

O corpo e a política na poética fílmica de Fernando Belens

Body and politics in the films of Fernando Belens

MARISE BERTA DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, roteirista e produtora audiovisual. Bacharelado em Direito, Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes (EBA) Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro, UFBA.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA) / Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC) / Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) / Bacharelado em Artes (BI-Artes). R. Barão de Jeremoabo, s/n – 306 – Ordina, Salvador – BA, 40170-115, Brasil. E-mail: mariseberta@uol.com.br

Resumo: O artigo investiga o processo criativo e a poética fílmica de Fernando Belens. Pretende-se observar as suas escolhas estéticas implicadas em duas asserções recorrentes em sua filmografia: o corpo e a política. Para isso serão destacados elementos presentes nos seus filmes curtos reiterados na sua primeira realização em longa-metragem, *Pau-Brasil* (2009/2014). Conclui-se que na obra de Fernando Belens as representações das vias do corpo e da política são legitimadoras do seu percurso.

Palavras chave: poética / corpo / política.

Abstract: *The article investigates the creative process and the filmic poetics of Fernando Belens. It is intended to observe his aesthetic choices implied in two recurring assertions in his filmography: the body and the politics. For this will be highlighted elements present in his short films reiterated in his first feature film, Pau-Brazil (2009/2014). It is concluded that in the work of Fernando Belens representations of the ways of the body and of politics are legitimating their path.*

Keywords: *Poetics / body / politics.*

Introdução

Este artigo consiste na abordagem das preocupações estéticas do cineasta baiano Fernando Belens feita a partir da identificação de dois vetores, dois

elementos fulcrais implicados no percurso do cineasta: o corpo e a política. Corpos que não apenas representam as suas preocupações formais, mas que orquestram um jogo múltiplo de conteúdos que emergem do panorama político e sócio cultural. Por meio desses dois elementos, em variáveis bem particulares, enfoca-se-se a sua poética fílmica, que, a cada trabalho, se sofisticava e agrega valores apreendidos de sua realidade, do seu meio e da sua vivência.

Foi concebido a partir de entrevistas com o cineasta, coleta de documentos e análise da obra na busca de uma metodologia que acompanhasse seu processo de criação. Esta metodologia dialoga com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera da crítica genética para a crítica dos processos em que o ato criativo desponta como elemento relacional entre dados aparentemente dispersos, de maneira a interligar aspectos gerais a específicos: “observamos as macrorrelações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações” (Salles, 2008:32).

Nessa perspectiva, observa-se também os estudos do grupo de coordenadores do GT Teoria dos Cineastas da AIM, Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, no artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, em que ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que pensamento dos cineastas “têm uma teoria exposta na forma verbal” (2004: 21). O referido GT sintetiza o seu caminho metodológico:

A nossa proposta possui uma originalidade que passa pelo intento de estudar sistematicamente o pensamento artístico de cineastas, nomeadamente o processo criativo e, a partir desse pensamento, elaborar teoria sobre cinema (Graça, Tulio & Penafria, 2015: 21).

Circunscrevendo e experimentando o cinema de filiação poética/política

Fernando Belens, cineasta baiano, diretor teatral, médico psiquiatra, no arco de quatro décadas de exercício fílmico, apresenta uma considerável fortuna cinematográfica, cerca de vinte produções em diferentes formatos. Integra a geração que teve a sua iniciação cinematográfica inscrita sob o signo do Super-8. Na Bahia, como em outras partes do Brasil, a emergência do Super-8 tocou corações e mentes de jovens que empunharam a bitola, entre as décadas de 1960 e 1970, como meio de expressão para dar vazão às suas inquietações de uma forma experimental e com uma linguagem pouco convencional. O exercício do Super-8 na Bahia promoveu a interrelação entre linguagens. Experiência singular onde artes plásticas, fotografia, teatro, dialogaram em um ambiente híbrido.

Marcado por injunções do contexto sociopolítico do país, em que vigorava a ditadura imposta pelo golpe civil/militar de 1964, o Super-8 realizado na Bahia nas décadas de 1969 e 1979, conformou uma identidade própria, articulada por um discurso renovado e contestatório não apenas no aspecto da macropolítica, mas, sobretudo, ao tematizar aspectos do cotidiano baiano nos difíceis anos plúmbeos.

É nesse quadro que se projeta Fernando Belens. Nos seus primeiros filmes curtos, realizados em Super 8, o cineasta materializa as suas preocupações formais que se sofisticam ao agregar os valores que apreende da sua realidade, fincados na constituição dos territórios que legitimam a vida, a história política, as vias do corpo e da afetividade. Nessas experimentações conjuga o poético e o político. Simultaneamente alegórico e minimalista não se rende ao dualismo fácil. Materializando a sua experiência faz arte. Como artista que transita em várias áreas, traz para seus filmes aspectos da multiplicidade característicos de cinematografias experimentais, indicando tendências que conjugam arte e vida e possibilidades de produção vigentes à época: baixo ou nenhum orçamento; informalismo nas filmagens; inscrição do próprio realizador na obra. Esses elementos, agenciados por certo substrato da cultura marginal, associados ao quadro de exceção institucional do país no período, apontaram os caminhos da sua expressão, resultando em um discurso poético, transgressivo, por vezes, utópico e anarco-político.

