

VICTOR ANDRADE DE MELO*

O BOXE COMO METÁFORA
DA NAÇÃO: *BELARMINO*
(FERNANDO LOPES, PORTUGAL, 1964)

Belarmino, lançado em 1964 e dirigido por Fernando Lopes, é um dos primeiros filmes do Novo Cinema português. É posição corrente entre vários pesquisadores que a película se refere menos à trajetória de um pugilista (Belarmino Fragoso) do que à cidade de Lisboa. De toda forma, podemos perguntar: por que o cineasta escolheu a vida de um boxeador como uma metáfora da situação da capital e da própria nação? Como o pugilismo foi mobilizado, do ponto de vista do conteúdo e da forma, no âmbito das suas intenções? Este artigo objetiva discutir como o boxe foi tratado nesse que é considerado um dos mais importantes filmes de Portugal. Para alcance desse propósito, tive em conta as reflexões de Burke (2004), a perspectiva de T. J. Clark (2004) e o modelo de análise/interpretação proposto por Melo (2009).
Palavras-chave: *esporte; boxe; Portugal; cinema.*

* Professor do Programa de Pós-graduação em História Comparada/Instituto de História. Coordenador do “Sport”: Laboratório de História do Esporte e do Lazer (www.sport.ifcs.ufjf.br). Bolsista de produtividade em pesquisa 1-D/CNPq. Autor de *Cinema e esporte: diálogos* (Aeroplano/Faperj, 2006) e *Esporte e cinema: novos olhares* (em conjunto com Maurício Drumond, Apicuri/Faperj, 2009), entre outros.

INTRODUÇÃO

*Tiveste jeito, como qualquer de nós,
e foste campeão, como qualquer de nós.
Que é a poesia mais que o boxe, não me dizes?
Também na poesia não se janta nada,
mas nem por isso somos infelizes.
Campeões com jeito
é nossa vocação, nosso trejeito.
Esperam de 1 a 10 que a gente, oxalá, não se levante
– e a gente levanta-se, pois pudera, sempre.
Mas do miudame levámos cada soco!
Achas que foi pouco?
Belarmino:
Quando ao tapete nos levar
A mofina,
Tu ficarás sem murro,
Eu ficarei sem rima,
Pugilista e poeta, campeões com jeito
E amadores da má vida.¹*

Belarmino foi lançado em Lisboa, em novembro de 1964. Dirigido por Fernando Lopes, sua estreia no formato de longa-metragem, é considerado um dos filmes que inaugurou uma nova forma de conceber a produção cinematográfica em Portugal, um dos pioneiros do Novo Cinema português. Incensado pela crítica nacional e internacional, foi premiado em muitos festivais, ajudando a chamar a atenção para o movimento que jovens cineastas consolidavam em um país em crise, cujo governo ditatorial já durava mais de três décadas e, sofrendo pressões de vários lados, dava sinais de exaustão.

Produzida por Antônio Cunha Telles, que estudara no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (Paris), integrara equipes de realização de filmes franceses ligados à *Nouvelle Vague* e voltara a Portugal para criar uma produtora, com recursos próprios,² a película lança um olhar sobre a trajetória de Belarmino Fragoso, um homem comum de Lisboa, com uma vida marcada pela pobreza, que se envolveu com o boxe e rapidamente se tornou campeão nacional dos meios leves, fracassando, contudo, na sequência da carreira.

¹ Poesia “Amigos Pensados: Belarmino”, de Alexandre O’Neill, publicado em Feira Cabisbaixa. Lisboa: Ulisseia, 1965.

² Para Melo (2009), as iniciativas de Telles foram “um fator fundamental na transformação do cinema nacional durante os anos 1960” (p. 4).

Ainda que não tenha logrado bons resultados de bilheteria (permaneceu em cartaz somente por três semanas),³ *Belarmino* é largamente considerado um dos filmes-chave da cinematografia portuguesa. Para Melo (2009), dando sequência à experiência de *Os Verdes Anos* (ROCHA, 1963), o longa de Fernando Lopes demonstrou que era possível um cinema distinto no país. Para M. de A., já por ocasião do lançamento, a película confirmava, “de uma forma segura e amadurecida, a capacidade de uma geração nova para renovar, na linguagem, no estilo e na significação, o quadro em que se processava, entre nós, a produção de filmes” (1964, p. 5).

Dialogando com as propostas da *Nouvelle Vague* (inclusive pelo olhar denotadamente psicológico que lança sobre o personagem central), do neorrealismo (e sua mirada crítica sobre uma realidade), bem como do *cinema-verité* francês e do *free cinema* inglês, sem falar na explícita e assumida influência de John Cassavetes (especialmente de *Shadows*, de 1959), Lopes dirige um curioso misto de documentário e ficção.

Não se tratava mais do antigo modelo de documentário, que fora tão comum na cinematografia de Portugal das décadas anteriores, servindo como propaganda do Estado ou como estratégia de divulgação turística, mas sim de um filme que tem pretensões artísticas e que pretende lançar um olhar diacrônico sobre uma temática de profunda imbricação social.

O cineasta já vinha se aventurando pelas searas do documentário, ensaiando inovações na linguagem, nos seus primeiros curtas: *As Pedras e o Tempo* (1961), *O Voo da Amizade* (1962) e *As Palavras e os Fios* (1962). *Belarmino*, seguindo a mesma trilha, trata-se de um “biopic” (*biographical picture*):

[...] um filme que dramatiza a vida de uma personalidade ou figura histórica a partir de registros reais, mas sem grandes preocupações de rigor histórico na construção do argumento. O principal objectivo do argumento será retratar o espírito da época e da personalidade visada, seleccionando alguns episódios mais marcantes na construção de uma tese subjectiva sobre o objecto encenado. (CUNHA, 2010, p. 2)

É posição corrente entre vários pesquisadores que o filme de Fernando Lopes se refere menos à trajetória de um pugilista do que a Lisboa, chamando a atenção para uma faceta da cidade que era conhecida por grande parte da população, mas negligenciada pelas autoridades governamentais. Esse, por exemplo, é o argumento de Castro (2009, 2011): indubitavelmente tratar-se-ia de uma película sobre as contradições da capital. Em sentido semelhante, para Baptista (2005) *Belarmino* é uma “metáfora da prisão

³ Para uma discussão sobre as dificuldades de bilheteria dos filmes ligados ao Novo Cinema português, ver Monteiro (2011).

social da vida lisboeta, ou de algumas classes sociais” (p. 175). Sales (2011) reforça: “Belarmino, um ‘boxer falhado’, é o personagem mimesis de Lisboa: pobre, derrotado, mas com alguma esperança” (p. 129). O próprio cineasta, em entrevista concedida a Sales (2011), informa: “Eu conhecia o Belarmino da noite, da má vida. Ele era um boxer, um boxer falhado e parecia que era uma bela metáfora de Portugal” (p. 180).

