

# *A construção cinematográfica de um cangaço e um sertão presente na ausência em Baile Perfumado*

The missing cangaço/sertão in *Baile Perfumado*

Vitória Azevedo da Fonseca<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho é resultado de uma pesquisa de doutorado que envolveu métodos de análise fílmica e levantamento de dados sobre o processo de produção cinematográfica tendo em vista a análise acurada do filme buscando as suas maneiras de construção de sentidos para um tema historiográfico. Apresento, neste texto, parte dos resultados focando, especificamente, no filme *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) que inaugura uma maneira diferenciada de representar o cangaço, e a sua construção histórica atrelada a uma ideia de sertão, no Cinema Brasileiro. Partimos do pressuposto que os filmes possuem grandes potenciais na construção/reconstrução e manutenção de memórias e, nesse sentido, torna-se um significativo produto cultural de análise para o historiador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. História. Cangaço/sertão.

**ABSTRACT:** This paper results of a research in which involved film analysis and interview about cinematographic production looking for a ways of constructions of meanings in film. Part of results are demonstrated in this paper with the analysis of *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) which represent in a different ways the “cangaço” and “sertão” in brazilian cinema. We presume films have a great potencial in constructions of memories and, because that, becomes a significant cultural product for historical analysis.

**KEY-WORDS:** History. Movies. Cangaço/sertão

O cinema, em diversos momentos da história, e de diferentes maneiras, teve grande influência social. Um clássico exemplo pode ser observado nas repercussões do filme *O Nascimento de uma Nação* (D.W. Griffith, 1915) que contribuiu para o reaquecimento, nos EUA, da chama da Ku Klux Klan com consequências devastadoras para os afro-americanos. Diversos podem ser os exemplos, em especial, na historiografia, de alguns filmes que reacendem debates e acirram os ânimos, como, no cinema brasileiro, o filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995). Os filmes também podem gerar interesses por determinados assuntos, como no caso do filme *O Retorno de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982) que influenciou a historiadora, e consultora do mesmo, Natalie Zemon Davis, a escrever o livro com

---

<sup>1</sup> Doutora em História, Universidade Federal Fluminense (UFF). vitoria.azevedo@gmail.com.

mesmo título. Em situação semelhante pode ser encaixado o filme *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) a partir do qual o personagem de Benjamim Abrahão Calil Boto passou a ser conhecido de um público mais amplo, apesar de suas imagens, e sua existência, serem de conhecimento de um público mais seletivo de pesquisadores do cinema.

Apesar da importância cultural, o cinema, como objeto de estudo dos historiadores, foi incorporado tardiamente comparativamente a outras artes. E, desde a inserção dos filmes como foco de análise historiográfica, diversas possibilidades de leituras foram sendo construídas nos últimos 40 anos (FERRO, 1993; DAVIS, 1988; RONSENSTONE, 1997; RAMOS, 2002; FONSECA, 2008). Diante dessas possibilidades estão a leitura do filme como fonte histórica e a leitura cinematográfica da história, construída pelo filme. A abordagem proposta neste texto não desconsidera o filme como potencial construtor de interpretações históricas e memórias históricas.

Diante do exposto, o filme *Baile Perfumado*, que marca um momento da história do cinema brasileiro, foi foco da análise do presente texto justamente em função do lugar que ocupa em relação às diferentes tradições de interpretações do cangaço, atrelado a uma imagem construída de sertão, no cinema, e o papel do diálogo com uma tradição historiográfica, através da consultoria do historiador Frederico Pernambucano de Mello, na construção de uma imagem dissonante em relação a essas tradições.

A presente análise busca, neste sentido, compreender de que maneira o filme foi construído a partir de um posicionamento de diferenciação em relação às representações anteriores do cangaço, no cinema brasileiro, e, ao mesmo tempo, com a incorporação de informações trazidas de outro campo de saber. Para analisar o filme foi necessário utilizar metodologias de análise fílmica, importada de outro campo de estudo, no intuito de aproximar-se dessa fonte histórica, que é o filme, além de análises documentais variadas.

### **A narrativa a partir do roteiro do filme**

Para refletirmos sobre o filme, farei uma breve descrição da estrutura narrativa construída a partir de uma das versões do roteiro cinematográfico. Este possui 67 sequências (unidades de situações) e é mais detalhado, em termos de referências históricas, as quais são de difícil inserção no produto final, o filme, que, a partir do próprio processo de produção e montagem, sofre ajustes e, principalmente, cortes. Nesse sentido, várias cenas previstas no roteiro foram suprimidas. Nas suas páginas, o percurso do personagem principal, Benjamim Abrahão, é descrito com maior detalhamento.

O roteiro, e filme, inicia com o plano sequência do velório de Padre Cícero e Benjamim Abrahão partindo para sua jornada. Após essa breve apresentação do personagem principal, um combate entre a polícia e o bando de Lampião apresenta a outra problemática do filme. Desta forma, configuram-se três núcleos que se relacionam na narrativa a partir de ações paralelas, formados por Abrahão, e seu percurso em busca do bando de Lampião; o grupo de Tenente Rosas caçando o mesmo bando; e, o próprio bando de Lampião, em diferentes espaços. Nos três trajetos, a paisagem da caatinga é exibida em sua natureza verde, rompendo, de maneira quase desconcertante, com o estereótipo de que a paisagem da caatinga é sempre, e somente, seca.