Em uma das nossas entrevistas, abre a conversa declarando: faço cinema para não me suicidar. E remete a sua potência de criação a um princípio freudiano em que a supressão, a ausência e a repressão fazem emergir o ato criativo. Esclarece ainda sobre o início de sua trajetória cinematográfica, abordando a censura e o regime de exceção vivenciado:

O primeiro filme que fiz, Anônima Fragmentação, foi inscrito no Festival de Artes de São Cristóvão e não foi exibido. Na segunda Jornada de Cinema da Bahia (1973), inscrevi Viva o Cinema, fui chamado na Polícia Federal porque usava nesse filme um calendário onde se enquadrava a data do AI-5 (13 de dezembro) e filme queimado... eu tinha filmado a Festa de Santa Luzia (13 de dezembro), aí montei isso com imagens da procissão do dia de Santo Antônio, que eu e Melo entregamos à censura pisado e arranhado propositalmente...

O filme ficou em Brasília um tempo e voltou danificado. As duas censuras me trouxeram a consciência de que tinha algo de valor ali. Essa valorização me mostrou que ali tinha um caminho para o ataque em dois vetores, a política e o corpo.

Após esse episódio, Belens constatou que incomodava o *status quo* e isso o instigou a agir com mais ênfase e por viés conceitual mais depurado. Realiza

Experiência I (1974), em que decompõe um corpo de mulher nu, carnudo, Vênus primitiva com marcas e dobras. Sobre o filme, Marcos Pierry em *O Super-8 na Bahia: História e Análise*, afirmará:

Experiência I (1974), cinco minutos de planos fixos, uma mulher obesa nua e a mensagem por meio da anti-mensagem. Para o realizador, *Experiência I*, em que o corpo feminino equivale à carne carimbada para exportação, irá se definir como ataque ao cânone, e aos vícios, do belo. (Pierry, 2005: 20).

Experiência I-B (1978), talvez seja o filme que rendeu mais polêmica. Mostrava a tortura de um periquito, alternando a cena com tomadas em detalhe, quase fixas, de corpos nus, recortados, tendo como cobertura sonora a leitura de *Morte e Miséria* do 3º Reich (Brecht, 1938).

O fato político que impulsiona a abertura do regime no País – a explosão da bomba, no colo do agente policial, no momento em que a cantora Elba Ramalho se apresentava no Rio Center – motivará Fernando a servir-se da ironia para abordar a genitália masculina atingida em *Ora Bombas ou A Pequena História do Pau, Brasil* (1981).

Ao encerrar o ciclo superoitista, leva para a fase seguinte – de filmes em curta metragem realizados nas bitolas de 16mm e 35mm – a metodologia aprendida no Super-8, ou seja, a disciplina no uso de recursos e invenção potencializada. Nos próximos filmes os elementos norteadores são recorrentes: o corpo e a política. Corpos que não apenas representam, mas que orquestram um jogo múltiplo de sentidos que emergem do panorama político e sociocultural da realidade e do cotidiano. Saem de uma notícia da manchete policial. De um jornal, os corpos das crianças sacrificadas em um ritual religioso são representados em *Crianças do mundo novo* (1980). Extraídos da nossa história social e política, os corpos dos revoltosos Malês são sacrificados em *Oropa, Luanda, Bahia* (1983). A luta sindical pela divisão justa da terra para quem produz e a mutilação dos corpos dos agricultores do sisal no maquinário precário são objeto de *Fibra* (1986). Com humor, a homossexualidade é vista como doença e remete à construção de identidades e expressões de sexualidades possíveis, sem enquadramentos e pré-determinações, trata-se de *Heteros, a comédia* (1994). Ver Glauber Rocha mediado pelo olhar e fala de Lúcia Rocha, resulta em *A Mãe*, (1998), realizado em parceria com Umbelino Brasil. O varal que balança traz leveza e movimento compondo plasticamente e antecipando a exposição do trabalho feito por mãos femininas que ensaboam e diluem o *Anil* (1990). Em *Pixaim* (2000), os cabelos crespos ressignificam o corpo e a cultura no Pelourinho, Salvador, Bahia, Brasil.



Figura 1 · Imagem de Ora Bombas ou A Pequena História do Pau, Brasil. Fonte: própria.

A reiteração das metáforas temáticas e estilísticas

A realização desses curtas, que transitam entre o documentário e a ficção, pavimentam a estrada para a realização do seu primeiro longa-metragem, *Pau Brasil* (2009). As imagens que plasam a visão de cinema e de mundo de Fernando Belens são reiteradas nesse filme em que a técnica se associa à linguagem para fazer emergir uma busca estética.