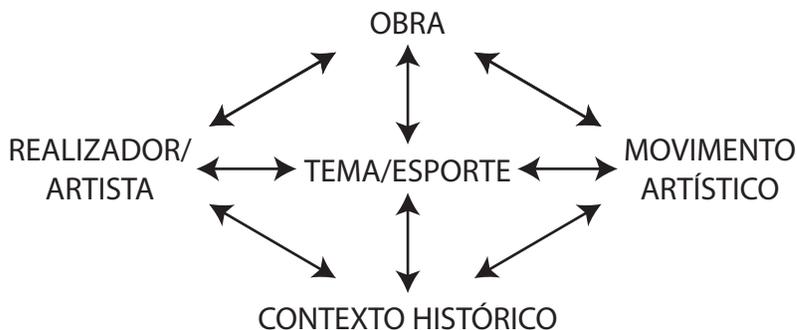
O que esses autores não discutem mais profundamente são as motivações e opções narrativas do cineasta. Por que escolheu a vida de um boxeador como metáfora da situação de Lisboa e da própria nação? Mais ainda, como o pugilismo foi mobilizado, do ponto de vista do conteúdo e da forma, no âmbito das suas intenções? Esse artigo, portanto, objetiva discutir como o boxe foi tratado nesse que é considerado um dos mais importantes filmes de Portugal, lançado em um momento de grande importância na história do país: *Belarmino*.

Para alcance do objetivo, tive em conta as reflexões de Burke (2004) sobre a possibilidade de construir uma “história cultural da imagem” ou uma “antropologia histórica da imagem”, cujo intuito seria “reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura” (p. 227). Como bem afirma o autor: “Em outras palavras, os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos” (p. 233).

Alinho-me também à perspectiva de T. J. Clark (2004), que sugere que o artista e sua obra não devem ser encarados apenas como o reflexo de um contexto, nem tampouco como alheios a esse. Para esse historiador:

O objeto por excelência da história social da arte é o exame das condições peculiares dessa interação entre o artista e o contexto, ou melhor, o desvendar de como um conteúdo da experiência se transmuta em forma, como um dado se congela numa imagem, de que maneira uma certa estrutura de sentimentos se condensa numa representação. (MICELLI, 2004, p. 16).

Nesse sentido, não me ative somente ao que foi representado e que significado isso pode ter no âmbito do movimento artístico e do contexto histórico, mas também ao “como” foi representado, os recursos técnicos/estéticos utilizados. Assim, para melhor visualizar os esforços de investigação, fiz uso de um modelo básico de análise/interpretação que desenvolvi e apliquei em outros estudos (MELO, 2010):



Ao final, a título de nota e à guisa de conclusão, procedi a uma breve comparação de *Belarmino* com *Garrincha, Alegria do Povo* (ANDRADE, 1963), outro filme que usou a vida de um esportista para entabular metáforas sobre uma nação e seu povo (o Brasil).

○ GRANDE CENÁRIO

Em Portugal, os anos 1960 foram marcados por um quadro de múltiplas tensões. No âmbito das relações internacionais, em função do regime autoritário de inspiração fascista que persistia naquela nação, sua candidatura a membro da Organização das Nações Unidas (ONU) não fora aceita até 1955. Na década seguinte, ainda era pouco confortável a situação do país na entidade.

Esse desconforto se acentuava em função das pressões internacionais para que o país encerrasse seus laços coloniais. No decorrer da década, o colonialismo português foi reiteradas vezes condenado na ONU. Mais ainda, Portugal teve que lidar com guerras anticoloniais que foram desencadeadas em Angola (1961), Guiné (1963) e Moçambique (1964). Em 1961, o país já perdera a posse de Goa, Damão e Diu, por meio de intervenção militar, para a recém-constituída União Indiana.

A despeito dessa situação, Portugal relutava tanto em adotar uma nova forma de governo quanto em dar fim a sua política colonial, fatos que, aliás, se articulavam e só se extinguiriam em conjunto, em 1974, com a Revolução dos Cravos (PIMENTA, 2010).

No cenário econômico interno, havia sinais contraditórios. De um lado:

[...] dum modo geral, pode-se dizer que a década de 60 foi um período de crescimento econômico rápido e de importantes alterações na es-

trutura produtiva, com importância crescente da indústria em relação à agricultura e dos ramos industriais modernos em relação aos ramos tradicionais e à indústria ligeira (ROCHA, 1977, p. 595).

De outro lado, a despesa crescente com as guerras coloniais e os graves problemas na agricultura impactaram as condições de vida de grande parte da população, que se deterioraram a olhos vistos. Uma das decorrências desse processo foi o aumento da emigração, que também estava relacionado a questões políticas, à necessidade de fuga dos rigores do regime ditatorial.

No âmbito político, sucediam-se ações de contestação ao governo autoritário: a candidatura de Humberto Delgado à presidência da República e a denúncia de manipulação dos resultados, em 1958; a tentativa de golpe de Botelho Moniz, em 1961; a Operação Dulcineia, o sequestro do navio Santa Maria, comandado por Delgado, em 1961; iniciativas diversas de grupos opositores, notadamente do Partido Comunista. Houve ainda duas importantes crises estudantis, em 1962 e 1969, desencadeadas por universitários de Lisboa e Coimbra.

