DOI 10.5216/o.v17i1. 39142

PESQUISA HISTÓRICA NA CONSTRUÇÃO DE ROTEIROS CINEMATOGRÁFICOS: O CASO DE *BAILE PERFUMADO*

*Vitória Azevedo de Fonseca**

Resumo: Este artigo propõe uma análise do processo de pesquisa e construção do roteiro do filme *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) enfocando como a imagem diferenciada do sertão e do cangaço foi elaborada a partir da fundamentação do pesquisador Frederico Pernambucano de Mello. O filme agrega dados históricos com interpretações visuais inovadoras.

Palavras-chave: Sertão; Cinema; Pesquisa histórica.

* Graduada e mestra (2003) em História na Universidade de Campinas. Doutora em História na Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Pesquisa cinema e história. Atua na Rede Estadual de Ensino de São Paulo.
Endereço de e-mail: vitoria.azevedo@gmail.com

HISTORICAL RESEARCH IN THE CONSTRUCTION OF CINEMATOGRAPHIC SCRIPTS: THE CASE OF *BAILE PERFUMADO*

Abstract: This article proposes an analysis of the research process and construction of the screenplay *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996), focusing on how the differentiated image of the *sertão* and the *cangaço* was developed from the ideas of the researcher Frederico Pernambucano de Mello. The film combines historical data with innovative visual interpretations.

Keywords: *Sertão*; Movies; Historical reserch.

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE GUIONES CINEMATOGRÁFICOS: EL CASO DE *BAILE PERFUMADO*

Resumen: Este artículo propone un análisis del proceso de investigación y construcción del guión de *Baile Perfumado* (Paulo Caldas y Lírio Ferreira, 1996), abordando de qué forma las imágenes del sertão y de los cangaceiros fueron creadas, a partir de la base teórica del investigador Frederico Pernambucano de Mello. La película armoniza datos históricos con interpretaciones visuales innovadoras.

Palabras-clave: Sertão; Cinema; Investigación histórica.

Narrar é esquecer.

As imagens construídas a partir da literatura e do cinema sobre o nordeste e o sertão os caracterizam como áridos e sem vida, nos levando a crer que seria impossível imagens diferentes. O sertão nordestino tradicional era marcado "pela ausência de musicalidade, de sons, de linguagem", segundo Durval Muniz Albuquerque Junior (2001).

> 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 (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 279).

Diante dessa tradição de áridas imagens, como imaginar um rio caudaloso, espaços banhados por águas, roupas coloridas e músicas animadas? A produção do filme *Baile Perfumado* ousou imaginar um outro sertão.

A imagem aérea, no início do filme, ao longo de um grande *canyon* sobre o rio São Francisco sucedida por imagens de um tiroteio entre árvores verdes chegam a abalar, na época da sua exibição, a credibilidade do filme para os espectadores "do sul". Água e verde em um filme sobre o cangaço!? Ao longo da narrativa a toada é a de desconstrução das imagens tradicionais.

Lançado em 1996 e dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, o filme *Baile Perfumado* foi o longa-metragem de estreia dos seus diretores e parte da "comissão de frente" da revitalização do cinema produzido fora do eixo Rio-São Paulo e da "Retomada" do cinema brasileiro. Este, juntamente com outros dois filmes, fez parte da seleção analisada na tese de doutorado (FONSECA, 2008) que originou este artigo, na qual descrevo o processo criativo que embasa a elaboração do roteiro (não adaptado) e os procedimentos de pesquisa histórica adotados.

Nesse percurso foi possível identificar a estreita relação entre as abordagens inovadoras presentes no filme *Baile Perfumado* e a atuação do pesquisador Frederico Pernambucano de Mello, autor de vários livros sobre o cangaço (MELLO, 2004). Com isso, defendo que este filme, mesmo sendo classificado como uma "ficção" propõe leituras historiográficas embasadas em pesquisas históricas, o que leva a repensar essa classificação (FONSECA, 2011). De acordo com o diretor Paulo Caldas, o processo de roteirização do filme teve preocupações semelhantes às existentes em documentários. Segundo ele, o seu documentário *Rap do pequeno príncipe* é mais ficcional do que o ficcional *Baile Perfumado*:

