, a cidade também, e eu devia dar testemunho dessa data.

E é por isso que hoje, trinta e tal anos depois de “Berlamino”, olha-se para aquela Lisboa e percebe-se o que era Lisboa naquela altura. Pelo menos uma parte de Lisboa e nesse aspecto. Voltamos ao Jean Rouch e a gente como ele, que fazia filmes quase antropológicos.

Vocês no fundo estavam a provocar establishments muito fortes: por um lado o poder político ditatorial da altura, por outro o poder cultural dominante que era o neo-realismo.

Exactamente, e tínhamos a consciência disso, eu e o Paulo Rocha. Todavia houve logo quem se manifestasse a nosso favor: o Carlos de Oliveira - e foi assim que o conheci -, o José Cardoso Pires, o Augusto Abelaira, o Herberto Helder. E, curiosamente, também o José Gomes Ferreira. Eu costumo dizer que quando faço filmes penso primeiro nos poetas de quem gosto e só depois é que penso nos filmes. E o Mário Cesariny foi vital para “Berlamino”; o filme deve-lhe muito na maneira como olha para Lisboa. E nunca teria filmado a cidade como filmei se não tivesse lido o Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos. Coisas como a história dos Pombos sobre Lisboa ou do Rato do Parque Eduardo VII, marcaram muito o filme.

E isso pode ligar “Os Verdes Anos” com “Berlamino”. Dois filmes aparecidos um atrás do outro, com duas imagens da mesma cidade.

Exacto, ele fez uma parte e eu fiz outra. Aquando de Lisboa 94 Capital da Cultura tive uma conversa com a Ana Costa Almeida e o Vítor Constâncio e disse-lhes que por mim não queria propor nada porque tinha acabado “O Fio Do Horizonte”, que era uma revisitação a Lisboa, com um outro Belarmino, como se ele, que morrera entretanto, tivesse voltado para morrer outra vez; era uma coisa penumbrosa... Mas disse-lhes que deviam seriamente pensar em convidar o Paulo Rocha para visitar a Lisboa dele, a de “Os Verdes Anos”, a da Avenida Estados Unidos e que isso daria um certo corpo a tudo o que foi feito no cinema português nestes trinta e tal anos. Fiquei desapontado que se tenha ido para uma coisa de carácter diria quase mundano, sem que tenha havido o sentido histórico do cinema português.

Mas voltando a “Berlamino”, porquê o interesse por um personagem tão alienado, ou seja: sem consciência de si, nem consciência social ou psicológica?

Lá está, ao contrário de “Dom Roberto” e de “Pássaros De Asas Cortadas”, de Artur Ramos, “Berlamino” e “Os Verdes Anos” não são filmes com programa, são filmes com personagens.

São personagens que nunca percebem a fonte dos seus males.

Sim, esse era o grande problema da épica no meu tempo. Eu apercebi-me muito rapidamente daquilo que era fabuloso no Belarmino: ele dizia a verdade quando mentia. E isto tinha muito a ver com o projecto do Cinema Novo

Mas ele mente como e onde? E que o mais fascinante no Belarmino é a sua candura perante os contratempos da vida e do mundo.

Ele mente nos campos/contracampo imaginários. Há dois momentos fundamentais. Um é naquela história com o Albano Martins, que foi o antigo manager dele; nunca se percebe quem é que tem razão, porque eu aí não quero tomar partido nem por um nem por outro. Na prática, em termos de montagem acabei por tomar o partido do

Belarmino. Outro momento, que é duma candura espantosa, é que ele tanto tem orgulho e dignidade quando mostra a mulher e a filha, e logo a seguir está a falar de gajas e de miúdas.

E há esse pudor do lado dele, que o torna uma pessoa aberta e, curiosamente, nunca um simplório, que a câmara partilha constantemente.

O Belarmino parece que tem pudor em dizer a verdade e a câmara tem pudor em forçar essa verdade.

Portanto o que jogava era a mentira: a mentira disfarçava a verdade e a verdade do Belarmino era tão trágica que ele mentia a rir. Ele dizia: “Eu fome, fome, não tenho; tenho às vezes é vontade de comer.”

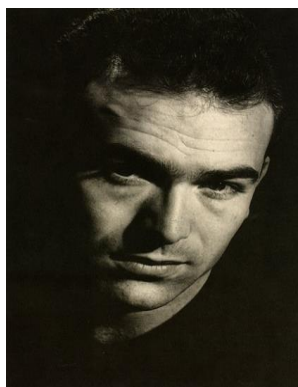
Por uma questão de dignidade pessoal, ele era obrigado a mentir sobre a sua própria situação. Portanto, eu apercebi-me que um dos elementos estruturais do filme, e uma das coisas mais extraordinárias na personalidade do Belarmino era o seu lado de sobrevivente, capaz de aguentar todas as vicissitudes da vida. Havia nele uma vitalidade e uma vontade de viver comoventíssimas. Foi isso que eu tentei apanhar no filme e nalguns momentos consegui. O Belarmino ao contrário do que as pessoas diziam dele, ele era um homem com grande inteligência da sobrevivência. Isso fazia dele alguém *bigger than life*, e esse lado associado à pequena vida lisboeta dos anos 60 foi uma coisa que me comoveu imenso...

O poema de Alexandre O’Neill surge antes do filme, com o filme, depois do filme ou à margem do filme?

Depois do filme. O O’Neill foi das primeiras pessoas a ver BELARMINO e foi aí que o conheci. Foi vê-lo juntamente com o Nuno Bragança, o João Bénard, o arquitecto Manuel Vicente... Ele ficou tão impressionado com o filme que por alturas da sua estreia eu perguntei-lhe se ele queira escrever alguma coisa e ele respondeu-me que já tinha um poema escrito. Foi publicado pela primeira vez na página de espectáculos do República.



Entrevista de José Navarro de Andrade publicada no catálogo da Cinemateca Fernando Lopes por Cá, editado por ocasião da retrospectiva dedicada à obra de Fernando Lopes em 1996.



Fernando Lopes (longas-metragens de ficção)

“Em Câmara Lenta” (2011); “Os Sorrisos do Destino” (2009); “98 Octanas” (2006); “Lá Fora” (2004); “O Delfim” (2001); “O Fio do Horizonte” (1993); “Matar Saudades” (1987); “Crónica dos Bons Malandros” (1984); “Uma Abelha na Chuva” (1971)