Complicando ainda mais o quadro, em 1968, Salazar sofreu um acidente, sendo afastado da presidência do Conselho de Ministros e substituído por Marcelo Caetano, que, sem o mesmo carisma e a mesma habilidade para construir alianças, sequer conseguiu implementar algumas distensões que planejava.⁴

Há reflexos desse novo cenário de agitação no campo das artes, inclusive no cinema. Há divergências sobre o filme que teria inaugurado uma nova forma de conceber o exercício cinematográfico em Portugal: para Melo (2009), *Os Verdes Anos* foi o pioneiro, uma ideia mais comumente aceita pelos pesquisadores. Já para Sales (2011) e Torgal (2011), esse mérito caberia a *Dom Roberto* (SOUSA, 1962). Independentemente dessa polêmica, na década de 1960, a partir da crítica às usuais maneiras de fazer cinema no país, conformou-se um movimento que se propunha a sintonizar a produção portuguesa com o que se passava no mundo: o Novo Cinema.

Alguns fatos antecederam (ou ocorreram em paralelo) a formação do novo grupo: uma grande difusão do cineclubismo, obliterado pela ação do governo, desconfiado das reais intenções dos envolvidos; a criação de importantes entidades como a Cinemateca e o Fundo do Cinema; iniciativas de formação técnica, organizadas curiosamente por entidades ligadas ao regime (como o I Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema da Mocidade Portuguesa); a concessão de bolsas para a realização de cursos

⁴ De qualquer forma, o primeiro período do novo governo ficou conhecido como “Primavera Marcelista”, em função de terem sido apontadas algumas distensões do regime.

no exterior, notadamente na França e Inglaterra (por exemplo, o produtor e o diretor de *Belarmino* realizaram estágios nesses países); o crescimento de um mercado editorial específico, fundamental para o aperfeiçoamento da crítica; uma maior permissividade para exibição de filmes estrangeiros.

É um conjunto de jovens envolvidos com essas iniciativas que conseguiu produzir uma “série de filmes ambiciosos que reintroduzem Portugal na comunidade internacional de cinema” (MELO, 2009, p. 5), dialogando com as novas propostas que se desenvolviam em vários países do mundo: o uso de equipamentos leves, de poucos efeitos de luz e de experimentações de edição; a escolha de locações fora de estúdios; a valorização temática da cultura jovem; uma abordagem social que tinha o intuito de chamar a atenção do público para o contexto histórico (MELO, 2009); um cinema artesanal e de autor, portanto.

Os que estavam envolvidos com esse movimento de renovação eram em geral críticos ao regime, mas, preferindo enfatizar as questões da linguagem, que curiosamente os aproximava de algumas posições de Antonio Ferro,⁵ conseguiram não só escapar do excessivo controle governamental, como até mesmo obter algum apoio para suas iniciativas. Segundo o olhar de Sales (2010b):

O novo cinema português impôs-se menos através de discussões ideológicas mas muito mais de tentativas e desejos estético-formalistas que entretanto se consolidariam muito mais tardiamente (sempre com Manoel de Oliveira como mestre de cerimônias), já que do ponto de vista formal *Os Verdes Anos* é assim como *Os 400 Golpes do Truffaut* – obra que marca a *nouvelle vague* francesa –, uma obra cinematográfica dentro de moldes de uma linguagem clássica, inclusive com as influências literárias, típicas da tradição de um cinema narrativo. O que *Os Verdes Anos* parece ter, de fato, “revolucionado” foi na criação de um mundo diegético essencialmente moderno e urbano, imagem que ainda não se havia feito constante na tradição cinematográfica portuguesa de “fadros, touros e pátios de cantigas”, e também pela apresentação de personagens verdadeiramente ambíguos, conflituosos, desesperançados e em constante busca, situação típica de uma profunda reviravolta comportamental dos anos 60 (s.p.).

Certamente as iniciativas do grupo eram acompanhadas pelas instâncias governamentais e também passíveis de ação da censura, mas os envolvidos com o Novo Cinema conseguiram gestar espaços mais confortáveis de atuação, inclusive porque entabulavam críticas de forma mais sutil (TOR-

⁵ Ferro durante 16 anos (1933-1949) foi o responsável pela política cultural do Estado Novo (na condição de diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, depois Secretariado Nacional de Informação).

GAL, 2011). Vejamos, por exemplo, como *Belarmino* foi apresentado, com ambiguidade, na sua campanha promocional: “um filme-impacto que abre o dossiê secreto da noite de Lisboa”; ou “o filme que revela ser urgente respeitar todos os homens”.⁶ Assim, foi possível a realização de películas que intentavam combater o que consideravam uma ideia de alienação típica das produções portuguesas até então.

Na verdade, se houve investimentos do Estado Novo no uso do cinema como meio de difusão de seus princípios, notadamente por meio da produção de documentários, nunca foi de grande porte a instrumentalização da linguagem, por opção política (falta de interesse governamental) e injunção econômica (ausência de um circuito cinematográfico bem-constituído) (TORGAL, 2011). Na década de 1960, o governo estava mesmo mais preocupado com a televisão, que começara a funcionar em 1956-1957, considerada mais útil para fins de propaganda.

Dessa forma, em um contexto em que o Estado não dedicava muita atenção ao cinema, ocorreu uma situação curiosa: “O chamado ‘novo cinema’ pôde, ainda antes do 25 de abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição ‘cinema’, tendo assim nas mãos o poder de produzir, ensinar e criticar, apesar do seu alinhamento político à esquerda” (MONTEIRO, 2011, p. 330).

Ao contrário do que ocorria no âmbito do cinema, uma das novidades da política portuguesa nos anos 1960 foi uma mobilização mais constante do esporte, encarado como ferramenta para consolidar uma coesão interna e uma ideia de nacionalidade para o vasto Império que o governo desejava manter a qualquer custo. Tratava-se do auge de uma paulatina mudança de postura: até a década de 1930 eram ainda intensas as restrições à prática de atividades físicas. É mesmo a partir dos anos 1940 que tanto a ginástica quanto o esporte passaram a ser mais valorizados tendo em conta os intuítos do regime autoritário.⁷

No caso específico do boxe, viviam-se os instantes finais de um período de maior popularidade da prática, que tivera início nos anos 1940. Da mesma forma, sentiam-se ainda as tensões que foram desencadeadas naquela década, quando a recém-criada Direcção Geral de Educação Física, Desportos e Saúde Escolar passou a controlar o pugilismo, pleiteando que a modalidade assumisse sentidos e significados que se adequassem ao projeto do Estado Novo, o que se contrapunha aos interesses dos empre-

⁶ Propagandas publicadas no *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano 44, n. 15.061, p. 6-7, 18 de nov. 1964.