> 'Pois é, eu considero o *Baile Perfumado* mais documentário do que o *Rap*. Eu considero o *Rap* mais ficção do que o *Baile*'. Porque o Rap, por outro lado, a gente não fez praticamente nenhuma pesquisa. A pesquisa já era filmando (...) e a gente filmou com a idéia de construir com uma dramaturgia semelhante a um filme de ficção: os personagens, os personagens principais, as personagens secundárias, os diálogos entre eles, a estrutura dramática do filme semelhante a um filme de ficção. (CALDAS, 2006 apud FONSECA, 2008, p. 162)

Aqui, a distinção entre ficção e documentário está na incorporação dos dados da pesquisa histórica e na "não-imposição" de uma estrutura dramática, na qual os diferentes elementos ocupam espaços preestabelecidos na narrativa e possuem funções também estabelecidas pelas regras dramatúrgicas. É nesse sentido que o processo do filme *Baile Perfumado* foi diferente do de um filme ficcional: "acho que foi um processo muito parecido com um documentário. O nível de dedicação que a gente deu a essa pesquisa [...] porque a gente poderia nem ter levado tanto em consideração" (CALDAS, 2006 apud FONSECA, 2008, p. 162).

A partir do diálogo e preocupação com a pesquisa histórica, o filme propõe uma mudança nas imagens construídas pelo cinema no que diz respeito ao sertão nordestino. O tema do cangaço é revisitado, o sertão, lugar do "atraso" e distante do mundo urbano, é recriado como espaço da "modernidade". Essa inovação é apontada em diversos artigos de jornais publicados à época do lançamento do filme.

O pesquisador de cinema Alexandre Figueroa foi um dos que escreveu sobre o filme, pontuando-o como "Outra leitura visual para o Nordeste":

> O *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, assinalou perspectivas de uma outra leitura visual para o Nordeste e esboçou o desejo de ampliar o alcance de público de um filme produzido na região. Os realizadores preocuparam-se em construir uma boa história e introduziram um componente original na narrativa ao investigarem os indícios que demonstram os primeiros contatos do sertão nordestino com a modernidade nos traços do filme realizado pelo mascate libanês Benjamin Abraão (FIGUEROA, 2006, p. 11 apud FONSECA, 2008, p. 159).

Em outro artigo, Couto (1995, p. 10) ressalta:

> 'Baile Perfumado', por sua vez, vira de cabeça para baixo a imagem tradicional do cangaço: acompanha a trajetória do mascate e cineasta libanês Benjamim Abrahão, que nos anos 30 filmou Lampião e seu bando em momentos de descontração. De acordo com Lírio Ferreira, co-diretor do filme (ao lado de Paulo Caldas), 'Baile Perfumado' revela um Lampião 'já aburguesado, quase um gangster, que jogava baralho com coronéis e vivia de agiotagem e do comando de sequestros'.

Esses dois artigos, escritos antes do lançamento do filme, apresentam algumas das ideias principais que nortearam a construção do filme: o aburguesamento do Lampião, que é demonstrado, além das roupas e modos de viver, pela utilização dos ícones "perfume francês" e "uísque escocês" e pela relação que mantém com outros coronéis.

Depois do seu lançamento no Festival de Brasília, do qual foi o vencedor, o crítico Inácio Araújo confirma:

> Em certo sentido, 'O Baile Perfumado', dos estreantes Paulo Caldas e Lírio Ferreira, exige que a maior parte dos realizadores percebam que algo está mudando profundamente na produção brasileira. O filme é uma revisão do cangaço (...) Passa, e leva em conta, uma tradição que tem em seu currículo "O Cangaceiro" (1954) e "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964). Mas a visão é bem outra: 'Nós pensamos em desenvolver uma temática regional, mas querendo enfatizar Lampião como um bandido mesmo, e sobretudo o cotidiano desse banditismo'.