Projeto acalentado desde 1982, quando Dinorath do Valle ganha o prêmio de literatura brasileira Casa das Américas, em Cuba, com o romance homônimo. A escritora participou também da elaboração do roteiro, mas não pôde vê-lo concretizado porque morreu antes das filmagens. O filme é feito e dedicado em sua homenagem. Pode-se observar uma fina sintonia entre a escrita de Dina e o pensamento de Belens sobre as questões da arte e da vida. Esse pensamento que conforma a dimensão política inequívoca do cinema sensível do artista ressurgiu em *Pau Brasil*. Seus temas recorrentes ganham força sustentados pela sua visão particular de mundo. Fernando faz um cinema singular e próprio, inquieto, que não se acomoda, que luta visceralmente pelas posições que defende, bandeiras que descortinam atos discriminatórios e preconceitos. Quanto à qualidade técnica, o cineasta estreia no longa-metragem com o pleno domínio da mise-en-scène e da eficácia dramática, traduzida na composição e duração das tomadas, nos enquadramentos, na precisão da montagem. Em *Pau Brasil*, os elementos se coadunam e servem a narrativa.

Pau Brasil é um não-lugar no interior brasileiro. Em uma construção renovada, destoa da forma como é representado esse território no cinema brasileiro. A trama gira em torno da ambiguidade moral. Duas famílias vivem em conflito. A separá-las, uma estrada de barro que não demarca oposições binárias: bem e mal, esquerda e direita, forte e fraco. Em um ambiente inóspito o homem luta contra o próprio homem. Seus personagens experimentam toda a escala de sentimentos. Não há espaço para concessões, nem compaixão como destaca André Setaro, crítico e professor de cinema, em uma de suas últimas críticas feitas sobre o cinema baiano: "A intolerância para Belens, não é uma questão de classe, como a é para muitos, mas uma questão da necessidade de o homem se transformar, uma questão da natureza humana" (Setaro, 2010: 161).

De um lado, Nives mora com sua mulher, Juracy, que em exercício de liberdade divide o amor do marido com outros homens. Vivem em harmonia, compartilhada com Tinário. Andarilho acolhido no seio familiar, lacônico, seu silêncio remete à repressão política. O casal branco tem um filho negro, Berico.

Em frente mora a família de Joaquim. Casado, com duas filhas, do outro lado da rua brada aos berros atacando a liberdade e o comportamento dos



Figura 2 · Imagem de Anil. Fonte: própria.

Figura 3 · Imagem de Pixaim. Fonte: própria.

Figura 4 · Imagem de A mãe. Fonte: própria.



Figura 5 - Imagem de Pau Brasil – Juracy e Nives.
Fonte: própria.

Figura 6 - Imagem de Pau Brasil – Juracy, filhas de Joaquim e Berico. Fonte: própria.

Figura 7 - Imagem de Pau Brasil – Juracy e Berico.
Fonte: própria.

moradores da casa vizinha. Sua mulher e filhas vivem sob o regime de exceção, assediadas moral e fisicamente. Corpos submetidos.

Nives e Juracy pactuam a felicidade que é exercida no convívio doméstico, junto ao filho, ao amigo e à menina que acolhem. Juracy estende o afeto à mulher e filhas do vizinho. Em uma sequência poética e intimista, conversa com as filhas de Joaquim sobre a beleza e a potência do corpo feminino.

Juracy cruza a fronteira que separa as duas posições e a mudança pela via da liberdade e do afeto que ela convoca não resiste à intolerância, e termina por provocar a ruptura que desencadeia a mudança no destino do conjunto de personagens. Do conflito entre as famílias aflora a constatação da perplexidade em se compreender a condição humana.

Considerações Finais

As indagações que surgem no desenvolvimento da história sobre as questões que o filme suscita são sobrepostas e, nesse sentido, a politização de suas metáforas pode ser tomada quase como uma opção do espectador. Belens menciona que em seus filmes sempre há uma área de sombra, um desafio ao espectador, a sua desestabilização da área de conforto, ao mesmo tempo que é um chamado, uma convocação: venham, sintam-se à vontade, participem desse ritual!

Na última entrevista, Belens recorre mais uma vez a Freud para lembrar que o inconsciente fala através do corpo e também a Lacan, para tratar das camadas que se sobrepõem no filme e na sua rede de significações, inferindo que “a mulher não se entrega por inteiro, ela se entrega aos pedaços”. É a entrega aos pedaços do corpo de Juracy que fissa as estruturas de poder representadas em *Pau Brasil*.

Afirmando as reiteraões, o artista apresenta nesse último encontro, ocorrido em 13 de dezembro de 2016, uma câmara Super-8, cartelas verde-amarelo a serem preenchidas e anuncia o remake de *Anônima Fragmentação*. A largada está dada. Resta saber o que a imaginação do artista atualizará na cena política do Brasil de 2017.

Referências

- Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papyrus Editora. ISBN 85-308-075-0
- Graça, André Rui, Baggio, Eduardo Tulio & Penafria, Manuela (2015) “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. *Revista Científica /FAP*, Curitiba, v.12, 19-32, jan/jun. 2015. ISSN: 1679-4915 [Consult. 2016. 01.10] Disponível em www.fap.pr.gov.br.
- Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte.
- Setaro, André (2010) *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. V. 2. Cinema Baiano. Carlos Ribeiro (org.). Salvador: EDUFBA. ISBN: 978-85-232-0662-8