A narrativa se desenrola com Abrahão indo ao encontro de possíveis apoios para sua empreitada, cujos objetivos vão sendo apresentados ao longo da história. Em seguida, é inserida uma sequência de Lampião e Maria Bonita assistindo a um filme: *a Filha do Advogado*, cena em homenagem a um clássico do movimento cinematográfico intitulado “Ciclo do Recife”. Lampião vai ao cinema enquanto Abrahão quer fazer um filme. Em uma cena de transição, Abrahão se desloca na carroceria de um caminhão, o que, para o espectador, deixaria claro o deslocamento do personagem, no entanto, essas cenas foram suprimidas no filme, o que poderia gerar uma certa incompreensão no espectador. Abrahão aparece em diferentes lugares e, em um deles, passa por corpos de cangaceiros mortos, expostos para uma fotografia. No filme, essa cena foi construída como se Abrahão passasse pela foto dos corpos mortos. Depois, o personagem encontra com o grupo do tenente Rosas, com quem troca informações sobre

combates com os cangaceiros e, em sua embriaguez, Abrahão informa, de maneira pouco crível, que trabalhou com Padre Cícero e que está a caça de Lampião.

Na sequência seguinte, Lampião e Maria Bonita, em uma embarcação que navega pelo rio São Francisco, encontram um grupo musical, a quem Lampião pede que cantem uma música. Interessante que esta cena foi construída a partir de uma notícia de jornal, publicada na época, de que Lampião teria encontrado uma *Jazz Band* e solicitado uma música. No filme, o grupo musical é representado por músicos contemporâneos conhecidos, que também aparecem em outra cena, o que rompe com a temporalidade construída na narrativa e com a clássica ideia do filme histórico como “janela para o passado” (BERNARDET, 1988).

Nas viagens de Abrahão, entre fazendas e negociações, em busca de apoio para realizar seu filme, cenas de violência e combate, tanto da volante (polícia) quanto do bando de Lampião, sugerem confrontos permanentes entre grupos rivais, no mesmo patamar hierárquico. Em uma das viagens de caminhão, Abrahão é sequestrado pelos cangaceiros e levado ao encontro do bando. Enquanto isso, na delegacia, o Tenente Rosas pressiona seus policiais a encontrarem Lampião. Nessa oposição, a problemática sugerida é que Lampião mantinha contatos com os fazendeiros, procurados por Abrahão para que pudesse ter acesso ao bando, o que é negado aos policiais.

Nas cenas seguintes, Abrahão volta para a cidade e vai a uma loja comprar produtos que posteriormente serão levados ao bando de Lampião. Dentre eles, o polêmico *Fleur d'Amour*, perfume da *maison* Roger&Gallet, que, segundo o historiador Frederico Pernambucano de Mello, agradava, em muito, o gosto de Lampião. Essa questão é polêmica pois o objeto, que influenciou o nome do filme, tem uma força simbólica na leitura da identidade de Lampião proposta pelo historiador, e, pelo filme.

A partir deste ponto na narrativa, ocorre uma reviravolta. Enquanto Abrahão é visto em um barco, voltando para o bando, em uma ação paralela, vemos um ataque violento de cangaceiros a Piranhas, uma cidade da região. E, em consequência disso, ao chegar ao bando, Abrahão é expulso pois o grupo precisa fugir. A situação começa a ficar tensa, mas Abrahão

ainda retorna ao bando onde faz outras imagens, dentre fotos e filmes. Em um dado momento, ocorre uma festa no bando, na qual dançam e bebem, com imagens jogando perfume na câmera: é o “baile perfumado”, que dá título ao filme. Paralelamente, uma parte do bando realiza uma vingança castrando um fazendeiro considerado traidor.

No bando, Abrahão filma um discurso de Lampião no qual se proclama “governador do sertão”. Desse discurso, há um corte para a cena sendo assistida por agentes do governo. Abrahão, já na cidade, é procurado por jornalistas e pelo Tenente Rosas. Uma carta é publicada por Lampião confirmando a realização das filmagens por Abrahão. Um exemplar da revista *Cruzeiro* é mostrado a policiais que recebem uma bronca do superior, pois foram publicadas imagens de Lampião, e a história de Abrahão, enquanto a polícia não consegue capturá-lo. A pressão policial aumenta. As imagens captadas por Abrahão são apreendidas e proibidas.

Abrahão, diante das dificuldades, pressiona um fazendeiro que o ajudou. Este não gosta e há uma sugestão de que o fazendeiro poderia ter mandado matá-lo. Em seguida, Abrahão encontra uma pessoa com deficiência física, possível assassino, em função de um caso que Abrahão manteve com sua esposa. Abrahão aparece esfaqueado. Por outro lado, na cena seguinte, o Tenente Rosas encontra os corpos dos cangaceiros do bando de Lampião, em Angicos, onde foram mortos em 1938.

Aparece a legenda:

Benjamim Abrahão Botto, segundo a versão oficial, foi assassinado com 47 facadas por um aleijado, no município de Pau Ferro, hoje Itaíba, Pernambuco, em 18 de maio de 1938, por motivos passionais. No dia 28 de julho de 1938, ao raiar do dia, o grupo de Lampião era massacrado no coito de Angicos. Além do capitão Virgulino e sua companheira Maria Bonita, mais nove outros cangaceiros tombaram neste ataque conjunto das volantes baianas e alagoanas. Todos esses cangaceiros tiveram suas cabeças decapitadas e depois expostas em todas as cidades por onde o cortejo fúnebre passou. A morte de Lampião e de parte de seu grupo, marca o fim de uma era que dominou os sertões nordestinos por mais de quarenta anos.

E assim termina o roteiro. No entanto, essa longa legenda explicativa foi suprimida no filme o que leva a uma possível incompreensão da história por parte do espectador, mas, por outro lado, não adere à prática comum em filmes históricos tradicionais nos quais as legendas explicam uma espécie de “moral” da história, ou, a partir de uma hierarquização de saberes, o texto escrito cumpre uma função de legitimador da história narrada.