> À moda de Howard Hawks – que apreciava essas revisões – o filme impressiona pela precisão e pela cerebralidade. E também pelo escrúpulo. "O Baile" começa pela busca (com o historiador Frederico Pernambucano) de uma idéia sobre Lampião e o cangaço.
>
> Prossegue com um insano trabalho fonético: o reencontro do falar pernambucano dos anos [19]30. (ARAÚJO, 1996, p. 3).

Vencido o Festival, o filme teve repercussões positivas no meio cinematográfico. "Os garotos de Recife", como eram chamados os diretores, viraram vedetes. Jornalistas e críticos de cinema escreveram em jornais e revistas de grande circulação comentários elogiosos aos, na época, jovens cineastas.

> 'Baile Perfumado' dos jovens pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas, encantou a crítica pela originalidade da abordagem (COUTO, 1996, p. 1).
> Os dois jovens diretores nordestinos conseguiram empolgar a platéia com Baile Perfumado, um entusiasmado filme de estréia, com trilha de Chico Science. Imprimindo novos ares ao velho tema do cangaço [...] (LOPEZ; BUTCHER, 1997, p. 30).

Imediatamente identificado como novidade, em função, inclusive, dos vários fatores cênicos, o filme *Baile Perfumado* marcou uma mudança importante na representação do sertão. Mas, como foi construída essa imagem? Será resultado da grande criatividade dos cineastas? Sim. Fruto de muita criatividade, mas também de um intenso diálogo com dados de pesquisa histórica.

Da ideia ao filme, passando pelo roteiro e pela pesquisa

Lírio Ferreira, um dos diretores do *Baile*, citou, certa vez, que a ideia e decisão de fazer esse filme surgiu por volta de 1993 e pôde ser viabilizada em função do Concurso Resgate do Cinema Brasileiro, que selecionaria argumentos e financiaria a realização.

Como transformar a ideia inicial de um filme sobre Benjamim Abrahão em um filme de fato? Para dar materialidade fílmica a essa história o processo foi longo e cheio de escolhas. Sobre o personagem existia, basicamente, o artigo de José Humberto Dias (1984). Este artigo tornou-se uma referência na construção da história de Benjamim Abrahão, a partir do qual foi divulgada dentre os pesquisadores de cinema (DIAS, 1984). Mas, esta não foi a principal fonte para a construção do filme *Baile Perfumado*, ajudou apenas em alguns dados e na inspiração para o título do filme. As principais fontes usadas nesse filme foram escolhidas a partir das leituras, documentos e interpretações trazidas pelo historiador Frederico Pernambucano de Mello.

O roteiro passou por um longo processo de mudanças até chegar à sua versão para filmagem, que, a rigor, não teve muitas diferenças em relação ao filme pronto. Já o projeto inicial, enviado para o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, tinha algumas características diferentes das que o filme se tornou. Esse roteiro inicial era mais experimental e seria uma espécie de filme de estrada, que

> [...] era sair com a câmera e ir absorvendo as informações na medida que você ia chegando nos lugares. E a própria cenografia, tudo ia se adequando a essa narrativa que a gente estava criando. Era meio experimental. [...] E na medida em que a gente foi trabalhando as coisas, o roteiro foi ficando mais substancioso (LACERDA apud FONSECA, 2008, p. 163).

Para Paulo Caldas (2006), a primeira versão era diferente do filme, pois era mais centrado nas filmagens em si:

> Eu me lembro que a primeira versão era mais *making of* [das] [...] filmagens de Benjamim Abraão, [que] cada vez mais a gente foi abandonando. Tem aqueles blocos ali dele filmando mas são muito poucos. São cenas que a gente tem no filme também original, mas acho que o começo era muito mais ele no bando, ele filmando. Eu me lembro que tinha mais discussão dele com Lampião de que filme seria esse, acho que por aí. Não tenho muito a memória certa, mas acho que por aí. Depois que a gente deu mais essa guinada de se concentrar mais no personagem do Benjamim. Porque nessa época ele era muito um cavalo para a gente chegar até Lampião (CALDAS, 2006 apud FONSECA, 2008, p. 163).

