
Baile perfumado: do registro à revisão¹

Heverton S. GUEDES²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Conjugando análise fílmica e revisão bibliográfica, a presente pesquisa propõe um estudo de *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, à luz da memória, isto é, procura evidenciar como o filme opera em dimensões distintas do “rememorar” e, por conseguinte, como isso pode significar uma chave interessante para leitura da obra. Ancorando-se em três níveis de apreciação do tema, individual, social e cinematográfico, discutimos a intrincada interação entre imaginário coletivo e agenciamento midiático e intuimos, de antemão, que estamos diante de um título notável que parte do registro do cangaço para a revisão, em forma e em discurso, da paisagem-sertão (ALBUQUERQUE, 2016; BENTES, 2007; CUNHA, 2016).

Palavras-chave: cinema; memória; cangaço; sertão; Baile perfumado.

Introdução

Raros são os movimentos na história do Brasil que possuem uma imagética tão potente quanto aquele que se convencionou chamar de “cangaço”. Os bandidos de chapéus em meia-lua, enfeitados e estilizados, moldaram ao redor de si, conscientemente ou não, um conjunto de imagens penetrantes que desde o seu tempo correu o país, levantando admiradores e inquisidores por onde passou, de tal modo que ainda hoje ecoa em nossa memória, afinal, diz-se representar um amálgama dos tipos e aspectos do tempo-espaço no qual se ergueu, quiçá, daí a sua força.

Tal imagética, importante elucidar, teceu-se, em especial, na fase mais tardia da experiência do cangaço, mais especificamente, durante aquela que a historiografia compreende como “ciclo de Lampião” (1922-1938). Isso se deu porque esse personagem conseguiu colaborar com as mídias, diferente de tantos outros cangaceiros que, ao invés disso, demonstraram sabida aversão, para construir sua própria imagem junto ao grande público, assim sendo, conseguiu a proeza de penetrar, como poucos, em

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação do PPGCOM-UFPE, e-mail: heverton.sguedes@ufpe.br.

sua memória e se tornar, para muitos, o protagonista de um movimento muito mais amplo e diverso, começado bem antes dele e terminado um tanto depois.

Habilidoso e vaidoso (CLEMENTE, 2016), Lampião soube enxergar no aparato tecnológico que lhe chegou uma importante possibilidade de guerrilha, ou melhor, de fabricar uma imagem que atendesse aos seus interesses, vastos e ambíguos, é verdade, mas geralmente pautados no imperativo de demonstrar seu poder, espalhando, assim, terror entre a gente e indignação entre as autoridades.

E é justamente deste mote, a criação do mito midiático de Lampião e, por extensão, o que nele se aglutina da forja discursiva dos sertões, que parte *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, filme sobre o qual se debruça a presente pesquisa. A partir da análise fílmica e de uma revisão bibliográfica, o trabalho que segue pretende propor um estudo da obra sob a chave da memória, entendida aqui, para começo de conversa, como construto coletivo: uma constelação de metáforas interconectadas (KILBOURN, 2010).

Na esteira de tantos autores (CRUZ, 2013; CUNHA, 2006; FRANÇA, 2008) que vêm diagnosticando a importância de se pensar a memória no contemporâneo, este trabalho se estrutura em três níveis de apreciação do tema, sendo eles os seguintes: primeiro, à nível mais individual, interessa-nos sondar a biografia do fotógrafo Benjamin Abraão, o único que conseguiu registrar imagens de dentro do bando de Lampião, o que não apenas serviu de mote para *Baile* como oferece um bom exemplo do que leva o cinema da mera reprodutibilidade técnica à salvaguarda da memória (GUIMARÃES, 1997); segundo, em uma dimensão social, buscamos discutir o fenômeno do cangaço através da figura de seu mais lembrado líder, o Capitão Virgulino Ferreira da Silva, que se destaca pelo enorme personalismo e tato midiático, sendo lido de maneira praticamente unânime pela historiografia como um “artesão habilidoso” (CLEMENTE, 2016. p. 08.) de sua própria imagem e, em decorrência, do que dela ecoa em nosso imaginário; e por último, em uma esfera midiática, pretendemos evidenciar como *Baile* articula não só memórias individuais e sociais, mas também do próprio cinema, ao rever a imagética que o antecede e o gênero no qual se insere (PRYSTHON, 2022), o que nos incita, ainda, a uma leitura estética da obra, onde evidenciamos, por fim, uma abordagem metalinguística que, ora tensionando os limites entre registro e ficção, ora questionando os estereótipos sobre a paisagem-sertão, configura uma análise

iconográfica (BENTES, 2007), ou ainda, uma “reflexão sobre a produção da imagem e sobre a produção da imagem do regional, mais especificamente” (ALBUQUERQUE, 2016. p. 12).

