



Baile perfumado revisita Lampião: realidade, ficção e revisão de um mito construído pela História

Baile perfumado revisits Lampiao: reality, fiction and revision of a myth built by
the History

Verônica Daniel Kobs¹

Resumo: Este artigo analisa **Baile Perfumado** (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. O filme é uma releitura do Cangaço e, baseado no Pós-Modernismo, teorizado por Linda Hutcheon, questiona o status do discurso histórico e combina tradição e modernidade. Essa junção, base do movimento *mangue beat*, presente no filme, também integra o conceito de *típico*, de Renato Ortiz, aqui relacionado ao aspecto transitório que Stuart Hall atribui à identidade.

Palavras-Chave: Cinema, História, Cangaço, Identidade.

Abstract: This article analyzes **Baile Perfumado** (1997), by Paulo Caldas and Lirio Ferreira. The film is the new reading of Cangaço and, based on Post-Modernism, theorized by Linda Hutcheon, questions the status of historical speech and combines tradition and modernity. That junction, base of the movement *mangue beat*, present in the film, also integrates the concept of *typical*, by Renato Ortiz, here related to the transitory aspect that Stuart Hall attributes to the identity.

Keywords: Cinema, History, Cangaço, Identity.

Recontando a História

Em 1997, veio a público o filme **Baile perfumado**, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. A produção foi a grande vencedora do Festival de Cinema de Brasília, conquistando, inclusive, o prêmio de melhor filme. A história contada não é a de Lampião, mas a de Benjamin Abrahão Botto, libanês que se naturalizou brasileiro, depois de mudar-se definitivamente para cá, para fugir da convocação para lutar na Primeira Guerra Mundial. No entanto, na trajetória desse personagem, havia vários pontos que o relacionavam a Lampião e a seu

¹ Doutora em Estudos Literários pela UFPR, Professora e Coordenadora do Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade-PR. Ministra disciplinas relacionadas à literatura, imagem e cinema. Membro do Conselho de Editoração da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná.

bando, além de constituírem um rico material para um roteiro cinematográfico.

A escolha do personagem central do filme é particularmente interessante e acertada, porque sai do lugar comum, já que o roteiro propõe muito mais do que outro filme sobre o rei do cangaço, e porque, dessa forma, multiplica os tópicos que vão se cruzando, para consolidar a importância do filme. Muitas coisas são trazidas à tona, em **Baile perfumado**. O resgate do cangaço é apenas um viés que resulta em mais uma das muitas leituras que existem desse movimento polêmico, que ganhou fama internacional e dominou o Norte e o Nordeste do país, por mais de um século. A vantagem é que, dentro do filme, e, portanto, associado a diversos fatores que tinham de ser citados, para contar parte da vida de Benjamin Abrahão, o cangaço é analisado sob outra perspectiva.

O fotógrafo sírio-libanês-brasileiro relacionava-se a pessoas que também eram importantes para Lampião e seu bando, embora de modos diferentes. Então, vejamos. O primeiro ponto de contato entre os dois é padre Cícero, de quem Abrahão foi secretário. Foi por intermédio do padre que ele conheceu Lampião, em 1926, em Juazeiro do Norte. A segunda pessoa importante para o fotógrafo e para o cangaceiro é Ademar Bezerra de Albuquerque, dono da ABAFILM e quem cede os equipamentos de foto e filmagem para que Benjamin documente as atividades do bando de Lampião. Não há registro de que Lampião tenha conhecido Ademar, mas a cessão dos equipamentos a Abrahão atendia também a um desejo do rei do cangaço, de ser fotografado, por pura vaidade, e, evidentemente, para usar as imagens em favor de uma maior repercussão à sua causa.

Ambos já tinham a Igreja e, de certo modo, a imprensa como aliadas. A palavra de padre Cícero era lei, em toda a região, e Ademar cedia filmes e imagens aos principais jornais do Estado. Faltava contar com a proteção de uma autoridade oficial, papel que coube ao Coronel João Libório. Representante do poder oficial, mas, ao mesmo tempo, exemplo de corrupção, o coronel teve fundamental participação, no acordo firmado entre Lampião e Abrahão e, depois, entre Abrahão e Ademar. Graças à influência do Coronel Libório, o fotógrafo conseguiu: acesso livre ao bando de Lampião; proteção

política, para evitar represálias, depois da veiculação das imagens dos cangaceiros na imprensa; e vida longa ao rei do cangaço, já que, enquanto todos continuassem lucrando, com o esquema que tinha sido meticulosamente armado, não havia razão para que Lampião fosse morto ou capturado.