Com o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, os diretores e roteiristas começaram a trabalhar com o pesquisador Frederico Pernambucano para aprimoramento do roteiro. Nesse processo, como diz Hilton Lacerda, "o roteiro foi ficando mais substancioso". Da ideia inicial de representar o *making of* das filmagens de Abrahão, o filme ganhou um novo elemento que passou a orientar a construção das ideias, a questão da entrada da modernidade no sertão. Assim, o roteiro/filme ganhou outra perspectiva: não aborda apenas a trajetória do libanês e narra a sua história, mas, insere esse fato numa explicação mais ampla que inclui uma interpretação sobre o fim do cangaço.

Para os diretores era fundamental enfatizar a abordagem diferenciada do sertão. Eles queriam "fazer um filme que não fosse parecido com nenhum outro filme do cangaço.[...] Com o Frederico foi que a gente se apegou a essa noção, esse conceito principal do filme, que é a coisa da entrada da modernidade no sertão" (CALDAS, 2006 apud FONSECA, 2008, p. 163). Ou seja, aquela ideia de inovar na representação pôde ser materializada com os dados da pesquisa histórica.

A partir dessa nova abordagem, o filme ganhou um novo eixo norteador que pautou a construção de seus diversos elementos. Ou seja, ideias historiográficas foram agregadas à construção do filme desde cenários, figurinos, adereços, personagens, roteiro, etc.

Paulo Caldas, em 2006, confirmou que houve uma mudança na ideia inicial porque "a gente passou a acreditar mais (...) no processo de pesquisa. E aí é preciso ressaltar a importância de Frederico Pernambucano de Mello, porque ele é o cara responsável por 90% da base das idéias, aquela coisa da modernização" (CALDAS, 2006). A pesquisa foi fundamental para a definição das novas cores do cangaço e do sertão. E é desse diálogo entre cineastas e pesquisador que, a meu ver, surge o caráter inovador do filme.

Diálogos entre cineastas e pesquisador

De acordo com Frederico Pernambucano de Mello, a morte de Lampião e o consequente fim do cangaço não foram causados apenas pelo ocorrido em Angicos. No capítulo de seu livro *Guerreiros do Sol*, "As muitas mortes de um rei vesgo" (2004), o autor apresenta a ideia de que outros elementos, não apenas o tiroteio em Angicos, deram sua parcela de contribuição para o fim do líder cangaceiro.

Dentre os vários autores das mortes do "rei" Lampião está o Estado Novo que não permitiria a permanência do cangaço no seu projeto de nação: "[...] o combate de Angico encarta-se no ciclo de ferro e fogo da repressão do Estado Novo a movimentos populares considerados arcaicos [...]" (MELLO, 2004, p. 310). Seguindo a mesma ideia, o outro autor da morte de Lampião seria o próprio Benjamim Abrahão, que, ao filmar o cangaceiro e pretender exibir sua imagem pelo Brasil, teria afetado o orgulho da "nacionalidade": "Irritando o Estado Novo, mesmo sem querer – seus planos foram à ruína com isso – Benjamim mete-se na corrente causal da morte de Lampião, findando por também dar o seu tirinho na realeza. Tiro dado sem vontade mata do mesmo jeito, diz-se no sertão" (MELLO, 2004, p. 317).

Há ainda a morte causada pela diferença tecnológica entre as armas dos policiais e dos cangaceiros, que, até então, mantinham uma paridade de armamentos.

> A entrada em cena [...] das endiabradas submetralhadoras irá responder não só pelo rompimento drástico do equilíbrio senão pela própria expulsão de um dos brincantes de sobre a gangorra, o que se dá em definitivo em 1940, com a morte de Corisco, quando o líder maior já se tinha finado dois anos antes. [...] É assim que se pode dizer ter a morte tecnológica antecedido de alguns anos a morte física em Lampião, em particular, e no cangaço, em geral. Sem dúvida, aí se enquadra mais uma das suas muitas mortes (MELLO, 2004, p. 321).