O formato final do filme está longe de um filme histórico tradicional, identificado com uma estética naturalista. O filme *Baile Perfumado* é mais lacunar e menos explicativo do que o roteiro. A supressão, por exemplo, das imagens de Abraão em trânsito, ou, a supressão das legendas finais, poderia levar a incompreensões. No entanto, essa opção é interessante pois deixa dúvidas, não apresenta respostas e verdades, não busca reconstituir ou inventar um trajeto para Abraão, além do necessário.

Essa forma de narrar, longe de ser um problema, pode ser bastante instigante numa narrativa histórica. E foi a opção escolhida pelos roteiristas:

tem umas falhas narrativas, que, na verdade, são falhas que eu acho que são extremamente interessantes. Tipo, a gente não estava fazendo um trabalho determinante nem final, a gente estava fazendo uma coisa que excitasse muito a imaginação da gente, a gente até botava os pés pelas mãos. E, até hoje eu acho que a perfeição não é a coisa que eu acho mais interessante, não basta fazer um trabalho direitinho, mas fazer um trabalho interessante. [...] o roteiro final que você tem do filme é um objeto extremamente curioso pela excitação e pelas possibilidades cinematográficas que ele vai criando na narrativa, pela grandiosidade, pelo detalhe (LACERDA apud FONSECA, 2008, p.173)

Natalie Zemon Davis, ao criticar a recriação da história de Martin Guerre no cinema, mencionou que, mesmo com a riqueza de possibilidades trazida pelo cinema, a narrativa cinematográfica pecava pela impossibilidade de representar o “talvez”, tão importante na construção dessa mesma história escrita. “Nessa bela e forte recriação cinematográfica, onde estava o espaço para as incertezas, os “talvez”, os “poderia –ser” a que o historiador tem de recorrer quando as evidências são inadequadas ou geram perplexidades?” (DAVIS, 1988, p. 574). O “talvez” é importante quando a tentativa de falar do passado não traz certezas, mas

possibilidades. Davis refere-se a um determinado tipo de cinema, o mais difundido e o mais utilizado para tratar de temas históricos, um cinema que não deixa espaço para dúvidas.

Muitas obras de ficção criam mundos fechados os quais a narrativa pretende desvendar. No entanto, na complexidade do passado existe uma infinidade de possibilidades de abordagens não sendo possível “narrar tudo”. Quando a ficção, apresentada na tela, pretende criar uma totalidade, isso gera a impressão de que “toda” a história foi narrada, deixando sem espaços para os questionamentos e não levando em conta a complexidade do passado. Algo que não existe em um determinado tipo de ficção que busca responder a todas as perguntas relacionadas a um problema e esgotar as explicações, ou, no pior dos casos, que apresenta uma explicação causal e única.

Nesse sentido, as lacunas em um filme histórico longe de serem frutos de um roteiro “mal feito”, podem ser ferramentas interessantes que, além das suas qualidades pedagógicas (as lacunas abrem espaço para o *outro*), também criam possibilidades discursivas: a história é uma narrativa lacunar.

Michele Lagny ressalta a importância desse tipo de narrativa para compreensão de conceitos históricos:

As fraturas ou falhas na continuidade da narrativa são um dos meios mais eficazes para dar ao espectador o sentimento de que ele está diante de uma representação que supõe escolhas, tanto na reconstituição quanto na ficção. Estas rupturas são muitas vezes acentuadas por diversas formas de distanciamento do espectador (LAGNY, 1995, p.25).

O filme *Baile Perfumado* tem uma narrativa lacunar. Para compreender o filme ele pode ser dividido em sete partes. A apresentação (0:00:20 a 0:07:07. Dur: 6’53”), na qual aparecem os personagens principais e o cenário. Um primeiro bloco, “negociações para filmar Lampião” (0:07:10 a 0:38:32. Dur: 31’22”), no qual Abrahão faz seus contatos com coronéis inicialmente para conseguir apoio financeiro e depois para chegar até Lampião. Segundo bloco, “primeiro encontro com Lampião” (0:38:33 a 0:47:22. Dur: 7’49”), no qual se dá o primeiro contato de Benjamim Abrahão com o bando e as suas primeiras imagens. Terceiro bloco, “volta a cidade”

(0:47:23 a 0:53:22. Dur: 5'59”), no qual Abrahão precisa voltar para revelar o filme e fazer compras para Lampião. Quarto bloco “segundo encontro com Lampião”( 0:53:22 a 1:02:52. Dur: 9'30”) no qual Abrahão volta para o convívio do grupo e faz as suas últimas imagens. Quinto bloco, “reconhecimento momentâneo e irritação policial” (1:02:52 a 1:09:20. Dur:6'28”), no qual Abrahão é reconhecido nos jornais pelo feito de ter filmado Lampião e, ao mesmo tempo, provoca irritação nos policiais, pressionados para encontrar os cangaceiros. Sexto bloco, “apreensão do filme e mortes” (1:09:20 a 1:25:43. Dur: 16'23”), no qual o filme de Abrahão é apreendido, e ele faz sua última tentativa de negociação antes de ser assassinado. Lampião morre em Angicos. E, as últimas cenas, compondo uma espécie de “prólogo” (1:25:43 a 1:28:28. dur: 2'45”), no qual aparece uma imagem mítica de Lampião no alto de um penhasco e a imagem de Abrahão, 25 anos antes do ocorrido.

Nessa narrativa lacunar, no entanto, ganham forças as representações dos cangaceiros e seus motivos e relações, bem como a espacialidade do filme, dois elementos, considerados por esta pesquisa, fundamentais na construção de imagens não canônicas do assunto abordado. Sua mensagem é potente, principalmente no rompimento de estereótipos e na problematização das representações do cangaço e do sertão.