Em **Bandoleiros das catingas**, Melchiades da Rocha comenta a permanência dos cangaceiros em Angicos: “Era notório que Lampião e seu bando ali viveram para mais de cinco anos, sem que os molestassem.” (ROCHA, 1988, p. 70). A citação ajuda a comprovar a reciprocidade entre as autoridades e o cangaço, mas essa relação é afetada, a partir do momento em que Lampião aumenta o seu poder de ameaça à polícia. Como era de se imaginar, as imagens do bando liderado por ele caem como uma bomba sobre governantes, militares e policiais e começa a pressão política sobre Libório, Ademar e Abrahão. Obviamente, com isso, Lampião também fica em desvantagem, porque Libório tem o controle da situação. Bastaria uma ordem dele para a festa acabar, o que de fato acontece, no final da história. Lampião era um bandido procurado pela polícia e, com suas fotos publicadas, em jornais de renome, um questionamento foi inevitável: como Abrahão tinha acesso ao bando e as volantes não? Não demorou muito e a repressão deu o ar da graça. Todo o material iconográfico produzido por Benjamin Abrahão foi apreendido e ele foi acusado de estar agindo “contra o regime”. Com a interferência do Governo, ainda mais que a época era de ditadura, a proteção e os favores cessam e dão lugar à atitude que se esperava dos representantes da lei.

O coronel Libório recusa-se a usar sua influência, para liberar o material apreendido, permite que o tenente Lindalvo Rosa continue sua caçada a Lampião e seu bando e torna-se suspeito da morte de Benjamin Abrahão, assassinado com 42 facadas, em circunstâncias que até hoje não foram bem explicadas. Aliás, como a participação de Lindalvo Rosa está totalmente atrelada ao personagem do coronel, o tenente é mais uma peça-chave, no jogo de poder armado por Libório, Ademar e Abrahão, mas que acaba por ganhar uma dimensão muito maior do que a esperada, porque, através das imagens e dos filmes, que mostram Lampião e seus seguidores, detona-se a guerra entre o poder oficial e o poder paralelo.

Além de contar com a proteção de Libório, com a ajuda de Ademar e Abrahão, para difundir sua causa, e com a influência de padre Cícero, o rei do cangaço ia ganhando cada vez mais aliados. Aqueles que tinham suas vidas poupadas pelo líder do bando, por influência de Maria Bonita, ou não, assumiam uma dívida de gratidão. Porém, em outras vezes, os aliados eram conquistados, em troca da garantia de sobrevivência aos ataques frequentes dos cangaceiros. Independente do motivo, o fato é que Lampião tinha boas relações com promotores de justiça e políticos importantes da região. O mais famoso deles foi o coronel Rezende, prefeito de Pão de Açúcar, que, depois de emprestar dinheiro ao líder dos cangaceiros, passou a fornecer ao bando bebidas, charutos e objetos de uso doméstico. Em troca de todos esses favores, Rezende, além de saber-se seguro, conseguiu interferir várias vezes, para salvar pessoas capturadas, nos saques e nas invasões do grupo à cidade, e quase fechou um acordo entre o bandido mais procurado do sertão e os Governos da Bahia e de Pernambuco.

Essa penetração de Lampião, nas esferas oficiais do poder, irritava seus inimigos políticos. Era como se o cerco se fechasse e as autoridades se sentissem mais ameaçadas e vulneráveis à ousadia do cangaço. No filme *Baile perfumado*, há uma cena em que Virgulino afirma a Abrahão que é o “governador do sertão” e que não tem outra saída, a não ser a de esgoelar aqueles que lhe desobedecerem. De acordo com a História, o rei do cangaço não apenas se auto-intitulava governador, mas visava a esse cargo.

Certa vez, chegou mesmo a escrever uma carta, enviada, depois, por um homem que tinha sido refém do bando, por vários dias, ao Dr. Júlio de Melo, Governador interino. No texto, Lampião fazia a seguinte proposta: ele governaria o Estado até Rio Branco e “a autoridade legal governaria de Rio Branco ao Recife”. (ROCHA, 1988, p. 100). O acordo não foi realizado, mas o fato comprova, mais uma vez, o fácil acesso de Lampião às autoridades e a pretensão do líder do cangaço de sair da marginalidade e oficializar seu poder.