Assim sendo, a nosso ver, *Baile*, ao partir do registro singular das imagens de Abraão, concebe uma revisão formal e discursiva não só da obra do fotógrafo e da figura do Capitão, como também, por extensão, acaba por rever a representação do cangaço e a paisagem-sertão a ela associada, discutindo-se enquanto gênero e linguagem e convidando-nos, sem pretensão de esgotamento, a pensar o lugar do cinema no agenciamento de memórias-imaginários.

O Baile

Baile assim começa: em um plano-sequência em referência à *Marca da Maldade* (1958) de Orson Welles (CUNHA, 2016), um velho patriarca³ agoniza seus momentos finais no leito de morte até que o *close-up* em sua face se transforma em um *travelling* pelo mundo a sua volta: mulheres de luto, rezadeiras, fotografias, quadros... o que soa sutil, quiçá, insinue muito mais... Estaria o filme, desde o começo, anunciando o fim de uma “tradição”? E se sim, qual seria? Kobs (2001), por exemplo, enxerga no filme uma releitura pós-moderna da memória do cangaço, quer dizer, uma abordagem centrada no questionamento do discurso sobre esse fenômeno histórico através da conjunção tradição e modernidade.

Mas antes de mais respostas, há ainda outro detalhe nessa primeira cena que nos chama atenção: a introdução do protagonista, Benjamin Abraão, aqui interpretado por Duda Mamberti. Apresentado bem ao lado da cama do coronel, o estrangeiro libanês mostra desde já alguma intimidade com aquele espaço, que é ao mesmo tempo lugar de poder e de decadência. Mais tarde, é justamente a partir dessa proximidade que vamos ver se movimentar toda a engrenagem responsável pela façanha da infiltração do fotógrafo entre aqueles de Lampião.

Esse, por sua vez, interpretado por Luiz Carlos Vasconcelos, é apresentado em meio a uma sequência frenética de troca de tiros, mais do mesmo, há muito sangue a ser derramado ainda, ou melhor, de novo... não fosse algo ligeiro de novidade: o verde do

³ O patriarca em questão é, na verdade, o Padre Cícero, interpretado aqui pelo saudoso Jofre Soares.

mato, a fartura da caatinga, reiterada logo em seguida por um *travelling* aéreo sobre um caudaloso rio, a perder-se de vista. Mas como assim? Cadê o sertão da terra esturricada onde habita Lampião? Sem respostas, mais uma vez, fiquemos então com a breve intuição de que o filme quer mesmo é discutir-se, enquanto gênero, enquanto mídia, enquanto memória.

Assim sendo, parece que estamos diante de um certo exercício de metalinguagem: a imagem aqui é negociada, a cada instante, barganham-se não só os equipamentos fotográficos, mas os seus usos, os seus perigos, os seus deveres, como novamente, observa Kobs (2010). Lampião, quando abordado pelo mascate em sua inusitada proposta de fazê-lo filme, por exemplo, só se permite apreender em película em troca da “fama”, no Brasil e no “estrangeiro”, que aquilo lhe renderia. Aqui, os instrumentos de imagem são, inevitavelmente, instrumentos de poder.

Aqui, os instrumentos de imagem são evidenciados, sempre que possível, numa escolha estilística que parece anteceder, certa maneira, a tendência mais tarde recorrente no cinema contemporâneo, em especial, do documentário que o fez dispositivo (LINS, MESQUITA, 2008), de visibilizar o processo de concepção e condução da imagem, que se afastado de uma lógica clássica, por assim dizer, deixa de ser algo “dado” para se mostrar, cada vez mais, em constante construção e negociação (FRANÇA, 2008).