### **Para chegar ao roteiro: confluências e diálogos**

O filme, realizado a partir do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, de acordo com as declarações dos diretores, partiu de uma confluência de influências e inspirações. Uma delas, ressaltada pelo diretor Paulo Caldas, identifica em Fernando Spencer uma semente. Segundo ele, Spencer, um curtametragista pernambucano, já havia comentado sobre a história desse personagem, sobre o qual pensava em escrever um argumento e realizar um curta metragem intitulado: *O repórter das Arábias*. Há uma notícia de jornal, de 1983, na qual Spencer declara estar pesquisando com Frederico Pernambucano para fazer um curta sobre Benjamim Abrahão. Esse filme não foi realizado por ele, mas, inspirou os jovens diretores, na época.

O Fernando Spencer de Barros, jornalista e pesquisador, queria fazer um curta sobre Benjamim Abraão chamado *O repórter das Arábias*. Quando começamos a pensar no filme como um longa metragem, pedimos autorização para retomar o projeto e ele acabou nos ajudando com o material que havia pesquisado (FERREIRA, 1996, p.1).

Dentre os materiais citados estava um artigo de José Umberto Dias, a partir do qual Benjamim Abrahão é identificado como um tipo de documentarista heroico, uma espécie de pioneiro. Segundo Caldas,

aí nesse artigo eu pirei. Como é que um árabe filmou Lampião? (...) Como é que esse maluco conseguiu chegar no cara se nem os brasileiros chegavam? Se nem a polícia chegava? E aí eu contei isso para o Lírio. Tinha várias idéias, ele disse ‘essa é a melhor que tem. Vamos fazer esse negócio’ (CALDAS apud FONSECA, 2008, p.164).

No entanto, as primeiras ideias para o filme, construídas a partir da abordagem citada, não foram levadas adiante. Novos elementos precisaram ser incorporados e uma confluência de autorias produziu uma obra que, do ponto de vista estético e historiográfico, foi desafiadora.

Na versão construída por Dias, Abrahão era, desde sua vida no Líbano, um inconformado: “...ele planejava sua viagem enquanto perambulava pelas montanhas que eram refúgio para os inconformistas de todas as religiões e adversários de qualquer regime político” (DIAS, 1984, p.25). Ao chegar ao Brasil, se enturmara e freqüentava as diversões da cidade, dentre elas, o cinema, onde teria assistido a vários filmes importantes do Ciclo de Recife. Querendo diversificar seus negócios, viajou para Juazeiro, onde conheceu Padre Cícero, por quem foi acolhido, e onde também teria conhecido o próprio Lampião. Dias, em seu texto, indica que esse encontro possa ter sido a semente da ideia da filmagem posterior:

O libanês passou dias olhando e analisando as fotos pousadas dos temidos guerreiros. Os textos que fez para os jornais não foram publicados. Aquelas palavras chocaram os editores: era o Demônio pintado com as cores dos Anjos! O que fazer para transmitir a dimensão do real daquele bando de celerados, sobretudo do seu líder? [...] De impressão passou a obsessão aquela desejo de revelar uma verdade. A nação estava diante de um enigma, um

pesadelo, um mito... Era necessário alguém romper esse obstáculo, transpor a lenda, rasgar a mentira, ferir as aparências e alcançar a sua essência. (grifo meu) (DIAS, 1984, p.27).

O autor faz questão de pontuar que os motivos de Abrahão estavam relacionados a “esse desejo” de documentar ou revelar uma dada realidade. E esse anseio se agravou quando assistiu a um filme sobre Lampião que considerou falso e sensacionalista. De acordo com Dias, como Abrahão estava interessado em cinema, comprou uma revista que trazia informações sobre Robert Flaherty e John Grierson. Esse autor tenta, com isso, produzir, em seu texto, referências na história dos documentários para o personagem Benjamim Abrahão.

Dias continua contando sua história e menciona as negociações feitas por Abrahão para não chegar ao bando de “peito aberto”, como havia feito antes aqueles que não conseguiram filmar o cangaceiro. A trajetória que ele descreve parece ter contribuído com a construção da trajetória apresentada no filme. No entanto, a imagem do inconformismo de Abrahão e do anseio de “revelar” uma determinada realidade não foi reafirmada no filme. De acordo com as declarações de Hilton Lacerda, o personagem de Abrahão foi construído a partir das considerações de Frederico Pernambucano, para quem, dentre os motivos do libanês, não estava a vontade de mostrar uma “realidade” em função de seu inconformismo, mas de, ao mostrar, em imagens em movimento, o desconhecido e temido cangaceiro, ter algum sucesso comercial e, com isso, ganhar dinheiro.

E ele deu uma coisa para Benjamim Abraão, que isso eu acho muito bom comentar, que eu acho que constrói bem o personagem de Abraão. Espero, pelo menos, que construa: é que Benjamim Abraão não era um artista, ele se tornou artista por causa do valor do documento que ele filmou. Mas a intenção de Benjamim Abraão não era fazer arte, não era também uma curiosidade antropológica de ir lá e filmar os cangaceiros. Não! O que ele queria era filmar os cangaceiros, depois mostrar nas cidades e cobrar ingresso para isso. Era ganhar dinheiro para as pessoas matarem uma curiosidade. Pra gente parece banal, mas ninguém sabia quem era Lampião. Não existia imagem em movimento de Lampião. Era uma coisa muito clara, ele queria ganhar dinheiro e montou mundos e fundos para fazer. Imagina! Você chegar, naquele período, no sertão do Brasil e sair de cidade em cidade mostrar um filme com

Lampião aparecendo, ia ser um fenômeno de bilheteria! (LACERDA apud FONSECA, 2008, p.202)

Ou seja, essa dimensão comercial do empreendimento de Abrahão é bastante diferente da imagem quase heróica criada pelo texto de Dias. E, nesse sentido, foi decisiva a interpretação proposta por Mello, e incorporada ao filme, segundo a qual, Benjamim Abrahão foi um negociante, acima de tudo. Desta forma, o filme *Baile Perfumado* não segue a historiografia cinematográfica e opta pela interpretação historiográfica na construção da biografia de Benjamim Abrahão.