Claro que, para alcançar esse objetivo, permitir que Benjamin Abrahão filmasse e fotografasse sua atividade e a do bando pareceu uma excelente estratégia. Em troca da notoriedade e da repercussão que ganharia, Lampião

deu ao fotógrafo total exclusividade, o que fez Abrahão ter seu trabalho disputado pela imprensa da época e ser o responsável por um rico acervo histórico do cangaço. O gosto e o interesse de Lampião pelas imagens são mencionados, em diversos textos históricos, razão pela qual essa característica é extremamente bem aproveitada, no filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. De início, aparece apenas um fascínio pelo cinema, na parte em que Virgulino e Maria vão de barco à cidade, para assistir ao filme **A filha do advogado**. Isso vem logo depois de Ademar dizer a Abrahão que cederá os equipamentos pedidos por ele e de sublinhar o gosto “da gente de lá” por retratos.

Mais tarde, quando Abrahão já está infiltrado no bando, fica claro que o trabalho dele, além de ir ao encontro da vaidade e da fixação do cangaceiro pelas imagens, é visto como um instrumento de peso, na defesa da causa de Lampião. Dinheiro, fama e popularidade interessavam ao chefe do cangaço. O poder das imagens era tanto que fotos e filmagens passaram a ser utilizadas como moeda corrente. O coronel Libório só avalizou o projeto de Abrahão, em troca de que o libanês filmasse uma vaquejada. O tenente Lindalvo Rosa trocava favores por retratos e pessoas influentes na região posavam para um retrato de família e depois pagavam o preço, oferecendo seus préstimos a Abrahão e ao bando de Lampião, indiretamente.

Em meio aos cangaceiros, cada sessão de foto ou de filmagem era uma festa. A cena em que o rei do cangaço concorda em protagonizar seu primeiro filme, mas, antes, resolve conhecer de perto os equipamentos e o processo da filmagem, acentua a fixação de Virgulino pelas máquinas que produziam imagens e também delinea o caráter metalinguístico do filme. A partir do momento em que Abrahão ensina os truques e segredos das artes do cinema e da fotografia ao seu ilustre colaborador, o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira promove uma ampla reflexão sobre os limites entre realidade e ficção e os conceitos de representação e documentário. Já de início, as filmagens chamam atenção por dois aspectos: a encenação e a revelação do outro lado da vida no cangaço. Os membros do bando são flagrados em atividades que, para eles, até poderiam ser corriqueiras, mas o fato é que elas surpreendem, apenas por mostrarem ao espectador o óbvio, afinal, a rotina dos cangaceiros não se

resumia a assassinatos, saques e tiroteios.

No entanto, era impossível não notar que, apesar de registrar um cotidiano absolutamente comum e avesso ao aspecto lendário e sanguinário dos cangaceiros, as cenas eram excessivamente planejadas. Tudo era cuidadosamente premeditado e ensaiado. Todos posavam, diante da câmera. Naturalidade e artificialidade se confundem, mas esse confronto só é aberto ao público pela presença da metalinguagem no filme:

Flagra-se a ficção, o faz de conta que é o cinema — o ato de filmar, até agora invisível torna-se presente e a trama passa a conter outra dimensão — a metalinguagem. Tem-se um filme dentro de outro filme. O limite entre a ficção e o documentário é colocado em questão, a linha que separa o real de sua representação se torna tênue. (YAKHNI, 2009, p. 7).

O resultado das cenas que dão início à relação entre ficção e documentário, como a do grupo rezando ou a de Lampião lendo, é controvertido, pois, pensando no filme de Benjamin Abrahão como produto final, a impressão que se tem é a de que havia um homem comum, como outro qualquer, por trás do mito, mas essa conclusão logo cai por terra, depois de se considerar o processo inteiro de filmagem, no qual se destacam a marcação das cenas, o posicionamento dos atores, a escolha do cenário, etc. Porém, a escolha de focalizar o lado humano do cangaceiro foi premeditada. Além disso, pensando que Lampião permitia a realização de fotos e imagens, pensando na autopromoção, nada que ele não aprovasse de antemão seria publicado. Isso atesta a construção por trás das imagens e o poder de quem as produz e de quem se utiliza delas.