Outro exemplo desse exercício de si mesmo é quando vemos a fotografia, ou melhor, o ato de fotografar, de uma típica família abastada, através da própria câmera fotográfica: invertida, de cabeça para baixo. Seria isso um convite a “inverter” a perspectiva?⁴ Escolhas estéticas semelhantes a essa se fazem presente em vários momentos ao longo do longa, em seus “enquadramentos extremos” (CUNHA, 2016, p. 13) quando assistimos a uma câmera curiosa, mas certa, que se volta para suas personagens através de ângulos ímpares, como por detrás de um ventilador ou do teto para baixo, *plongées* e *contra-plongées*, inclusive, são utilizados com frequência, evidenciando-se, assim, uma busca constante pela “estilização nos movimentos de câmera” (BENTES, 2007, p. 246).

⁴ Sobre uma certa necessidade de revisão estética, admite Paulo Caldas: “Também do ponto de vista formal procuramos a diferença. A escolha de certos movimentos de câmera, de determinadas lentes, de alguns ângulos, tudo isso também permitiu ao *Baile* se desmarcar do que tinham sido as propostas narrativas e de linguagem comuns ao filmes cangaço, mesmo sabendo que já tinham sido realizados grandes filmes brasileiros sobre cangaceiros” (CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Aventura do Baile Perfumado: vinte anos depois*. 1. Ed. Recife: CEPE, v. 1. 2016. p. 13).

No mais, há de se destacar que a câmera evoca velocidade, algum quê de eletricidade, numa direção vibrante que ao som do *manguebeat*, força motriz da narrativa,⁵ cabe adendo, pinta uma caatinga-movimento, em puro verdejar (ALBUQUERQUE, 2016), algo que nos confronta pelo simples fato de negar aquela associação instantânea da paisagem-sertão com a imagem-seca, e claro, tudo o que nela se aglutina, como a miséria e a violência. Imagens essas que, de tantos filmes e tão repetidas, já estão enraizadas em nossa memória e nos levam a se questionar, ou, pelo menos, deveriam, sobre o enorme poder de agência do cinema no que diz respeito ao binômio memória-imaginário (KILBOURN, 2010).

Como nos lembra França (2008, p. 07), “muito distante de espelhar ou refletir tal evento, situação ou realidade, o cinema os fabrica e até mesmo os provoca, ou seja, cria eventos enquanto fatos filmados”. De fato, as relações, por vezes, tensões, entre representação e agenciamento, ou entre “reflexo” e realidade, são carregadas de nuances e bifurcações, sobretudo, quando conjugadas com mudanças sociais, por si só, “ambíguas e polêmicas” (CUNHA, 2006, p. 221). E é justamente nesse terreno movediço onde reside, certamente, um dos maiores potenciais do nosso filme, que, desde o lançamento, chamou atenção por refletir a modernização de um território há tanto dito retrógrado através, sobretudo, da agência da imagem. Mas por mais que se distancie da imagem-seca, *Baile* não abandona completamente a seara reiterada de signos sobre sertões, em especial, a violência,⁶ o que se tratando de um filme dessa natureza soa compreensível. O filme sabe, no entanto, estender suas intenções muito além disso.

Não faltam cenas de perseguição, vingança, morte... tudo aquilo já consagrado na paisagem cangaço-sertão desde o raiar do século passado, como veremos melhor adiante, mas, a nosso ver, o filme se destaca da larga produção sobre o tema ao focar sua atenção bem mais na construção do que quis se dizer de Lampião e de seu modo de vida, do que em sua índole e suas atitudes violentas.

⁵ Longe de ser um elemento subordinado à imagem ou, como na maior parte das produções cinematográficas, composta após a edição do filme, no *Baile Perfumado*, é a partir da música que os planos se realizam plenamente. A preocupação com a música já estava um ano antes das filmagens, simultaneamente à escritura do roteiro. Esteve, portanto, desde a concepção da ideia inicial do roteiro e se estendeu até as filmagens, a montagem e a finalização (CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Aventura do Baile Perfumado: vinte anos depois*. 1. Ed. Recife: CEPE, v. 1. 2016. p. 14).

⁶ Um exemplo pode ser encontrado na canção-tema do filme: Quando degolaram minha cabeça, passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo, e não sabia o que fazer, morrer, viver, morrer, viver!