Durante a pesquisa para o filme os dois diretores e o roteirista se reuniram com o pesquisador que foi informando e dando subsídios para a interpretação do filme. Segundo Frederico, “a origem histórica [do roteiro] é o que se contém nas páginas 200 a 202 do *Guerreiros do Sol*, do meu livro de 1985.” (MELLO, apud FONSECA, 2008, p.170). Mas, além disto, Mello continuou levantando dados sobre Benjamim Abrahão.

levantei elementos biográficos, entrevistei várias pessoas, inclusive, envolvidas no assassinato dele. Então, eu passei para Hilton os elementos biográficos sobre Benjamim, fizemos vários laboratórios, Hilton, como roteirista e eu passando o argumento. Portanto, eu digo, não fui o roteirista, eu forneci o argumento e a consultoria histórica. (MELO apud FONSECA, 2008, p.169).

Essa consultoria histórica contou com elementos mais gerais, norteadores do filme, como as teses defendidas por Mello e aspectos específicos, tais como formas de agir, vestimentas, lugares, relacionados ao modo de vida dos cangaceiros. Além disso, o pesquisador orientou para os aspectos da vida material por possuir um rico acervo do cangaço. Ele também orientou a fabricação das peças do figurino:

É muito importante você dizer que houve conferência do historiador com as costureiras. Por que não? Um historiador, com toda a pompa, que não é meu caso, sentado na mesa com as costureiras. “Dr. Frederico, isso é ponto corrido, é ponto cheio?” (...) “e é costurado como?” Na máquina Singer, aquela maquininha pequena e tal...(MELLO apud FONSECA, 2008, p.207).

Nessa pesquisa, segundo Mello, houve dois aspectos importantes: o rigor historiográfico e a etnografia. Nas declarações do pesquisador já é possível identificar o tom de crítica em relação à representação do cangaço, e do espaço do sertão, no cinema brasileiro. No aspecto historiográfico, busca derrubar

alguns mitos, esse mito de um sertão excessivamente seco, ou seco o tempo todo, um sertão lunar, que não é verdadeiro. Você tem no sertão o verde alternando com o cinza. E o cangaço perpassa os dois universos (...) Lampião andou muito tempo no vale do São Francisco e gostava do rio, tomava banho à noite e tal. Mas andou também no alto sertão onde se passa três meses sem tomar banho. (...) (MELO apud FONSECA, 2008, p. 205).

Isso contra os chamados cineastas paulistas que, segundo ele,

se fixaram só no mundo seco [...] Então, quando eu digo rigor historiográfico, procuramos mostrar tudo o que era real, fosse conhecido e encontrasse o público predisposto a aceitar ou fosse objeto de uma crítica aligeirada de algum paulista, “não, esse sertão está muito verde, muita água, muito rio”.(MELLO, apud FONSECA, 2008, p.170)

O autor deixa clara sua preocupação com a negação de uma imagem construída, em detrimento da contraposição que pudesse causar no olhar do público geral, principalmente no dos “sulistas”. Além dessas questões, o autor também defendeu o rigor etnográfico. Segundo sua classificação:

Eu sou, eu me filio a uma corrente histórica que é muito amiga da etnografia e da etnologia. Eu (...) considero que a meticulosidade faz parte da vida do historiador. (...) o filme é rigor historiográfico aliado a, também eu diria, rigor etnográfico, dos aspectos da nossa cultura, dos costumes, da atmosfera, do clima, relatos de trajes, as armas. Por exemplo, nunca um filme de cangaço tinha mostrado uma metralhadora, mas no meu livro eu tinha mostrado que a partir dos anos 30 o fuzil, metralhadora e as sub-metralhadoras leves, foram armamentos empregados. (...) Então, você vê, nós colocamos uma metralhadora Bergman (...) arma moderníssima na época, na mão do tenente Rosas. (MELLO apud FONSECA, 2008, p.172)

Como é possível perceber, a partir da defesa de Mello, a construção visual, estética e narrativa do filme estiveram pautadas positivamente pelo viés do historiador e, negativamente, pelo viés da tradição cinematográfica, como veremos adiante.

### **Depois do filme: análises e impactos**

Na construção do cangaço, e da vida de Lampião nos seus últimos anos, a pesquisa para o filme não poderia deixar de dialogar com as imagens anteriores e com os discursos construídos em torno de uma figura tão visitada. No entanto, esse diálogo é estabelecido a partir da diferença, observada também nas declarações do pesquisador e dos diretores e roteirista. Na sua abordagem “inovadora”, como foi classificada, o filme não se aproxima nem do gênero *Nordestern* nem da ideia do cangaço revolucionário, presentes em filmes do Cinema Brasileiro.

Trabalhar com o tema do cangaço era complicado porque era um tema que era bastante caricato, como era feito até determinado momento. A observação que tinham desse fenômeno, e inclui essa observação exótica, não era só praticada pelas pessoas de fora, mas até as pessoas de dentro parece que gostavam de relevar esse certo folclorismo. E a gente ficava procurando, como é que essa história poderia ter acontecido? (LACERDA, apud FONSECA, 2008, p.191)

Construir uma interpretação diferente das que existiam não seria algo fácil pois o tema do cangaço foi recorrente no cinema. De acordo com o pesquisador Marcelo Dídimo

O cangaço foi retratado no cinema brasileiro em várias épocas e de diversas formas. Desde a década de 20 que esta temática fascina cineastas e espectadores, havendo cerca de 50 filmes sobre o assunto, incluindo curtas, médias e longas-metragens, ficções e documentários. Durante quase oito décadas de história deste gênero cinematográfico, foram realizados filmes de destaque nacional e internacional. (DÍDIMO, 2005, p.61)

O mesmo autor, ressalta que

O gênero cangaço se constituiu de tal forma que dialogou com outros gêneros para se criar. Os filmes de aventura, o documentário, a comédia e o erótico se

integraram a ele para resultar num gênero nacional que, creio, nunca deixará de existir, pois está passível de novas leituras e é sempre revisitado. É o nosso épico por excelência, um universo mitológico fundamental para a cultura brasileira. (DÍDIMO apud HAAG, 2007, s/p)

De acordo com Alberto Silva, escrevendo em 1970, havia três tipos de filme de canção: os filmes comerciais de Carlos Coimbra e Aurélio Teixeira; o ‘novo’ canção de Glauber Rocha e o canção da boca-do-lixo de Oswaldo de Oliveira.