Detendo-se sobre o período em que Abrahão se dedicou ao registro de imagens do bando de Lampião, **Baile perfumado** coloca em pauta o gênero documentário. Boa parte do público entende o documentário como apreensão da realidade, como se fosse possível reproduzi-la com fidelidade. No entanto, é preciso levar em conta que, mesmo se atendo a preocupações diferentes daquelas que regem um filme de ficção, há a representação. O filme é um filtro e, assim como qualquer outra expressão artística que busca captar o universo

real, ou parte dele, implica seleção e organização próprias.

Logo, o processo acaba por construir uma espécie de duplo da realidade, porque o olhar do artista orienta e define a representação e, por consequência, também o olhar do espectador. Somadas a isso, as considerações feitas, no parágrafo anterior, remetem a algumas observações importantes que Ana Cristina Cesar enfatiza em **Literatura não é documento**. Com esse livro, a autora contribuiu para a elucidação do gênero documentário, elencando e descrevendo filmes que, quando a opção do diretor é contar a história de uma pessoa famosa, o caminho escolhido é a apresentação do homem comum, para começar uma espécie de desconstrução do mito. É exatamente isso que é posto em relevo em **Baile perfumado**, com a inclusão de partes dos filmes feitos por Benjamin Abrahão.

O resultado provocado pelos filmes que adotam essa ótica é a quebra da expectativa do público, que é obrigado a ver o personagem de outra maneira, desinvestindo-o da fama e do sucesso, que chegam a fazer com que a pessoa retratada no filme seja, muitas vezes, considerada sobre-humana, divina. Interessante também é perceber que, ao mesmo tempo em que esse tipo de filme inaugura um modo de ver o personagem, colabora para a revisão do gênero documentário. A mudança é fácil de ser entendida, afinal, apresentando um lado mais humano do personagem, corrige-se a deformação que a fama impõe e, dessa forma, alcança-se um maior efeito de realidade. Na esteira desse raciocínio, Paulo Caldas e Lírio Ferreira apresentam a história de Benjamin Abrahão e aproveitam para revisitar a História de Lampião, propondo uma releitura do mito.

Da fama ao caos: o outro lado do mito

Como mito, História, documentário e fazer cinematográfico estão interligados pela construção, o convite dos diretores é para que o espectador, observando como os cangaceiros e Abrahão planejam as cenas e posam para fotos, pense no personagem histórico como alvo da construção e da manipulação que orientam a produção de qualquer discurso. O fotógrafo do filme constrói ou forja um Lampião que se opõe aos inúmeros Lampiões dos

boatos, das notícias de jornal, etc. Em tom de homenagem e usando a obra de Benjamin Abrahão e as reflexões sobre fazer cinema (especificamente, documentário), **Baile perfumado** é claro em seu recado: não há um Lampião verdadeiro.

Dessa forma, o caráter fixo do conceito de identidade cede espaço à fluidez e à mobilidade, quando as formas engessadas do passado, depois de resgatadas, tornam-se vivas, no diálogo com o presente. Stuart Hall relaciona esse processo ao desconstrucionismo, que “coloca certos conceitos-chave ‘sob rasura’”. (HALL, 2003, p. 104). Tal atitude, que relativiza e desestabiliza uma ideia já pronta, comprova a natureza metalinguística da recuperação de um símbolo, bem como atesta a duplicidade da representação tomada de empréstimo, que pode ser definida como “uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas”. (HALL, 2003, p. 104). Stuart Hall simplifica a questão da retomada e da associação entre passado, presente e futuro, através de um jogo de palavras: *roots* e *routes*, porque, muitas vezes, precisamos voltar às raízes, para (re)definirmos nossas rotas.

Os desvios aumentam, quando os símbolos são revisitados e reinterpretados, muito tempo depois. Entretanto, aumentam também as perspectivas de análise. A transformação é inerente ao resgate, mas, ao mesmo tempo, fica assegurada a permanência do que é típico, porque “este elemento da tradição subsiste, de forma reelaborada”. (ORTIZ, 1994, p. 140). Enquanto servir para esse fim, o típico garantirá sua sobrevivência. A retomada acaba sendo um teste para a abrangência e a atualidade dos símbolos produzidos no passado e a simples escolha por esse ou aquele já é meio caminho andado, porque a associação de um símbolo “antigo” a um contexto inteiramente novo é prova suficiente da pertinência de seu significado. Assim, autofagicamente, a cultura vai consumindo e modificando os símbolos que ela própria produziu.