⁷ Para mais informações, ver Neves (2009), Melo (2011) e Melo; Bittencourt (2011).

sários que vinham conduzindo os espetáculos pugilísticos desde a década de 1910 (DOMINGOS, 2011).

Em linhas gerais, pode-se dizer que, enquanto as autoridades governamentais desejavam que o boxe fosse encarado como uma prática educacional e saudável, os empresários consideravam a modalidade como um entretenimento, um negócio. Como lembra Domingos, durante anos “o boxe fazia parte de um programa que incluía fados, teatro e variedades” (2011, p. 181). Ao contrário da ideia de que era uma atividade “honeste e nobre”, o pugilismo era mais afeito a “um conjunto de lugares, reconhecidos pelas forças da ordem pública, práticas associadas a comportamentos desviantes” (p. 182).

Essa tensão será claramente percebida em *Belarmino*.

BELARMINO

Baptista Ramos: – Tu passas fome?

Belarmino: – Fome, fome, fome, não é fome de três dias. Muitas vezes quero jantar, almoçar, não tenho. Mas não significa que seja fome, é um estado de fraqueza razoável.⁸

Belarmino não foi o primeiro filme português em que o esporte esteve presente. Estudo de Melo (2008) demonstra que de 703 películas daquele país, até 2006 lançadas, em 32 a prática está de alguma forma representada, em 12 como tema central.

Entre esses filmes, até 1964, o boxe esteve presente em *Vida Nova* (NASCI-MENTO FERNANDES, 1919), *Romão Gonçalves, boxeur e atleta* (GONÇALVES, 1920), *Charlotin e Clarinha* (NOBRE, 1925), três comédias inspiradas:

[...] em outros filmes em que o pugilismo fora incluído de maneira cômica, com o lutador mais fraco, de forma improvável e desajeitada, vencendo o mais forte. Charles Chaplin, por exemplo, já fizera o mesmo em *Campeão de boxe*, de 1915. Sequências semelhantes futuramente também estariam presentes em *Boxeur por amor* (1926), de Buster Keaton, em *Luzes da cidade*, de Chaplin (1931), e *Sparring por um dia*, de René Clement (1936), entre muitos outros (MELO, 2008, p. 160).

Belarmino, portanto, se diferencia por abordar com mais “seriedade” o mundo do pugilismo, bem como a sociedade na qual o esporte se insere. Da mesma forma, sem que possamos saber exatamente com que grau de

⁸ Diálogo entre Belarmino e Baptista Ramos (BELARMINO; LOPES, 1964).

intencionalidade, Lopes se aproximou de uma longínqua tradição cinematográfica: “o casamento entre cinema e boxe é um dos mais constantes e perfeitos do século XX” (MELO; VAZ, 2006, p. 152). Essa intensa relação deve-se mesmo à própria dinâmica da modalidade:

Sin duda, el cine mira al boxeo con otros ojos que a los otros deportes. Y de un modo completamente natural, sin tener que esbozar el grosero gesto del esfuerzo, la cámara absorbe toda la grandeza y la miseria del boxeo, por la sencilla razón de que es un deporte de perdedores y vencidos (incluso los campeones) y el perdedor es una de las figuras más queridas, exprimidas y con más potencial poético y dramático que ha encontrado el cine en su largo de vida (MARCHANTE, 2003, p. 25).

O boxe, em sua versão cinematográfica até mais do que na “vida real”, seria uma metáfora de uma sociedade eivada de falcatruas, problemas, conflitos desencadeados pela ambição, remontando o enfrentamento entre o bem e o mal, até mesmo por usualmente apresentar um embate entre homens simples do povo, os pugilistas, e detentores do poder econômico, os empresários, os *managers*. Na maior parte das películas, as lutas, ainda que integrem o clímax da trama, são, na verdade, coadjuvantes das situações pelas quais passam os indivíduos.

Ao contrário dos esportes de equipe, nos quais parceiros e oponentes estabelecem relações múltiplas, ou de outras modalidades individuais, em que os competidores pouco se relacionam, no ringue de boxe há sempre somente dois indivíduos que interagem intensamente (os pugilistas); a situação é diametral. Em função das próprias características da prática, são potencializados os dramas, o extremo das situações, algo que comumente extravasa para a trama como um todo.

A escolha de Belarmino Fragoso como tema não só se ajusta a essas dimensões anteriores, como também se relaciona com algumas características das produções do Novo Cinema português. Na verdade, personagens com perfil semelhante ao do pugilista se tornaram comuns a partir de então:

[...] figuras genéricas, herdeiras de um decadentismo romântico ou oitocentista e de um fundo ideológico de considerações sobre Portugal, em que predominam personagens encurraladas ou sem objetivos – ou, quando os têm, com muito pouca possibilidade ou até vontade de os alcançar. (MONTEIRO, 2011, p. 331).

Para Monteiro (2011), tal opção tratava-se de uma estratégia para proceder críticas ao regime sem torná-las explícitas, uma forma de tentar burlar o controle. A ênfase nos aspectos psicológicos disfarçava a abordagem das

questões de caráter mais político, dificultando a percepção dos censores. Como observa M. de A., em *Belarmino* “há um aproveitamento revolucionário da linguagem autêntica de um homem do povo, que foi um ídolo e, coitado, é bem um atrasado, com suas manhas e vícios, com seus méritos e grandezas” (1964, p. 8).

No filme de Lopes, o personagem central não é um herói no sentido clássico, é quase um anti-herói com uma personalidade ambígua. Belarmino é originário de uma família pobre do bairro da Mouraria, um dos mais tradicionais de Lisboa, surgido quando D. Afonso Henriques, em 1147, conquistou a cidade dos mulçumanos: foi o espaço destinado aos mouros que não fugiram.