Destaca-se, no mais, ao alertar para o papel do próprio Virgulino nessa tecitura, decisão acertada uma vez que, como dito anteriormente, essa foi uma personagem histórica que se destacou, dentre tantos outros aspectos, pelo apelo imagético produzido junto ao imaginário coletivo, algo que se deu de forma consciente, e mesmo, estratégica, como discutiremos melhor a seguir.

O Capitão

As facetas de um Lampião autoconsciente, midiático e moderno foram sabidamente exploradas por *Baile* que escolheu compor um personagem “informado, fascinado pela modernidade, que gosta de perfume francês e vai ao cinema” (CUNHA, 2016, p. 13). Foi esse Virgulino que soube reconhecer na imprensa, na fotografia e no cinema, importantes instrumentos de promoção de terror, já que através deles sua fama conseguia anteceder-lo, preparando o terreno para os ataques do bando. Algo que, cabe adendo, só aumentou com o tempo, à medida em que Lampião se mantinha longe do alcance da polícia, em um impressionante feito que durou cerca de duas décadas. O Capitão soube, então, ajudar a fundar uma imagem personalista (GRUNSPAN-JASMIN, 2006), de força e subversão, gerando um imenso incômodo junto às autoridades, das mais diversas esferas.

Não se deve, todavia, limitar tamanho apelo imagético apenas à intuição e ao tato de Lampião, pelo contrário, há de se atentar a uma série de atores e fatores intrínsecos a essa imensa empreitada midiática, sobretudo, no que diz respeito à construção imagético-discursiva do sertão nordestino que, como sabemos, esteve por muito tempo atrelada, quase que umbilicalmente, à figura do líder. De acordo com Albuquerque (2001), muito das notícias-imagens sobre sertões que chegavam às capitais e demais regiões do país àquela época só o fizeram no rastro do cangaço, o que gerou, desde então, uma relação um tanto incontornável entre eles.⁷

⁷ As narrativas sobre o cangaço são um dos raros momentos em que o Norte (Nordeste) tem espaço na imprensa do Sul, assim como quando ocorria repressão a movimentos messiânicos, secas ou lutas fratricidas entre parentelas. Estas narrativas servem para marcar a própria diferença em relação ao “Sul” e veicular um discurso “civilizatório”, “moralizante”, racionalista, em que se remetem às questões do social para o reino da natureza ou da moral. O “Norte” é o exemplo do que o Sul não deveria ser. É o modelo contra o qual se elabora a “imagem civilizada do sul” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. Ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001. p. 75).

Assim sendo, apesar das disputas que tangem às origens, causas e personagens do cangaço, costumamos instalá-lo instantaneamente e sem nenhuma dificuldade no sertão nordestino. Isso porque Lampião foi incrustado de tal forma na tecitura do que hoje naturalizamos como sendo esse espaço que se fez capaz de sintetizar suas mais proclamadas características, daí o discurso que coloca tal tipo específico de banditismo como uma consequência imediata da seca, no raciocínio fundante da “invenção do Nordeste” e da sua sinonímia com o sertão, valendo-se novamente de Albuquerque (2001).⁸

Nesse discurso, que busca analisar de maneira superficial e determinista a complexa interação entre os fenômenos da seca e do cangaço, este último aparece não só como conectado às épocas de estiagens, feitas típicas, como encontra nelas sua justificativa, como se fosse assim tão simples. Cangaceiros e as secas seriam, portanto, as duas faces da mesma moeda, ou, como ficaram conhecidos, os flagelos do sertão (CLEMENTE, 2016), terra essa supostamente “condenada” à violência e à fome devido às terríveis condições climáticas e a triste ausência institucional.

Por fim, ainda sob essa chave, Lampião nada mais seria que um injustiçado, uma vítima das circunstâncias, que em meio a tamanha miséria não teria alternativa se não o crime. E mais, enquanto mera engrenagem de um sistema injusto, a sua ação, apesar de violenta, acabaria de algum modo repercutindo em reparações sociais, aproximando-o, assim, do arquétipo de Robin Hood. Perspectiva essa que ganhou força, em especial, da década de 1950 em diante (CLEMENTE, 2016), época em que se evidencia, tanto na historiografia quanto na cinematografia sobre o tema, uma séria inclinação à romantização do cangaço.