Em parte, essa tendência à retomada parece uma forma de buscar uma verdade oculta, como se ela de fato existisse e pudesse ser achada por trás do mito, mas não é isso. A brincadeira que confronta um rei do cangaço humano

com aquele outro, violento e sanguinário, tem o propósito de mostrar a importância da imparcialidade, no julgamento de um mito, porque, como tal, ele não passa de uma construção, ou seja, não é real, e, agora, vem o motivo mais importante: deixar claro que ninguém sabe, nem nunca saberá como era o Lampião de verdade. Uma verdade que seja única e incontestável não existe, ela é construída e, obviamente, serve aos propósitos de quem a produziu, seja na História, na Literatura ou no Cinema. Linda Hutcheon relativiza o status da verdade, comparando História e arte literária, nesta passagem:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (...). Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Sendo assim, por mais que pareça óbvio e ululante, a verdade é uma questão de ponto de vista, pois o sentido de um mesmo objeto de análise é construído de modo distinto, pela ação de diferentes sujeitos, acarretando interpretações também variadas. Por isso, o documentário não deve e também não pode retratar o real com nitidez. A extrema artificialidade dos *takes* e das fotos da obra do personagem Benjamin Abrahão (aqui, a referência não é aos filmes propriamente ditos, mas às cenas que mostram o ator Duda Mamberti representando Abrahão e dando início às filmagens de Lampião e seu bando) é proposital, para demonstrar, veementemente, que documentário não é sinônimo de “registro natural”: “[...] cinema documentário é discurso (leitura) produzido, e não reprodução de uma ‘realidade’”. (CESAR, 1980, p. 56).

A representação e a preparação metódica da gravação são potencializadas, em **Baile perfumado**, no momento em que Lampião, perguntando a Abrahão sobre a finalização do filme, recebe a proposta de fazer uma grande encenação. De início, Lampião recusa a ideia, o libanês insiste e, na sequência, a história mostra o ataque do bando à casa de Zé do Zito. O filme de Abrahão é finalizado nesse momento, promovendo uma relação de

complementaridade entre o material produzido por ele e **Baile perfumado**. Nessa hora, uma filmagem interfere na outra, recurso que reorganiza o processo de produção de significado e sela a parceria dos cineastas, já que o objetivo era um só: contribuir com mais uma peça, no imenso mosaico de leituras que existe sobre Lampião e sobre o cangaço no Brasil.

É comum que, em um processo de retomada, o discurso-base fique em segundo plano, transformando-se na sombra do discurso que está sendo construído, mas, no filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, as coisas acontecem de modo diferente, pela simples razão de **Baile perfumado** privilegiar a metalinguagem. Esse recurso, por exigir total transparência, já que, desde o começo, explicita a função autoral de um personagem (do protagonista, na maioria das vezes) e a intenção de criar algum tipo de arte, através da reflexão sobre características que lhe são fundamentais, permite que ambos os discursos, o antigo e o novo, apareçam em primeiro plano e, aproveitando-se disso, na produção contemporânea, os diretores, apropriadamente, conjugam os filmes, como se um fosse extensão do outro.

Tal conjugação volta a ser utilizada, de modo enfático, no final, quando, depois do confronto com a volante, Lampião e seu bando são mostrados, mas através das imagens feitas por Abrahão, na década de 30. Entretanto, a justaposição exacerba-se ainda mais, quando, no momento seguinte, o Lampião ficcional (Luís Carlos Vasconcelos) imita o Lampião real e aparece se perfumando, como em uma das cenas mais famosas dos filmes de Benjamin Abrahão. Nesse ponto, “a identificação criada até aquele momento entre o espectador e o filme se quebra, pedindo um novo ajuste no mecanismo de participação/identificação”. (YAKHNI, 2009, p. 7).

A complementaridade não é, então, um desafio apenas para os diretores, pois ela surpreende o espectador, exigindo que seja assumido um posicionamento diferente diante do filme, porque, se, inicialmente, fica bem clara a separação entre o Lampião real e o ficcional, no instante seguinte exige-se que o espectador tome um pelo outro. A fronteira nítida e bem delineada que geralmente impedia o contato entre realidade e ficção é diluída e evidencia “a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia

‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Essa espécie de continuidade entre os filmes desempenha um papel muito maior, quando se percebe que a intercalação do documentário do Abrahão real, no filme **Baile perfumado**, legitima o discurso que o incorpora.