Para Mello (2004), a modernização dos armamentos, a modernização da fabricação de imagens (cinema) e a modernização do próprio Estado foram as responsáveis pelo fim do cangaço. A partir das interpretações e contato com este autor, os cineastas passaram a incorporar o tema da modernidade entrando no sertão e dando fim ao movimento. De acordo com o roteirista Hilton Lacerda,

> [...] quando Frederico vai trazendo essas pesquisas, que a gente vai conversando, aprofundando mais no tema, é engraçado porque o próprio tema cangaço já fornecia um grau de modernidade dentro dele tão grande que pra gente foi muito mais fácil, na verdade, se ater aos fatos históricos e parecer completamente novo, do que ter que recriar. Por exemplo, refinamento de Lampião, as bebidas que ele gostava de tomar, o fato dele gostar de cinema, tinha cenas que eram ótimas, que iria ter no filme, mas não tiveram, mas como, por exemplo, Maria Bonita aprendendo a dirigir. As pessoas dissociavam a era do cangaço com o tempo real que aconteciam. Eles foram mortos em 1938! (LACERDA apud FONSECA, 2008, p. 166).

É interessante notar a observação de Lacerda, que ressalta a inovação pretendida associada ao "respeito" aos dados históricos. Aí parece haver uma sugestão de que para inovar seria necessário ignorá-los. E, para espanto do roteirista, nesse caso seria possível inovar e, ao mesmo tempo, respeitar a construção historiográfica. Esse exemplo é significativo para indicar o quanto os dados de pesquisas historiográficas podem abrir novos caminhos e novas abordagens em filmes com temáticas históricas.

Assim, o tema da modernidade, como uma meta, foi sendo incorporado seja nos elementos históricos, na representação dos personagens, cenografia, adereços, até na estética cinematográfica. Nesse sentido, são inseridos e enfatizados os diversos objetos de cena e acessórios que remetem a uma modernidade tecnológica da época, tal como o automóvel, o trem, o rádio, a vitrola e o próprio cinema, dialogando com as propostas do pesquisador.

Além dessas ideias gerais sobre o fim do cangaço, Mello (2004) contribuiu também com várias informações na composição dos detalhes do filme. Ele continuou pesquisando sobre a vida de Benjamim Abrahão para dar subsídios ao roteiro: "levantei elementos biográficos, entrevistei várias pessoas, inclusive, envolvidas no assassinato dele. Então, eu passei para Hilton os elementos biográficos sobre Benjamim, fizemos vários laboratórios" (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 167). Ao descrever o processo criativo, Mello ressalta o diálogo que estabeleceu com os roteiristas e cineastas, conforme podemos perceber abaixo:

> A gente se juntava: eu, Lírio e Hilton para escrever o roteiro e nesse período, [...] uma vez por semana, a gente ia à Fundação e passava a tarde inteira com ele, conversando. Na verdade ouvindo, porque ele conhece tanta história e ele começava a falar e não parava mais. E a gente ficava ouvindo aquilo ali e ficava anotando, anotando, anotando. No primeiro momento era isso, anotando, anotando, escrevendo. Depois, quando a gente começou a ter os primeiros tratamentos a gente mandava para ele e: "vem cá, você acha que isso aqui poderia ter acontecido ou não?". Ele lia, devolvia para a gente e dizia "isso aqui está perfeito. Suponhamos que isso poderia ter acontecido perfeitamente. Essa atitude do cara, isso aqui [...]". Outras coisas ele dizia "não, [...] isso aqui não tem razão, não tem explicação, pode ser uma roubada para vocês." Ele acompanhou até o final o processo de tudo (CALDAS, 2006 apud FONSECA, 2008, p. 167).

> [...] tudo que a gente fazia a gente chegava para Frederico: 'é possível que ele fizesse esse tipo de coisa?' Ele dizia, "não, é extremamente possível, você pode ver que em tal época [...]' (LACERDA apud FONSECA, 2008, p. 167).

Vale ressaltar que nesse processo de parceria entre cineastas, roteirista e pesquisador houve diálogos e trocas, mas, acima de tudo, de respeito em relação ao papel de cada um. De acordo com Hilton Lacerda, foi uma parceria na qual os diferentes membros sabiam o seu espaço. "Cada um sabia determinar exatamente o espaço que estava trabalhando". De acordo com Frederico Mello, havia um acordo entre ele e os cineastas: "eles se tomariam das liberdades próprias de quem não tem os mesmos compromissos que eu tenho como historiador. Eles são cineastas". Mello cita um exemplo no qual suas sugestões não foram incorporadas, mas demonstra clareza e respeito sobre o processo ficcional e a linguagem cinematográfica.