Nascido como um espaço de “marginais”, o bairro foi sendo ocupado por populares conforme a urbe foi crescendo voltada para o Tejo. Durante décadas foi considerado lugar de ladrões, prostitutas, gente de baixa categoria. Local onde teria nascido o fado, mesmo que recentemente esteja passando por um processo de renovação, não de todo se livrou do processo de “emblemização”:

Recordada, lembrada, descrita e visionada através de imagens que mencionam a sua pobreza, miséria e degradação, a sua sina desordeira e triste ecoa através das suas casas arruinadas e sobrepostas num entrelaçar de ruas tortas cheias de vida e agitação, símbolo de uma Lisboa típica, de prostituição e crimes fadistas (MENEZES, 2011, p. 1).

Nesse bairro se encontra um dos clubes populares mais antigos de Lisboa, fundado em 1936, o Grupo Desportivo da Mouraria, onde Belarmino começou a praticar o boxe.⁹ A agremiação foi um dos grandes celeiros do pugilismo nacional. Como lembra Domingos (2011), a modalidade dependia de “matéria-prima que era formada nos clubes amadores, onde predominavam as agremiações populares” (p. 188).

As imagens desse bairro e do clube estão em *Belarmino*. Ao contrário de uma exaltação do ambiente rural, que tanto foi comum nas películas das décadas de 1930 e 1940, o filme exhibe, portanto, uma Lisboa urbana. Não se constrói uma visão idílica sobre a cidade; se expõem suas contradições e fragilidades, chamando-se a atenção para fatores obscurecidos por uma equivocada ação governamental que tenta a todo custo se manter no poder.

Com o boxe, Belarmino se envolveu mais por falta de opção, embora informe que se tratava de um velho sonho. Com 17 anos chegou ao Des-

⁹ Esse clube é um dos locais míticos da tradicional música portuguesa, hoje inclusive chamado de “A Catedral do Fado”. Até os dias atuais é o responsável por organizar a representação do bairro nas marchas populares realizadas em Lisboa na noite de Santo António.

portivo da Mouraria, sendo acolhido por Albano Martins, que se tornou seu treinador e *manager*. Pensou em desistir, dado o rigor da modalidade, mas viu no pugilismo uma oportunidade de melhorar de condição, de largar a vida de engraxate, de enriquecer e tornar-se uma celebridade: “comecei a pensar que o boxe não era para mim (...). Comecei a ter medo do boxe. Mas depois comecei a pensar que minha vida, que o boxe e graxa era tudo igual e eu tinha que ganhar dinheiro para comer”.¹⁰ A sensação de que poderia ter sucesso fortaleceu-se quando, aos 18 anos, conseguiu seu primeiro título nacional.

Essa é uma trajetória comum a muitos pugilistas de todo mundo, fartamente explorada pela cinematografia mundial. O ringue é um dos poucos espaços que sobra para os marginais, aliás, para os mais marginais: só esses reuniriam as condições para se submeter aos rigores e às dificuldades da profissão. Não surpreende saber, aliás, que dois irmãos de Belarmino também foram boxeadores: Vitor Alves e Domingos Fragoso.

Aparentemente o pugilista tinha alguma chance de realizar seus projetos; integrava um grupo seletivo de lutadores (são do seu tempo Carlos Rocha, Chico Santos, Fernando Branco, entre outros) em um momento em que o boxe ainda possuía alguma projeção nacional. Tinha coragem e boa técnica. Todavia, as coisas não saíram como esperava. Por motivos diversos, fracassou e volta à situação de dificuldade da qual, de fato, nunca se afastou completamente.¹¹

As relações estabelecidas entre a história de Belarmino e de Portugal são de dupla ordem. De um lado, o fracasso do pugilista é também decorrente de uma ambiência injusta, desonesta por princípio, profundamente excludente. De outro lado, a trajetória do país é, de maneira figurada, a do boxeador: era pequeno, conquistou muito e poderia ter conquistado mais, mantido seu poder, mas fracassou, por uma série de opções controversas e por não saber se relacionar com outros entes poderosos que o cercavam. Encontrava-se numa aporia. Decadente, procurava alguma saída honrosa: “Podia ter sido um grande pugilista, um dos melhores da Europa, talvez até um campeão dos meios leves, e agora é quase um *punching ball*.”¹²

Com sutileza, o cineasta constrói sua crítica. Não se trata de fazer discursos explicitamente engajados, mas de encontrar e apresentar saídas a partir das

¹⁰ Fala de Belarmino (BELARMINO; LOPES, 1964).

¹¹ Havia, por certo, um elevado grau de otimismo nos projetos de Belarmino. Vale lembrar que somente um português teve maior destaque no cenário internacional, Isidro de Pinto de Sá, que fez carreira nos Estados Unidos e disputou o título mundial de galos em 1926 (foi derrotado pelo norte-americano Fidel LaBarba). Para mais informações, ver: http://boxrec.com/list_bouts.php?human_id=41786&cat=boxer. Acesso em: 10 jan. 2012.

¹² Fala de Baptista Ramos (BELARMINO; LOPES, 1964).

próprias contradições do regime. Vejamos como Fernando Lopes perspectiva o boxeador, em entrevista concedida a Michelle Sales (2011, p.182):

Michelle: Porque o Belarmino, apesar de ser um personagem que quer mudar de vida, porque ele quer ascender socialmente, ele não é um personagem revolucionário, porque ele não quer transformar.

Fernando: Não, não, ele era revolucionário por si mesmo, para a vida que ele fazia. Ele era o oposto do sufoco que era Portugal nessa altura. Ele era... ele mexia-se bem, era vivo, porque era pugilista, tinha um corpo que se mexia, que era uma coisa já em si revolucionária. E depois, no fundo, ele acreditava que alguma coisa podia mudar. Havia sempre essa esperança. E nesse sentido, Belarmino é um personagem, digamos, quase emblemático do que viria a acontecer.

Michelle: De mudança...

Fernando: De mudança, sim. O Belarmino tinha sempre a esperança de que tudo podia mudar, e que de um dia para o outro ele podia chegar a ser campeão. Isto era uma coisa rara no cinema português daquela altura. Para não dizer de hoje, que estamos em democracia. Mas naquela época era fantástico, e ele acreditava, de resto, no final do filme, com aquelas grades, há uma voz em *off*, que diz: “e agora, o que vais fazer?”, e ele diz: “Vou fazer campeões.” Era a nossa palavra de ordem.