Em um dos tipos de filme, o canção é pano de fundo para o esquema dramático do herói, o bandido, a mocinha... Esses filmes, rodados em grande número, aproveitavam o que acreditavam ser um filão mercadológico e configuraram o que alguns chamam de *nordesten* (SILVA, 1970, p.43).

Nesse tipo de filme, o canção é construído a partir de um esquema dramático analisado por Lucília Bernardet e Francisco Ramalho. Segundo eles, o personagem principal não é o cangaceiro, mas um homem que *está* no canção provisoriamente: “A *problematicidade* do personagem do herói vem justamente do fato dele não ser cangaceiro, vem do fato dele ser um homem de outro grupo, envolvido em circunstâncias de cangaceiro”. (BERNARDET, 2005, p.33)

A história dos filmes gira em torno desse personagem “não-cangaceiro” que se encontra no canção, mas pretende se “redimir”. O oposto desse personagem é o “verdadeiro” cangaceiro, que, de acordo com esses autores, não é bandido nem herói: “Se o personagem do herói é totalmente ‘simpático’, nem por isso o do cangaceiro é totalmente antipático” (BERNARDET, 2005, p.34)

As principais características do cangaceiro “verdadeiro” são apresentadas, segundo os autores, como pré-estabelecidos, que são: a violência ameaçadora, a religiosidade e o justicamento em relação aos “mais fracos”. Características que parecem suficientes para identificar a personagem que não é problematizada na tela.

Na análise desses autores as personagens principais do filme de canção buscam desculpas por terem feito parte do movimento:

Assim, o cangaceiro-herói-de-filme-brasileiro-de-cangaço – dentro do enredo, com elemento dramático da maior importância – necessita sempre de uma ‘explicação’: há infalivelmente a explicação justificativa ‘de como e por que me tornei aparentemente cangaceiro, mas no fundo não sou’. O herói pode então ser ‘desculpado’ do cangaço. (SILVA, 1970, p.49)

Comparando a representação do cangaço no filme *Baile Perfumado* com a classificação de Lucília Bernardet, percebemos algumas semelhanças, principalmente no que diz respeito à representação de uma religiosidade do cangaceiro e a excessiva violência. Apesar desses elementos aparecerem no filme, eles ganham conotações diferentes que contribuem para a reafirmação das ideias principais do filme.

A violência ameaçadora, no entanto, permeia o bando no filme *Baile Perfumado*, com uma diferença importante.

Dialética de causa-e-efeito, o cangaceiro, contrariamente aos heróis do ‘grande cinema’ (o ‘cowboy’ e o samurai), não vislumbra a presumível distinção entre o Bem e o Mal: enquanto aqueles se batem pela (des)ordem estabelecida, ou têm uma atuação definida, pró ou contra, em cada episódio, o personagem brasileiro instaura o caos permanente tanto nas fileiras da lei quanto no lado do povo. (SILVA, 1970, p.44)

Essa ideia de instaurar o caos por todos os lados pode gerar uma interpretação de que se trata de um opositor de uma ordem social. No filme *Baile*, Lampião e seu bando têm ações bastante violentas. No entanto, diferente da referência acima, essa não aparece como uma violência gratuita, violência pela violência. No filme, ela é justificada e não pode ser interpretada como geradora de “caos”.

Numa cena de sangramento, por exemplo, Lampião explica o motivo do ato; na cena em que mutilam um homem, essa ação é justificada na narrativa; Lampião se recusa, por exemplo, a comandar atos de combate apenas para que sejam filmados. Essa representação indica a inserção da violência do cangaço numa dinâmica social e não apenas uma violência com objetivo de gerar o “caos” supostamente contrário à “ordem social”.

A religiosidade, a outra característica do personagem presente em outros filmes de cangaço, aparece de maneira forte no filme *Baile*, seja através das cenas nas quais Lampião comanda uma prece, ou nas diversas inserções misteriosas de Lampião com Padre Cícero. Referências que não indicam apenas a religiosidade de Lampião mas as suas relações sociais e políticas. Essas duas características do cangaço (violência e religiosidade), presentes em alguns filmes aparecem em *Baile Perfumado* mas apontam para a inserção de Lampião numa determinada dinâmica social.

Para compreender essa dinâmica social na qual Lampião está inserido, vejamos outro ponto de vista. Em outro tipo de abordagem do tema, representado no cinema, o cangaço é interpretado como “problema social”. Maurice Capovilla faz uma crítica àqueles filmes que não problematizam o cangaço: “Os filmes simplificaram e ignoraram os verdadeiros dramas, transformaram os cangaceiros em protagonistas e a população em figurantes. Deslocaram o eixo do drama real e não foram capazes de equacionar as partes envolvidas.” (CAPOVILLA apud CAETANO, 2005, p.58). Ou seja, esses filmes não problematizam as “causas” do cangaço, que, de acordo com o autor, e seriam:

...primeiro, por vingança de atrocidades da Polícia Militar e da Volante – que na verdade era também um bando sob o comando de um típico cangaceiro, caso de Zé Rufino, e outros – como Bezerra – que traficava armas com os próprios cangaceiros. Os soldados também estupravam e matavam. E segundo: a situação agrária do país, mais grave do que hoje, com os coronéis mandando e desmandando em regiões sem lei. Quer dizer, o cinema de cangaço não conseguiu retratar a realidade social e política com informação capaz de dar conseqüência ao conflito. Em vez disso, só soube fazer um mero e simplista gênero de filme de aventura, sem começo, sem meio e sem fim (CAPOVILLA apud CAETANO, 2005, p.58).