Mas voltemos ao *Baile* que, por outro lado, parece mais interessado em se aproximar da figura do líder pelo que ela oferece de desmistificação do que de romantização, optando por centrar sua narrativa não no capitão, mas no fotógrafo que o registrou, optando por versar sobre as intenções e as negociações que forjaram sua imagem, e não na mística que a sustenta. Na verdade, *Baile* parece mesmo é interessado em embaralhar as diferenças entre um passado “mítico” e outro “real”, à medida que

⁸ Para Albuquerque, a invenção do Nordeste, que sob a chave revisionista do autor apropriou-se do sertão para sua construção discursiva a ponto de torná-lo seu sinônimo, está estruturada em 04 eixos centrais: seca, messianismo, coronelismo e cangaço. Ver: Albuquerque (2001).

sugere que o “real pode ser mitologizado assim como o mítico pode engendrar efeitos de realidade” (FRANÇA, 2008, p. 03).

Na contramão de muitos filmes históricos, por mais ambíguo que possa ser esse “gênero”, *Baile* não demonstra interesse em se voltar para o passado enquanto algo monolítico, ou melhor, finalizado, pelo contrário, evidenciam-se aqui as fabulações intrínsecas ao mito e, por extensão, à memória que o sustenta. Nessa chave, podemos perceber aqui uma abordagem de memória calcada em uma dimensão mais teatral e fabulatória (FRANÇA, 2008), aberta a conflitos, e portanto, movediça.

Longe de negar a coisa mítica da história que conta, o filme apenas escolhe olhar para ela, tal qual a câmera inquieta de Lírio e Paulo (CUNHA, 2016), através de um ângulo menos recorrente: a biografia de Abraão. Ao centrar sua atenção na trajetória do fotógrafo que “capturou” o Capitão, o filme se utiliza conscientemente da possibilidade de discutir, ao mesmo tempo, a construção midiática da figura do cangaceiro e o papel do próprio Virgulino, em sua vaidade e inteligência, para essa tecitura. Ao se voltar para um cangaço que se encontra no raiar da cultura de massas e da reprodutibilidade técnica, o longa propõe uma análise do sertão enquanto iconografia (BENTES, 2007). E mais, ao desenhar sua paisagem no verde da chuva que captura o sertão, o filme se mostra sabidamente interessado não só em rever a memória imagética da seca que o antecede e que caracteriza o gênero, como em propor possibilidades outras.

Mas para melhor entender o que caracteriza o assim chamado “filme de cangaço”, convém recuar um pouco no tempo, mais precisamente, até as décadas de 1920 e 1930, que marcam as primeiras investidas cinematográficas no tema (VIEIRA, 2007). Na busca dessa raiz histórica, podemos perceber que é justamente sob efeito do apelo popular desencadeado pelos cangaceiros que o sertão nordestino foi introduzido no cinema nacional e evidenciamos, mais uma vez, o apreço midiático pela conjunção cangaço-sertão, calcado, sobretudo, na figura de Lampião. A obra mais importante dessa safra inicial é, de longe, aquela realizada, a altos custos, pelo mascate Benjamin Abraão, *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), que ostenta ainda hoje o impressionante feito de ser o único registro em movimento do cangaceiro e seu bando, ponto de partida para *Baile* e disparador de uma série de questões sobre memória, logo, merece ser melhor apreciada.

O Fotógrafo

Resultado de uma empreitada corajosa, a obra de Benjamin configura não só um documento inigualável para a história nacional como um excelente exemplo do que pode levar o cinema da mera reprodutibilidade técnica à salvaguarda da memória (GUIMARÃES, 1997). Conforme Vieira (2017), o encontro entre o mascate e o capitão no Raso da Catarina, do qual resultou o registro, só foi possível graças a uma carta de “recomendação” que o fotógrafo levava em nome do Padre Cícero, além, é claro, de uma série de alianças e facilitações com coronéis e “coiteiros”. Não se sabe ao certo se a carta foi de fato escrita pelo beato uma vez que o encontro se deu em 1936, dois anos após a morte de Cícero Romão, sabemos, no entanto, que foi essencial para a infiltração no bando, algo admirável, afinal, deu-se em um momento no qual Lampião e os seus eram temidos e procurados no país inteiro: “Como é que você chegou aqui com vida, cabra velho?” (VIEIRA, 2007, p. 39) teria perguntado Virgulino, admirado.