Na verdade, para alcançar esse efeito, fazer um filme baseado em personagens históricos já constituía o primeiro e grande passo, de modo que a inserção de trechos da obra de Botto apenas acentua a legitimação. Através do paralelismo entre ficção e História, cria-se uma narrativa em espiral. Apesar de as semelhanças serem nítidas, a distância entre uma história e outra é evidente: “As imagens captadas por Abrahão em preto e branco são um documento de uma realidade que existiu e o filme a que se assiste é uma reconstituição desta realidade.” (YAKHNI, 2009, p. 7). E, para completar a metáfora da espiral, em torno da história do passado, registrada nos filmes de Botto, e da história do presente, gravitam inúmeros elementos, que as tornam mais amplas, justamente porque passam a ser associadas a questionamentos que jogam nova luz sobre os fatos, motivando novas leituras.

Percebe-se, pelas colocações acima, a completa simetria que existe entre o intuito das obras de Abrahão e de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, mas há ainda outros exemplos que comprovam essa extrema afinidade. Em **Baile perfumado**, Lampião também é libertado do peso imposto pelo mito. O rei do cangaço interpretado por Vasconcelos é sorridente, vaidoso, adora promover festas e nunca deixa de ajudar um amigo. O mesmo tom é usado para retratar Benjamin Abrahão. No filme, o fotógrafo não é absolutamente sério e apenas enaltecido pelo imenso acervo histórico que deixou como legado. Abrahão é um homem comum, namorador e com uma forte queda por mulheres casadas. Diante disso, é como se houvesse uma concordância implícita dos diretores de **Baile perfumado** em relação à concepção que Benjamin Abrahão Botto tinha da arte e do gênero documentário.

Em síntese, pode-se afirmar que **Baile perfumado**, em vários momentos, utiliza a técnica da duplicação ou do decalque como forma de apologia ao trabalho de Botto e ao Lampião concebido por ele. Sem dúvida,

esse processo é possibilitado pela representação de parte da vida de um personagem histórico e, novamente, pela metalinguagem, porque, tanto no filme de Benjamin Abrahão como no filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, “a realidade é apresentada como resultado da mediação da tecnologia como possibilidade de registro permanente”. (YAKHNI, 2009, p. 1). Esse “registro permanente”, por ligar-se fortemente ao documentário e à biografia, leva-nos à constatação de que **Baile perfumado** não mostra só o fotógrafo filmando o dia-a-dia de Lampião e dos outros cangaceiros. O filme é também um registro biográfico de Benjamin Abrahão, observação que potencializa o efeito de duplicidade (ou, nesse caso, triplicidade).

A história do fotógrafo é o fio condutor de **Baile perfumado**, tanto é que “a amarração da narrativa é dada pela sua vivência dos fatos”. (YAKHNI, 2009, p. 1). A voz de Abrahão, em *off*, está presente já na primeira cena do filme, no velório de padre Cícero. O fotógrafo aparece familiarizado ao religioso responsável por sua ligação com Lampião. Em seguida, é dado destaque ao confronto entre os cangaceiros e a volante. Com essa apresentação cortada ou justaposta, estabelece-se a conexão entre os personagens principais da história.

A narração de Abrahão faz interferências constantes, no filme, mas é interessante notar que os diretores não primam pela mera combinação entre imagem e fala. A participação do fotógrafo como narrador não é ilustrativa. Ao contrário disso, ela amplia e completa a imagem. Em vários momentos, paralelamente à voz em *off*, o personagem faz anotações em uma caderneta. Esse fato tem grande relevância para a conjugação de **Baile perfumado** com o documentário. Tanto no cinema documental quanto na ação de tomar nota, o importante é o registro, atitude que se opõe fortemente à fluidez e à transitoriedade das coisas. Benjamin Botto, no filme, considera-se um inquieto e, como tal, queria mudar o mundo.

A princípio, qualquer tipo de registro histórico parece ser relacionado mais à permanência do que à mudança, afinal, depois de fazer parte da História, o fato fica ali, imóvel, até que surja alguém que retome aquele fato histórico e motive novas percepções, novas formas de leitura e compreensão.