Essa explicação para o cangaço aparece em filmes como, por exemplo, *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), no qual os cangaceiros são identificados com “heroísmo” e “bondade”, vítimas da violência das volantes. Ou, em *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), no qual o cangaço, junto ao messianismo, são os dois caminhos seguidos contra a situação miserável do sertanejo.

O filme *Memórias do Cangaço* cria outra vertente de representação do cangaço que transforma o cangaço em problema social. O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, marco do cinema brasileiro, constrói uma interpretação histórica para o fenômeno que não é apenas pano de fundo para o desenrolar de histórias vendáveis. O cangaço é interpretado como uma forma de oposição ao sistema, de luta revolucionária, que, no entanto, não traz resultados concretos.

Essa ideia é semelhante à apresentada por E.J. Hobsbawn (1969) na interpretação do “banditismo social”, que influenciou as abordagens do cinema. A visão do cangaceiro como um bandido revolucionário, ou um justiceiro, criado pelas “injustiças sociais”, é construída e, posteriormente retomada, também a partir de uma visão de “esquerda”. O cangaço foi interpretado como um movimento social revolucionário pelos comunistas na década de 1930. No relatório a Moscou sobre a situação pré-revolucionária em que vivia o Brasil, em 1934, Antônio Maciel Bonfim (codinome Miranda), caracteriza o cangaço como um movimento “revolucionário”. De acordo com Marly Vianna (1992), Prestes absorveu acriticamente as ideias dos comunistas brasileiros, dentre elas, essa visão do cangaço revolucionário. Na década de 1930, o cangaço era considerado um movimento guerrilheiro e contestatório, que apoiaria o movimento revolucionário.

*Baile Perfumado* não se adequa às estruturas do *nordesten*, também não possui essa característica do “banditismo social”, nem na sua versão “pré-revolucionária”, a ideia do banditismo social não aparece no filme. Nesse sentido, tanto na representação do cangaço, quanto na sua visualidade e no seu, o filme busca romper com a tradição cinematográfica. Assim, no diálogo com a tradição cinematográfica de representação do tema, que também tem influências em interpretações historiográficas, o filme estabelece sua diferença.

Na narrativa lacunar de *Baile Perfumado*, ganham força o cenário e os espaços por onde os personagens circulam. O cenário da caatinga verde e cercado de água chamou a atenção quando o filme foi lançado. E esse cenário ocupa um papel importante e é ressaltado em várias cenas do filme. Já na segunda sequência, é mostrada uma cena de combate entre membros da volante (polícia) e os cangaceiros. Esse combate é filmado em planos fechados e se passa entre

árvores e arbustos verdes. As personagens circulam por ambiente. No entanto, a cena mais marcante do filme, nesse sentido, é um plano aéreo sobrevoando o rio São Francisco na região do Raso da Catarina. A cena aérea no meio de um *canyon*, com o rio abaixo era uma imagem desconhecida do público. O encontro de Benjamim com Lampião é realizado numa região cercada de verde, perto de uma espécie de açude. Em várias cenas, o bando está perto de algum rio, e, em duas cenas aparece no barco.

O cenário desse filme não é apenas a representação do espaço onde ocorrem as ações. É também uma ideia. É uma ideia que dialoga com outros filmes e pontua a sua diferença: em vez de um sertão seco, como aparece em outros filmes, o sertão é verde. E, nesse sentido, o filme constrói a presença do sertão idealizado como espaço da *secura* a partir da sua ausência.

Maria Rosário Caetano, organizou uma coletânea de artigos no livro *Cangaço: O nordestern no cinema brasileiro* que abordam a questão do cangaço no cinema enquanto um gênero cinematográfico. No livro são apresentados uma lista de filmes cuja temática é o cangaço ou fazem alguma referência a ele. Essa autora, no entanto, criticou o verde exagerado do filme *Baile Perfumado* “Mas a paisagem-cenário de Virgulino Ferreira, esposa e bando, documentada por Abrahão, era agreste. Caatinga bruta. Basta ver ‘Memórias do Cangaço’, de Paulo Gil Soares” (CAETANO, 1997).

A *secura* do sertão é reiterado nos filmes de cangaço. Em alguns, o objetivo parece ser aproximar o cenário de um cenário de faroeste, em outros, o sertão é uma metáfora. A representação do sertão seco nos filmes rodados no interior de São Paulo faz parte do esquema associativo do filme *nordestern* com o faroeste americano rodado na paisagem desértica. “...o filme *O Cangaceiro* (1953) deriva, no que concerne ao visual, do faroeste norte-americano e do cinema mexicano, onde aparecem a paisagem desértica, a vegetação de caatinga na qual reponta o cacto, o gado à gandaia, os ginetes e os sombreros.” (GALVÃO, 2005, p.86)

A luta travada em *Deus e o Diabo* tem como cenário o sertão representando um espaço generalizado. Não é apenas o sertão, é também o Brasil, o mundo. A generalização aparece também no tratamento do tema que, apesar de referir-se a acontecimentos datados, não

especifica um deles, mas usa-os para falar de um movimento da história mais amplo (XAVIER, 1983).