Belarmino, o filme, tem um grande diferencial: conferir voz a um dos constituintes do mundo do boxe que menos tem a possibilidade de se pronunciar, o pugilista. Ao falar de seu trabalho de investigação, lembra Domingos: “O arquivo não permite compreender em grande medida as suas estratégias, intenções e aspirações, o que pensavam do boxe, do seu corpo, dos valores desportivos e da ética da modalidade” (2011, p. 171). Ao expor as vísceras da prática a partir do olhar de um boxeador que se julga injustiçado, o diretor, sem ser complacente, tenta desvendar os conflitos sociais desde um “olhar visto de baixo”.

Não surpreende, assim, que o perfil de sportista que no filme se apresenta fuja completamente daquele que tanto desejava e propugnava o regime. Domingos (2011) lembra que, na década de 1940, quando houve a já citada intervenção governamental na modalidade, Rafael Barradas, o dirigente nomeado, escreveu um livro¹³ com o intuito tanto de explicar o esporte para o grande público quanto de construir certas representações interessantes aos projetos do Estado Novo.

¹³ *ABC do pugilismo*. Lisboa: Editora Vic, 1944.

Barradas dedicou várias páginas para explicar que o pugilista deveria ter cuidados alimentares e hábitos de vida compatíveis com a prática. Como infere Domingos (2011):

A concepção de um pugilista ideal, transmissor de uma conduta “correcta” ao espectador, correspondia também à descrição de uma classe trabalhadora respeitável, “serena e modesta”, que no quadro do Estado Novo, num período de carestia generalizada, se contentasse com o lugar social que herdara (p. 174).

Belarmino era o oposto dessas indicações. Nunca se alimentara adequadamente. Segundo ele, nem seu *manager* se preocupou com isso, não sendo poucas as vezes em que lutou com fome. Além do mais, não era lá um exemplo de disciplina, apreciando os prazeres da noite e as “mulheres de vida fácil”.

Da mesma forma, Belarmino fugia de um estereótipo comum imputado aos pugilistas: o de que se tratavam de indivíduos tolos e incapazes intelectualmente. Ainda que decadente, pouco alfabetizado e com problemas financeiros, o boxeador apresenta-se como ativo em um jogo em que sabia ser a parte mais fraca. Sabia das falcatruas que o cercavam, mas sem poder contrapô-las, e delas necessitando para viver, encontrava alternativas para burlar o que fosse possível.

No filme, essa tensão se torna explícita quando se constrói um debate entre Belarmino e Albano, o boxeador *versus* o *manager*, metaforicamente o povo *versus* o dirigente. Os dois não estão no mesmo recinto, mas uma bem-feita montagem dá a impressão de que um se refere ao outro face a face. O enfrentamento é intermediado por Baptista Bastos,¹⁴ o responsável pela entrevista, que, por sua vez, não se parece com um árbitro, mas sim com outro pugilista, os encurralando nas cordas.

Belarmino acusa Albano de só pensar em dinheiro, de “explorar o máximo que podia do corpo humano, que era o meu e dos outros”. O *manager* se defende, dizendo que fazia bem o seu trabalho: se o boxeador não progrediu mais é porque era indisciplinado. Fragoso se defende, dizendo sempre ter sido consciente de suas responsabilidades: “sempre tive brio e orgulho de ser campeão de Portugal”. Ramos contra-ataca por Belarmino perguntando a Albano: “A culpa é dele pelo facto de ter vivido em Portugal?” O treinador hesita e ao fim retoma o velho discurso da indisciplina, que

¹⁴ Baptista Ramos é um conhecido jornalista português, que também atuou como crítico de cinema e escritor. Foi praticante de boxe, no mesmo clube de Belarmino (o Desportivo da Mouraria).

parece mais uma forma de culpar a vítima. Claramente ambos mentem (ou criam verdades bastante parciais).¹⁵

Belarmino nunca reconhece seus fracassos: a culpa é sempre do outro. Não aceita, por exemplo, que foi massacrado por um pugilista secundário em um combate disputado em Londres (foi derrotado em apenas dois minutos). Segundo ele, teria sido roubado: o adversário enfiara a luva em seu olho, o árbitro fingira não perceber e, ainda mais, encerrara a peleja antes do tempo. Chega a assumir que não estava bem-preparado para a disputa, mas diz ter aceitado participar porque precisava dos 15 contos oferecidos. Aliás, mesmo que existam evidências do oposto, diz nunca ter aceito *chiqué*, isso é, participar de lutas com resultados armados.

Uma vez mais são várias as metáforas da nação. Seria Portugal, como Belarmino, um país enganado, a quem se usou e se prometeu um grande prêmio que nunca chegou? Mas esse fracasso não teria também muito de responsabilidade própria? Teriam em muitas oportunidades o país/pugilista mentido para si e para outrem? É bem explícito que o lutador, no olhar e enfoque do diretor, incorpora algumas características representacionais dos portugueses. Flávio Sousa chega a sugerir, de forma ácida:

Além do seu carácter esquivo, há outras características do protagonista que são muito nossas: a mediocridade, a ignorância, a gabarolice e a indisciplina. Tudo isto faz do *Belarmino* um *case study*, um representante da mentalidade dos portugueses e do seu proverbial “medo de existir”, uma figura tão típica e característica como o galo de Barcelos, o Zé-Povinho ou o caldo verde.¹⁶ (SOUSA, 2010)

Independentemente de possíveis exageros de Sousa, há no filme imagens que são realmente explícitas. Por exemplo, são claros os paralelos que traça o diretor entre uma Lisboa cinzenta (literal e simbolicamente) e o ringue também cinzento (ambos ressaltados por uma incrível fotografia). A cidade e os ambientes do boxe na mesma medida são opressores, cercando e restringindo as possibilidades de iniciativa do lutador.