Benjamin Abrahão Botto conseguiu seu intento. Ele registrou um pedaço da História de Lampião e seu bando, que mudaram o mundo de muitos, e, muitos anos depois, ajudou Paulo Caldas e Lírio Ferreira a mudar o mundo construído em torno do mito do rei do cangaço. Em **Baile perfumado**, Lampião não deixa de ser mostrado como mito. Ele apenas tem enfatizado seu outro lado. O mesmo jogo de luz e sombra perpassa o personagem do fotógrafo. Comumente, Abrahão é lembrado pelo material iconográfico riquíssimo que produziu, mas pouco se fala sobre sua luta para pôr em prática seu projeto artístico-histórico. Todos comentam o que ele fez, mas, afinal, quem foi ele mesmo?

Baile perfumado sugere uma nova perspectiva, para desinvestir o mito da autoridade que, habitualmente, esse carrega, a fim de possibilitar uma revisão. No entanto, essa mudança só é possível, pela estrutura escolhida para a apresentação da história. Nesse plano mais formal, destaquem-se o modo indireto de reacender a discussão sobre o papel do cangaço, na sociedade brasileira, e a associação entre imagem e som, inclusive com o privilégio da música, detalhe que não pode passar despercebido, já que a trilha sonora inclui a participação dos principais nomes do movimento *mangue beat*.

Na primeira cena de **Baile perfumado** em que aparecem Lampião e seu bando, o som de Chico Science é indício valioso do que está por vir. A “batida” do mangue dialoga com a filosofia do cangaço, no que se refere à luta social, contra a miséria e pela esperança de mudança, e dialoga com o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, pela valorização do aspecto regional e da cultura de raiz, para “modernizar o passado”, e pela fusão de estilos e elementos, que, no filme, fica muito bem representada pela alternância constante entre passado e presente. O híbrido e o novo são celebrados, mas sem esquecer o tradicional. Dentre os nomes que compõem a trilha sonora de **Baile perfumado**, Fred Zero Quatro, com a banda Mundo Livre S/A, e Chico Science, à frente da Nação Zumbi, estabeleceram um novo conceito *pop*.

A relação entre modernidade e tradição foi explicitada, através do símbolo do movimento: uma antena parabólica enterrada na lama dos manguezais. Lançado em 1992, com o manifesto **Caranguejos com cérebro**,

o *mangue beat* exigia “a percepção da diversidade cultural existente” e privilegiava “a fusão de ritmos, maracatus, repentes e cantigas de roda com rock, rap e dance music”. (LEAL, 2006, p. 3). Até aqui, há provas suficientes da convergência entre **Baile perfumado** e o movimento pernambucano dos anos 90, mas a prova irrefutável associa-se mais ao tema que à estrutura:

A cena mangue traz também um resgate de manifestações folclóricas de Pernambuco e nordestinas, tomando como referências figuras históricas como Zumbi, Lampião e Antônio Conselheiro, numa clara tentativa de resgate da identidade histórica. (LEAL, 2006, p. 3).

Aí aparece Lampião, e não à toa, pois, se o objetivo dos “caranguejos com cérebro” era fazer revolução, nada melhor do que evocar alguns dos ícones revolucionários importantes de nossa História. Aliás, várias retomadas como essa, ao longo de décadas, acabaram contribuindo para a construção da heroicidade de alguns personagens históricos pelo movimento *mangue beat*. Ressalte-se que o apelo popular permitiu a reescrita da História, afinal, de “subversivos”, “revoltosos” ou “marginais”, todos os exemplos aqui citados foram conquistando, aos poucos, o reconhecimento oficial. Dessa forma, hoje, os “heróis” do passado interferem no presente e, em troca, o presente lança um novo olhar sobre o passado, o que equivale, respectivamente, a outro movimento de reciprocidade: “da lama ao caos” e “do caos à lama”.

Bibliografia

- CESAR, A. C. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- HALL, S. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. p. 103-131.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEAL, R. *et al.* **Chico Science**. Disponível em: <http://www.focca.com.br/chicosci/chico%20%20A%20CC.htm>. Acesso em 23 mai. 2006.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROCHA, M. da. **Bandoleiros das catingas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

YAKHNI, S. **O baile perfumado**: subversões no cangaço. Disponível em: [http://www. mnemoci ne.com.br/cinema/crit/sarahbaile.htm](http://www.mnemoci ne.com.br/cinema/crit/sarahbaile.htm). Acesso em 21 mar. 2009.