> [...] quando eu orientei sobre como era etnograficamente a atividade do sangramento, eles se tomaram de uma liberdade, que eu concordo porque eles não são historiadores, são cineastas. Eles precisam dar plasticidade, sobretudo, então eles colocam numa dada cena, Lampião sangrando algumas pessoas por detrás. Porque usavam aquele recurso cênico, muito bom, de você ter as duas faces dando as suas conotações emocionais ao mesmo tempo. (...) Usaram esse argumento, no entanto eles foram informados por mim que quem sangrava estava de frente para a sua vítima, a vitima ajoelhada, o sangrador em pé, e assim era feito o sangramento, eles saíram daqui com todas as noções (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 168).

Em relação ao diálogo entre as partes é importante pontuar tanto o respeito em relação ao ponto de vista de cada um e o papel que cada um desempenha quanto uma compreensão mínima da prática historiográfica por parte dos cineastas e da prática cinematográfica por parte do historiador.

Nesse processo de construção narrativa cinematográfica os roteiristas souberam aproveitar e incorporar as leituras propostas pelo pesquisador; eles transformaram as informações, interpretações, leituras e ideias em roteiro, em imagens, em linguagem audiovisual e construíram a sua própria história.

Transformando ideias em imagens: cenário, figurino, adereços e música

O cenário da caatinga verde e cercado de água chama a atenção em um filme que se passa no sertão nordestino. Esse cenário ocupa um papel importante e é ressaltado em várias cenas. 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 esse ambiente. Uma das cenas mais marcantes, 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 é uma imagem desconhecida, diferente das divulgadas sobre o "Nordeste".

O encontro de Benjamim com Lampião é realizado numa região cercada de verde, perto de uma espécie de açude. A água, além do verde, tem uma presença marcante. Em várias cenas, o bando está perto de algum rio. Em duas cenas o bando aparece no barco, atravessando o rio. O jogo com "coronel" João Libório ocorre na beira de um rio. O cenário desse filme não é apenas a representação do espaço onde ocorrem as ações, é também uma ideia. E 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 a água é presente.

A autora Maria do Rosário Caetano, pautando-se na tradição de representação desse ambiente, criticou o verde exagerado do filme: "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). No entanto, a paisagem agreste não é a única opção de representação. Apesar da caatinga passar por momentos de pouca chuva, o que gera uma paisagem quase desértica, por outro lado, no período de chuvas, a caatinga se torna verde. Mello fez questão de ressaltar essa ideia, dando uma possibilidade, a partir de uma documentação, de construir uma imagem diferente das imagens de sertão.

> Esse mito de um sertão excessivamente seco, ou seco o tempo todo, um sertão lunar, 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 (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 201).

A secura do sertão é reiterada 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 ambientado 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, que aqui representa 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 mais amplo (XAVIER, 1983). E o espaço discursivo do cenário pode ser interpretado de acordo com Durval Muniz Albuquerque Júnior:

> 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 nuanças, 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 JR., 2001, p. 279).

Sendo a imagem tradicional do sertão associada ao "atraso", nada mais coerente com a ideia de "modernidade" no sertão do que a representação do sertão verde, como insiste o *Baile*. O sertão aqui não é metáfora do Brasil, mas da riqueza local, da cultura, principalmente pernambucana. Nas primeiras imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o gado é morto, a seca predomina, e a miséria salta aos olhos. No filme *Baile*, a cena aérea inicial sobre águas caudalosas do Raso da Catarina, apresenta o cenário da ação ressaltando não sua miséria, mas a sua abundância.