A admiração pela coragem do mascate deu lugar, logo em seguida, a curiosidade pelo seu equipamento fotográfico, de origem alemã, fornecido por Ademar Bezerra de Albuquerque, da *Aba Film*, de Fortaleza. Achando-se tratar de “alguma arma de guerra”, Lampião só se deixou focar pela objetiva depois de colocar o próprio fotógrafo em frente à câmera, para comprovar assim o seu “verdadeiro funcionamento” (VIEIRA, 2007, p. 39). Esse incidente está em *Baile*, quando o Capitão faz questão de testar o equipamento e diante dos esclarecimentos do fotógrafo teima em explicar: “por enquanto eu é que dou as ordens por aqui, chegue pra lá”.

Uma vez superado o medo, teve início, então, uma prolífica relação entre o cinegrafista e o bando. O libanês conseguiu registrar enfim, de forma inédita, diversos aspectos do viver no cangaço, desde momentos mais corriqueiros, como conversas, rezas, danças, etc., até momentos visivelmente ensaiados, como aqueles em que o bando atira contra a câmera ou finge combater entre si, mais uma vez, como aparece em *Baile*, que parece conhecer o potencial metalinguístico desses registros e, na esteira de muitos filmes contemporâneos interessados em tensionar os limites entre ficção e realidade (LINS, MESQUITA, 2008; FRANÇA, 2008), lança mão dos rolos do libanês para tecer um “metadiscurso instigante no qual o que é típico do gênero documental se manifesta nas sequências ficcionais” (CUNHA, 2016, p. 14).

Mas voltemos à obra de Abraão. Fosse pelo seu conteúdo, fosse pelo seu ineditismo, não é de se estranhar a hostil recepção que se seguiu à divulgação do material filmado, ainda que não finalizado o filme, como desejou o seu autor. As imagens registradas por Benjamin foram lidas não só como propaganda do banditismo, mas também, como prova da ineficiência do poder público uma vez que, apesar do robusto aparato e do longo tempo, que já se estendia por quase duas décadas, não fora capaz de alcançar Lampião, como o fez um simples mascate.

Os rolos só chegariam ao grande público tempos depois, já nos anos 50, quando o acervo do Departamento de Imprensa e Propaganda foi então incorporado pela Fundação Getúlio Vargas. Mesclando documentário e ficção, ou melhor, o genuíno do cotidiano com alguma encenação, elemento mais tarde potencializado por *Baile*, que, inclusive, chegou a confundir críticos à época de lançamento sobre o que era “encenado” e o que era “histórico”,⁹ Abraão legou um documento que, apesar das limitações técnicas, ainda hoje impressiona pela audácia, legou, no mais, um registro que serviu de base a inúmeros fins, de estudos antropológicos à ficções *hollywoodianas*, o que nos leva, a outro marco importante para a memória do cangaço: à década de 1950.

O Sertão

Na mesma época em que as imagens de Benjamim puderam enfim alcançar o público, chegava aos cinemas o primeiro grande sucesso comercial calcado no cangaço, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que ficou famoso pela sua aproximação romântica, para não dizer artificial, do tema, maquiando, exotizando e, até mesmo, desumanizando o universo sobre o qual se debruçava: o sertão (GUEDES, 2022). Apesar de não haver uma relação direta entre as duas obras, podemos inferir que o correr do tempo permitiu certo distanciamento do fenômeno de banditismo que, ainda que vivo na memória coletiva, poderia agora ser alocado a um lugar menos nocivo à imagem pública: o passado. Como bem observa Tolentino (2001).¹⁰

⁹ A ideia de uma nova encenação das imagens originais confundiu a jornalista Deborah Young, da revista americana *Variety*, que afirmou “The fake historical footage in grainy B&W archive is so convincing it could pass for real thing” (CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Aventura do Baile Perfumado: vinte anos depois*. 1. Ed. Recife: CEPE, v. 1. 2016. p. 14).