Em sua representação da 'dinâmica do mundo', a narração conjuga no passado ou no futuro, saltando da gênese, não tão remota, para o apocalipse, declarado urgente. (...) No seu movimento contraditório, o filme configura um processo social que, *de fato*, caminha como realização de um destino, enquanto que, *de direito*, o recado explícito das vozes outorga a humanidade a condição de sujeito. Pelo direito e pelo avesso, sopro do destino ou da práxis, são onipresentes os ventos da história. (XAVIER, 1983, p.117)

O sertão em *Baile Perfumado* não é metáfora do Brasil. As primeiras imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, gado morto, seca, apresenta a miséria do sertão. No filme *Baile*, a cena aérea sobre o raso da Catarina, no início do filme, apresenta o cenário da ação ressaltando não sua miséria, mas a sua abundância. O filme constrói uma imagem que é o avesso das imagens conhecidas. O espectador estrangeiro não reconhece no filme o Nordeste e o sertão que conhece pelas outras imagens:

O Nordeste seria uma realidade marcada pela ausência de musicalidade, de sons, de linguagem; seria um espaço do desolamento, da tristeza, do lamento expresso no ranger monocórdio de uma roda de carro de boi, como no filme *Vidas Secas*. Um mundo em preto e branco, de luz crua e causticante, quase amorfo; um antiespetáculo do patrimônio cultural da miséria, do aboio triste e repetitivo, entorpecido ao som de uma incelência, ou, pelo contrário, o Nordeste verborrágico, barroco, grandiloqüente, de Glauber Rocha. Espaço onde a natureza devastada, de amplos cenários garranchentos, era ainda o personagem central, onde o homem, de tão servil, beirava a animalidade. Um universo insano a girar diante do espectador. O Nordeste do Cinema Novo aparece como um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo. Um universo mítico quase que desligado da história. O sertão é nele tomado como síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão a uma realidade de classes, é uma situação exemplar, que podia ser generalizada para qualquer país do Terceiro Mundo. Importa pouco a diversidade da realidade nordestina e todas as suas nuances, o que interessa são aquelas imagens e temas que permitam tomar este espaço como

aquele que mais choca, aquele capaz de revelar nossas mazelas e, ao mesmo tempo, indicar a saída correta para elas. (ALBUQUERQUE, 2001, p.279)

No filme, ao contrário de um revolucionário, Lampião tem anseios “burgueses”; ao contrário de um movimento conservador, o cangaço dialoga com a modernidade tecnológica, com o mundo contemporâneo, mesmo tendo sido destruído por esse mundo. No *Baile Perfumado*, Lampião, e seu bando, não são vítimas do sistema, não são o resultado de uma sociedade injusta, a qual se opõem, mas fazem parte dela. São um poder na disputa social. Esse filme, apesar das tradições cinematográficas de representação do tema abordado, numa aliança entre cinema e pesquisa histórica, constrói uma imagem de ruptura no momento em que foi lançado (1996) trazendo à visualidade uma outra possibilidade discursiva.

### Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval M. **A invenção do Nordeste**. Recife: FJN, Ed. Massangana/São Paulo: Cortez, 2001

BERNARDET, Jean C. e RAMOS, Alcides F. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Lucília e RAMALHO, Francisco. Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado in: CAETANO, Maria do R. **Cangaço – O Nordestern no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avatar, 2005. pp.33-49 .

CAETANO, M.R. ‘Baile Perfumado’ é um canto ao Nordeste. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p.1 01/08/1997.

CAETANO, Maria do R. **Cangaço – O Nordestern no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avatar, 2005.

DAVIS, Natalhie Zemon. On the Lame. **The American Historical Review** vol.93 – nº. 3, jun/1988. P.574-603. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1868103>.

DIAS, José Humberto. Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião. **Cadernos de Pesquisa**. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38.

DÍDIMO, Marcelo. Baile Perfumado: o cangaço revisitado. in: CAETANO, M. Rosário. **Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005. p.61-67.

FERREIRA, Lírio. Dupla Pernambucana refaz a história do cangaço brasileiro. **Jornal da Tarde**, 03/12/1996.

FERRO, Marc. Existe uma visão cinematográfica da história? in: FERRO, Marc. **A História Vigida** . trad: Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp-63-75.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Vitória A. **Cinema na história e a história no cinema**: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990. Niterói, 220p., [tese] Universidade Federal Fluminense, 2008.

GALVÃO in: CAETANO, Maria do R. **Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avatar, 2005. p.86.

HAAG, Carlos. Sem ideia na cabeça e uma arma na mão. **Revista Fapesp** , edição impressa 137, julho de 2007. Versão online Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/07/01/sem-ideia-na-cabeca-e-uma-arma-na-mao/> Acesso em: out/2016.

HOBBSAWM, E.J. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

HOLANDA, Firmino. **Benjamim Abrahão**. Edições Demócrito Rocha, 2000.

LAGNY, Michele. Escritura fílmica e leitura da história. **Cadernos de antropologia e imagem** 10. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37.

MELLO, Frederico Pernambucano. **Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

MELLO, Frederico Pernambucano. **Quem foi Lampião**. Recife/Zurich: Editora Stahl, 1993.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru, São Paulo: Edusc, 2002.

ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. **O olho da História**: revista de história contemporânea. n.5, 1998.

ROSENSTONE, Robert. **El pasado en imagines**: el desafio del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

SILVA, Alberto. O filme de cangaço. **Filme Cultura** , nº.17, nov/dez 1970, pp. 42-49.

VIANNA, Marly A. G. **Revolucionários de 35**: sonho e realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. **Praga – estudos marxistas**. São Paulo: Editora Hucitec. No.9, junho/2000, pp.97-138.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. 2.ed - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Artigo recebido em 26 de outubro de 2016. Aprovado em 23 de fevereiro de 2017.