Além da ideia inovadora no cenário, ideias contestadoras aparecem também no figurino. No processo de elaboração dos figurinos, a presença do pesquisador foi fundamental. Este defende que o cangaceiro, diferente de um bandido comum, não tem medo de se mostrar, e de construir uma estética colorida para as suas vestimentas. Mello defende a precisão na construção dos trajes dos cangaceiros e faz uma crítica à representação dos cangaceiros no cinema:

> [...] eu fui procurado pelo Carlos Coimbra, e ele se aborreceu comigo quando eu o critiquei (ele tinha feito *Lampião, rei do cangaço*, com Leonardo Villar). Ele disse: 'Frederico, em matéria de traje eu não tenho que aprender com você, porque você viu no *Lampião, rei do cangaço*, que eu fiz para o Leonardo Villar? O traje é perfeito'. Tanto não é perfeito, eu vou dizer uma coisa a você, aquela cartucheira de ombro, pousada apenas em cima de uma camisa de tricoline, com a fricção aquela camisa não duraria 2 dias. Ele disse, "você está muito chato, querendo [...]", eu falei "não, a cartucheira repousa sobre o bornal, e a alça do bornal repousa sobre a coberta. E, debaixo da coberta o dolman, ou túnica, e debaixo da túnica uma camisa social. Quando se coloca a cartucheira em cima de uma camisinha de tricoline fino, aquilo pesado, com pala de fusil [...], sua camisa não durava um dia. Você me desculpa, sou obrigado a ser chato, porque eu convivi com cangaceiros. São coisas etnográficas que você pode respeitar ou não respeitar (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 203).

Essa mesma riqueza de detalhes, o pesquisador disponibilizou para a produção do filme. Suas orientações chegaram até as costureiras:

> Eu trazia as peças autenticas, tive várias conferências. 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 de arroz, é ponto cheio?" E tal. Eu já tinha [...] é ponto corrido, ou ponto de matiz, "e é costurado como?" Na máquina Singer, aquela maquininha pequena e tal [...] (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 203)

No entanto, a questão da indumentária vai além da precisão histórica. Para Mello ela é parte fundamental da sua ideia de estética do sertão. Na sua classificação dos vários tipos de cangaço ("cangaço meio de vida", "cangaço de vingança" e "cangaço-refúgio"), um dos pontos de diferenciação entre "cangaço de vingança", em menor número, e "cangaço meio de vida", é a vestimenta. No primeiro caso, os trajes são sóbrios e visam uma praticidade, diferente do traje usado no cangaço "meio de vida":

> [...] o autêntico interesse guerreiro-vingador e a decorrente inadaptação que caracterizam o homem do cangaço de vingança refletem-se na sua vestimenta, impondo uma sobriedade muito grande e restringindo o equipamento ao necessário e funcional na guerrilha. Não há estrelas nos chapéus dos vingadores (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 204).

A vestimenta sóbria do cangaceiro indica a sua motivação: a vingança. O traje colorido, por outro lado, indica a incorporação e adaptação do cangaço transformando-o em "modo de vida". Seguindo esta lógica, Mello identifica distintas fases do cangaço na vida de Lampião:

> No caso de Lampião, por exemplo, as fotografias fornecem excelente confirmação do modo como ele se insere no sistema de classificação que defendemos. É que tendo enquadrado o *capitão* como representante do cangaço profissional, por ter sido esta a modalidade criminal que predominou fartamente em sua vida, aceitamos que nos anos iniciais de sua longa carreira ele tenha-se dedicado ao cangaço de vingança, envolvendo-se em ferrenhas disputas contra os Nogueira e José Saturnino, em Pernambuco, e contra José Lucena, em Alagoas, para muito cedo se acomodar, reorientando a sua vida na direção do profissionalismo aventureiro, em processo de transtipicidade já comentado. Se examinarmos uma fotografia do Lampião vingador da fase autenticamente guerreira, o veremos absolutamente sóbrio. Ao contrário, o Lampião da década dos 30, da fase profissional em que o cangaço era apenas um meio de vida e os combates, coisas a evitar, enfeitava-se dos pés à cabeça (2004, p. 142).