Em muitos momentos, de fato, o filme adota uma narrativa que lembra a dinâmica de uma luta de boxe. Como vimos, o narrador/repórter espreme os entrevistados, os faz cair em contradição. Eles se enrolam nas respostas, suas mentiras afloram. Todas as mentiras afloram, inclusive da cidade que mente e que é palco de mentira. O próprio filme, inclusive, confunde ao

¹⁵ Falas de Albano Martins, Belarmino e Baptista Ramos (BELARMINO; LOPES, 1964).

¹⁶ Crítica do filme disponível em <http://cine7.blogspot.com/2007/02/belarmino.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2012.

misturar documentário e ficção. Ninguém é santo nessa história, embora seja patente a simpatia do cineasta pelos mais fracos.

É essa urbe que Fernando Lopes faz desfilar na película, inclusive (e especialmente) os bares, clubes, ambientes boêmios, locais bem pouco alinhados à moral católica que tanto sustentava o regime, recintos em que Belarmino, que sempre diz ter sido disciplinado, transita com desenvoltura. Esses são os lugares nos quais, ao menos momentaneamente, se pode fugir dos ambientes opressores (ainda que também sejam espaços cinzentos, esfumaçados e lúgubres, como o ringue, como Lisboa e como a própria casa do pugilista, que também aparece no filme).

Parece não haver saída, mas o homem do povo segue cultuando a esperança, perspectivando um futuro distinto, uma dimensão que, aos olhos do diretor, que deseja mudanças sociais, o faz parecer revolucionário, a revolução possível em um ambiente tão opressor.

Belarmino, de fato, enfrenta o seu interlocutor sem demonstrar grande preocupação se o público terá dele piedade ou se vai acreditar na sua versão. Há uma frase que sintetiza sua postura e sua trajetória. Quando perguntado se tem medo de entrar no ringue, o boxeador responde: “Não. Tenho medo de fazer má figura, como qualquer pessoa tem. (...) Tenho medo de fazer má figura, perder ou ganhar é a vida de um desportista.”¹⁷

À GUIA DE CONCLUSÃO – UMA BREVE NOTA: GARRINCHA

Ainda que não seja o centro de nosso debate, vale uma nota sobre uma curiosa coincidência: *Belarmino* é lançado um ano depois que, no Brasil, veio a público *Garrincha, Alegria do Povo* (ANDRADE, 1963), um filme também dedicado a um esportista, da mesma forma ligado a um movimento de renovação cinematográfica: o Cinema Novo brasileiro. Que semelhanças e dessemelhanças haveria entre essas duas experiências?

Inegáveis são as relações entre os movimentos cinematográficos do Brasil e de Portugal, tanto pelos contatos que entre si mantiveram os cineastas envolvidos quanto pelas fontes às quais recorreram. Para Sales (2010a), para além de inspirações artísticas em comum, havia uma série de condições concretas que os aproximavam: “a mesma dificuldade com obstáculos burocráticos e a mesma falta de investimento de líderes políticos no cinema, dificultando a cadeia de produção” (s.p.).

Fernando Lopes reconhece a influência do Cinema Novo brasileiro no novo cinema português, notadamente de Glauber Rocha, que inclusive

¹⁷ Fala de Belarmino (BELARMINO; LOPES, 1964).

viveu um período em Portugal. Chega a lembrar que esse diretor e Cacá Diegues estiveram entre os primeiros a assistir a seu longa de estreia. Para ele, “a ideia do cinema novo, ‘câmera na mão e pé no chão’, foi seguida à letra para o *Belarmino*” (apud SALES, 2011, p. 181).

Não surpreende, assim, que tenha havido, em Portugal, entre os anos 1960 e 1970: “Uma espécie de boa configuração histórica para acolher esta cinematografia de modo favorável, visto haver até mesmo familiaridade entre certas temáticas e propostas do Cinema Novo brasileiro e aquilo que os críticos portugueses defendiam” (SILVA, 2005, p. 124). Curiosamente favoreciam tal relação até mesmo algumas iniciativas governamentais de forjar uma comunidade luso-brasileira, algo que, a despeito de estar cercado de interesses políticos de manutenção do regime ditatorial e dos territórios portugueses na África, entusiasmava mesmo alguns intelectuais mais críticos.¹⁸

As similaridades entre *Garrincha* e *Belarmino* são mesmo notáveis. Do ponto de vista da narrativa, podemos citar: o uso da música, a abertura, a natureza de planos e cortes, as inovações na edição. Ambos, mesmo que com diferentes enfoques, usam um esportista e um esporte como metáforas do país, como representações de um povo, olhado de forma generosa, ainda que crítica. Se a prática é considerada motivo de festa e autoafirmação, os cineastas desconfiam que possa também promover certa alienação ou desmobilização, sendo o atleta um personagem manipulado por estruturas de poder que reproduzem em larga medida o que ocorre na sociedade como um todo.

Os personagens centrais, contudo, assim como o povo, não se submetem com facilidade. Sabem-se mais fracos. Sabem que, por necessidade, devem fazer parte do jogo. Sabem, talvez, que não têm muita chance de lograr sucesso. Mas mantêm-se ativos, mantêm a esperança sempre, uma arma eficaz na medida em que promove movimento e lhes livra do enquadramento completo.

Obviamente que entre os dois filmes há muitas diferenças, como o há entre os personagens e os contextos históricos dos países. *Belarmino* é lançado quando, em Portugal, começam a surgir sinais mais claros de que a ditadura deve acabar, para o que pretende contribuir o cineasta. Já *Garrincha* é lançado em um período de grande efervescência em todos os âmbitos, mas que precede o início de mais uma ditadura, que duraria 20 anos. Se o futebolista Garrincha, ao fim e ao cabo, é tão derrotado quanto o pugilista Belarmino, o primeiro certamente foi mais vitorioso e em patamar mais

¹⁸ Para mais informações sobre a relação entre Brasil e Portugal nos anos 1960, ver livro organizado por Sousa; Santos; Amorim (2010).

alto, até hoje sendo lembrado por sua *performance*, enquanto o segundo só é mesmo comumente recordado por causa da película de Lopes.