¹⁰ O cinema brasileiro precisou ganhar em tecnologia, industrializar-se e imitar bem o seu correlato estrangeiro (norte-americano) para impor a temática rural para o grande público. E, tal como aquele, afirmá-lo como passado, sem vigência, como tradição. Uma forma de abordagem que afirma um rural que não é, para poder, da melhor

O filme de Barreto, faz questão de esclarecer, com um letreiro em tela antes do plano de abertura, que a narrativa a seguir se passa “em uma época imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”, alocando-se com isso em um passado “já superado”, sem riscos, ou, melhor, reencenando “a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do passado perfeito, um passado que já teria terminado, e por isso, estaria realizado e completo” (FRANÇA, 2008, p. 06). Logo em seguida, assistimos a um bando de cangaceiros montados a cavalo e perfeitamente enfileirados desfilaram ao som da canção popular atribuída à Lampião, *Muié Rendeira*, no que poderia ser a cena inicial de qualquer faroeste americano, principalmente, levando-se em conta o seu tom glorioso, que recorta as silhuetas dos cangaceiros contra o céu amplo, em plano aberto, em uma espécie de reverência, de desejo de “mitificação”.

Ao se voltar para o sertão através de uma estética e de uma narrativa fortemente influenciadas por *Hollywood*, mais precisamente, do *western*, que tem como aspecto fundante exatamente a reencenação do violento processo de expansão norte-americana da costa leste para a oeste do século XIX, onde se originou o mote central do gênero, barbárie *versus* civilidade (MATTOS, 2004), o filme de Barreto fundou no cinema nacional um sertão estereotipado “onde cavaleiros românticos, às vezes bandidos às vezes heróis, mas geralmente bestializados, bandeiam por terras miseráveis repletas de aventuras e de mazelas” (GUEDES, 2022, p. 339), o que repercutiu de maneira tão lucrativa que deu origem a um novo fazer cinematográfico: o *nordestern*, subgênero abrasileirado do *western* norte-americano.¹¹

Ora saudado por filmes que deram continuidade à fórmula aqui concebida, ora criticado por cineastas-autores que se diziam interessados em produções mais brasileiras e menos importadas, como aqueles do Cinema Novo, o “filme de cangaço” fez-se estilo. E o que define enquanto tal? Não raro essas produções costumam se valer do apelo midiático impulsionado por Virgulino e se voltar para o sertão, adivinhem só, através daquelas velhas lentes do arcaico, do exótico, do violento, do incivilizado... tendência

maneira possível, diferenciá-lo daquele que fala, e daquele que a ele assiste (TOLENTINO, Célia Aparecida. O Rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP, 2001. p. 12).

¹¹ A recorrência do tema (cangaço) inspirado nos filmes de *Hollywood* faz surgir no Brasil o *nordestern*, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do *western* norte-americano. Além da influência do *western*, o cinema de cangaço bebeu da fonte popular dos cordéis, desde os primórdios com autores como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde que trazem à tona os casos que rondam a cultura popular, temas que vão desde os desafios e pejejas até cangaceiros tornados santos e heróis (VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. Letras De Hoje, Porto Alegre, v. 53, n. 4, out./dez. 2018. p. 518).

estética-narrativa que, certa maneira, marca boa parte da produção dentro do tema e que mesmo na época de lançamento de *Baile* ainda não havia sido superada, como observa Prysthon em análise de dois outros filmes lançados na mesma década, um deles, *remake* da obra de Barreto, “se *Corisco e Dadá* e *O cangaço* não alteram muito essa imagem (...) *O Baile perfumado* enfoca o grupo de Lampião (...) sob uma ótica inusitada: a da chegada da modernidade e do cosmopolitismo ao sertão” (PRYSTHON, 2022, p. 49) .

Diante disso, podemos afirmar que *Baile* se mostra mais interessado em se voltar para a paisagem cangaço-sertão, há tanto saturada, através da problematização do que da manutenção. Atentando para as lacunas das representações e afastando-se de uma noção de passado “perfeito” e “acabado”, o filme nos convida “a conjugar a memória histórica de uma outra maneira, no futuro do pretérito” (LISSOVSKY, 2008, p. 26). Convida-nos, pois, a se interrogar o que está “por trás” e o que é intrínseco à construção midiática dos mitos.

Assim sendo, afirmamos, ainda, que a biografia do fotógrafo serve para explicitar o jogo de negociações e formulações a partir do qual a mídia escolheu contar o cangaço. A figura do capitão serve para estudar o envolvimento de Virgulino na promoção da própria imagem. A paisagem verde serve, por fim, para problematizar a escolha sempre seca do dizer ser o sertão, e sua gente.

Conclusão

Movimento de banditismo complexo, em seus diversos atores e fatores, se há algo que podemos destacar sobre o cangaço é que ele repercute como poucos, em sua imagética singular, no nosso imaginário. Entender um tanto do processo de construção dessa imagem-memória foi o ponto de partida deste trabalho. Para isso, tomamos como objeto *Baile Perfumado* (1996), onde a memória aparece, a nosso ver, como mote e como norte. A partir do longa de Paulo Caldas e Lírío Ferreira pudemos nos aproximar da emblemática figura de Lampião, em seu apreço e trato com a mídia, que lhe possibilitou, como confirma a historiografia (CLEMENTE, 2016; GRUNSPAN-JASMIN, 2006), um exemplo único de autopromoção. Mas por maior que tenha sido o tato do Capitão, *Baile* nos leva a atentar, ainda, para todo o enorme aparato midiático, em suas próprias intenções e formulações, que fez dele um mito.

Além de compreender como a mídia modelou o imaginário do cangaço, logo se mostrou igualmente imperativa a necessidade de entender como essa mesma mídia atuou na forja discursiva do sertão do Nordeste, como buscamos evidenciar, fenômenos de origens e projetos semelhantes (ALBUQUERQUE, 2001). Dessa vez, com foco na experiência de Benjamin Abraão, pudemos perceber um pioneirismo no registro de tipos mais tarde tratados à exaustão por uma indústria sedenta, mas nem sempre ética, que costuma olhar para o cangaceiro pelo que ele parece possuir de mais apelativo (GUEDES, 2022). O que nos leva ao frescor de *Baile* que, sintetizando todas essas linhas investigativas, propõe, ao mesmo tempo, um olhar sobre a mística do Capitão, o agenciamento da mídia e, além disso, uma revisão da estereotipia (BENTES, 2007; CUNHA, 2016) que marca o “filme de cangaço”. O metafilme que é *Baile* nos chama atenção, então, pela proposta de uma nova paisagem (verde) para uma imagem há tanto “seca”. O metasertão que é *Baile* merece atenção, enfim, pelo bem-vindo exercício de revisão.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. Ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

_____. Vede Sertão, Verdes Sertões: Cinema, Fotografia e Literatura na Construção de Outras Paisagens Nordestinas. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 13 n. 1. jan./jun. 2016. p. 01-27.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007. p. 242-255

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. **O cangaço: poder e cultura política no tempo de Lampião**. 1. Ed. Recife: Editora da Fundação Joaquim Nabuco, 2016.

CRUZ, Nina Velasco e. Audiovisual e Memória: refletindo sobre algumas imagens-tempo contemporâneas. In: CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo (Orgs.). **Cinema e Memória**. 1 Ed. Recife: UFPE, 2013. p. 104-116.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A Aventura do Baile Perfumado: vinte anos depois**. 1. Ed. Recife: CEPE, 2016.

_____. A representação visual da memória: imagens e melancolia na cidade periférica. In: PRYSTHON, Angela (Org.). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. 1 Ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. p. 219-234.

FRANÇA, Andréa. O Cinema entre a memória e o documental. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, jul./dez. 2008. p. 01-14.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GUEDES, Heverton da Silva. Sertão Hollywoodiano, Cinema Paulista. **Faces da História**, Assis (SP), v. 9, n. 2, 20 dez. 2022. p. 331-341.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória** (entre o legível e o visível). Belo Horizonte, Curso de Pós-Graduação de Estudos Literários/Editora da UFMG, 1997.

KILBOURN, Russell. **Cinema, memory, modernity: the representation of memory from the art film to transnational cinema**. New York: Routledge, 2010.

KOBS, Verônica Daniel. Baile perfumado revisita Lampião: realidade, ficção e revisão de um mito construído pela História. **Todas as Musas**, São Paulo, v. 2, n. 1, jul./dez. 2010. p. 150-164.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In: BARRENECHEA, M. A. (Org.). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **Publique-se a lenda**: a história do western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PRYSTHON, Angela. **Retratos das margens**: do terceiro cinema ao cinema periférico. Campinas: Pontes Editores, 2022.

TOLENTINO, Célia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras De Hoje**, Porto Alegre, v. 53, n. 4, out./dez. 2018. p. 517-525.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.