As diferenças de olhar de cada cineasta, de fato, podem dizer muito sobre o momento histórico de cada país, como também sobre a própria construção de representações sobre cada um dos povos. Isso é, contudo, assunto para outra ocasião.¹⁹

O que é importante destacar, à guisa de conclusão, é que em um momento importante da história de duas nações, que mantinham relações longínquas e complexas, dois cineastas, vinculados a movimentos de renovação e modernização da linguagem, dispostos a lançar um olhar crítico sobre suas realidades, usaram dois esportistas como emblemas do que estava a ocorrer, um indicador de que o esporte, de forma múltipla e multifacetada, obviamente não de forma linear, não poucas vezes dramatizou as mais diferentes dimensões de um certo contexto, sendo, portanto, precioso objeto de investigação.

ABSTRACT

Belarmino, launched in 1964, directed by Fernando Lopes, is one of the first films of the New Portuguese Cinema. Several researchers believe that the film is more about Lisbon than about the life of a fighter (Belarmino Frago-so). Anyway, we may ask, why the filmmaker chose the life of a boxer as a metaphor for the situation of the capital and the nation itself? How boxing was mobilized, from the point of view of content and form, as part of their intentions? This article aims to discuss how boxing was treated in this film that is considered one of the most important of Portugal. To reach the goal, I consider the reflections of Burke (2004), the perspective of T.J. Clark (2004) and the model of analysis/interpretation of Melo (2009).

Keywords: *sport; boxing; Portugal; cinema.*

REFERÊNCIAS

- A., M. de. Belarmino no Avis. *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano 44, n. 15.062, p. 5-8, 19 de nov. 1964.
- BAPTISTA, Tiago. Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos 20 – cinema novo). *Ler História*, Lisboa, n. 48, p. 167-184, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

¹⁹ Para mais informações sobre o filme *Garrincha, Alegria do Povo*, ver: Lopes; Maresca (1992), Caldeira (2005); Melo (2006).

- CALDEIRA, Oswaldo. Garrincha, Alegria do Povo: futebol, tema de filme? In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria (Orgs.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora do Senac-RJ, 2005. p. 39-53.
- CASTRO, Paulo Melo e. Circling the city in Fernando Lopes' Belarmino (1964). *Studies in European Cinema*, v. 6, n. 2-3, p. 179-189, dez. 2009.
- CASTRO, Paulo Melo e. *Shades of grey: 1960s Lisbon in novel, film and photobook*. Londres: Modern Humanities Research Association, 2011.
- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CUNHA, Paulo. As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74). *O Olho da História*, Salvador, n. 14, p. 1-12, jun. 2010.
- DOMINGOS, Nuno. Homens ao minuto: para uma história do boxe nas décadas de quarenta e cinquenta. In: DOMINGOS, Nuno; NEVES, José (Coords.). *Uma história do desporto em Portugal*. Vila do Conde: Quidnovi, 2011. v. 3. p. 169-215.
- LOPES, José Sergio Leite; MARESCA, Sylvain. A morte da "alegria do povo". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 20, p. 113-134, out. 1992.
- MARCHANTE, Oti Rodríguez. El curioso caso del cinéfilo deportista no practicante. *Nickel Odeon*, Madri, n. 33, p. 23-28, 2003.
- MELO, Anthony de. *Finally, we have our own nouvelle vague*. António da Cunha Telles productions and the Cinema Novo português (1963-1967). *Esharp*, Glasgow, special issue, 2009. Disponível em: <http://www.gla.ac.uk/media/media_128006_en.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- MELO, Victor Andrade de. Garrincha x Pelé: futebol, cinema, literatura e a construção da identidade nacional. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 20, n. 4, p. 281-295, dez. 2006.
- _____. O esporte no cinema de Portugal. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, Lisboa, v. 8, n. 1, p. 157-165, jan.-abr. 2008.
- _____. *Esporte, lazer e artes plásticas: diálogos*. Rio de Janeiro: Apicuri: Faperj, 2010.
- _____. *Jogos de identidade: o esporte em Cabo Verde*. Rio de Janeiro: Apicuri: Faperj, 2011.
- _____.; VAZ, Alexandre Fernandes. Cinema, Corpo, Boxe: reflexões sobre suas relações e notas sobre a questão da construção da masculinidade. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 139-160, jan.-jun. 2006.

MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo. Sob suspeita: o controle dos clubes esportivos no contexto colonial português. *Tempo*, Niterói, 2011. no prelo.

MENEZES, Marluci. Todos na Mouraria? Diversidades, desigualdades e diferenças entre os que vêm ver o bairro, nele vivem e nele querem viver. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11., Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1306516109_ARQUIVO_MARLUCIMENEZES_TEXTO_CONLAB_2011.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2012.

MICELI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

MONTEIRO, Paulo Filipe. Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”. In: TORGAL, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Círculo de Leitores, 2011. p. 306-338.

NEVES, José. Ler desportivamente Lenine: para a história do comunismo e do desporto em Portugal. *Esporte e Sociedade*, Niterói, ano 4, n. 11, 2009.

PIMENTA, Fernando Tavares. *Portugal e o século XX: Estado-Império e descolonização (1890-1975)*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2010.

ROCHA, Edgar. Portugal, anos 60: crescimento económico acelerado e papel das relações com as colónias. *Análise Social*, Lisboa, v. XIII, n. 51, p. 593-617, 1977.

SALES, Michelle. Driving cinema novo: from Brazil to Portugal and all around. In: LASA. *PAPERS INTERNATIONAL CONGRESS*. Toronto: LASA, 2010a. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2010/files/1614.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

SALES, Michelle. Em busca de um novo cinema português. *Imagofagia*, Buenos Aires, n.1, abr. 2010b. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=48:pasados&catid=34&Itemid=56>. Acesso em: 10 jan. 2012.

SALES, Michelle. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã: Labcom Books, 2011.

SILVA, Regina Lúcia Gomes Souza e. *O cinema brasileiro em Portugal: contexto e análise da crítica acerca de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta, 1960-1999*. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005.

SOUSA, Fernando; SANTOS, Paula Marques dos; AMORIM, Paulo (Coords.). *As relações Portugal-Brasil no século XX*. Porto: CEPES, 2010.

TORGAL, Luís Reis. Introdução. In: TORGAL, Luís Reis (Coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Círculo de Leitores, 2011. p. 13-39.