Além de identificar a motivação dos cangaceiros através dos trajes, é também por ele que o autor questiona a ideia do "banditismo":

> [...] o banditismo geralmente propende para a ocultação. O cangaceiro é o contrário. Cangaceiro tinha um traje tão espaventoso que só se compara ao samurai japonês e ao cavaleiro medieval europeu. No Brasil, não tem similar, não tem similar. Pode procurar em todas as regiões brasileiras um tipo de traje que caracteriza um grupo social, e que rivalize com o cangaceiro, não tem rival. O único rival que você vai encontrar é na lúdica, ou no lado carvanalesco e não por acaso, muitas vezes, o traje do cangaceiro foi chamado de carnavalesco (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 204).

Ou seja, para o autor, os cangaceiros "enfeitados" não podem ser considerados como "bandidos comuns", tendo em vista que a sua lógica, na época, o levaria à ocultação e não à exibição. Analisando também a maneira de vestir do cangaceiro, Mello questiona a existência de um "ideal maior" na vida do cangaceiro, de um pressuposto de que ele estaria lutando contra o *status quo*:

> A profusão de cores no traje do cangaceiro é uma coisa absurda. Eu estudei isso a fundo mostrando que essa é a realidade. E esta realidade nós transpusemos para o *Baile Perfumado*. Quer dizer, a estética é uma projeção de uma mentalidade. A mentalidade é essa: vamos viver a vida, não vamos nos preocupar, nada de acumulação, nada de noção capitalista, vamos viver sem lei nem rei e vamos ser felizes! (MELLO apud FONSECA, 2008, p. 205)

Essas ideias de Mello orientaram a construção dos figurinos no filme *Baile Perfumado*. E esses figurinos, como vimos, não foram construídos para criar uma pretensa legitimidade da "reconstituição verdadeira", mas, compõe, junto aos outros elementos do filme, uma determinada abordagem proposta pelo filme.

Como já vimos, a ideia norteadora do filme foi a da entrada da modernidade no sertão. Essa modernidade, expressa em novas tecnologias, aparece em várias cenas do filme. Há que se pontuar também a contradição estabelecida em relação ao cangaço, pois, se os novos equipamentos passaram a fazer parte da vida do cangaço, eles também foram responsáveis pela sua extinção histórica. A ideia da extinção do cangaço, no entanto, não é reiterada no filme, ao contrário. Nas cenas finais nas quais aparece Lampião seja no penhasco, seja nas imagens de Abrahão, sugerem uma permanência. Frederico Pernambucano trabalha com o fenômeno cangaço na sua dimensão espaço-temporal, enquanto o filme, nessas cenas finais, indica uma permanência do cangaço no âmbito do imaginário social.

A "modernidade" entra no cotidiano cangaceiro nos objetos de uso pessoal, no cinema, fotografia, armamentos, mas também no armamento do inimigo, no fácil deslocamento das tropas e de informações (telefone, telégrafo), na centralização do poder. Lampião teria sido por um bom tempo, um conservador em relação às "pontadas do progresso" (MELLO, 2004). No entanto, a sua rejeição às "coisas do cão", como chamava, havia mudado.

> Na fase final de suas tropelias, entre os anos de 1936 e 1938 – quando veio a ser morto – Lampião mostrava-se bem mudado. Trocara o jornadear de penitente pelo conforto quase sedentário de bem aparelhados coitos ribeirinhos em Sergipe [...] Beirando os quarenta anos adquirira requintes de burguês bem-sucedido. (MELLO, 2004, p. 301)

Nas primeiras cenas de combate do filme, no meio do tiroteio, aparece o plano de uma metralhadora. Lampião empunha uma arma automática. Benjamim Abrahão tira um retrato. Lampião assiste a um filme. Dona Arminda é mostrada ao lado de um grande rádio. Abrahão viaja de trem para chegar até a casa de Zé de Zito que, por sua vez, é fascinado por carros e dirige um de volta para sua casa. No jantar, ele se levanta para "por um disco". Lampião manuseia uma luneta, jornais, toma uísque escocês, perfume francês, tem cartão de visita. Esses objetos, principalmente aqueles vistos com Lampião, contribuem com a ideia, já referida, do aburguesamento do cangaceiro e da entrada da "modernidade" no sertão.

> Estradas, comunicações via rádio, uso já bem acentuado de automóveis, caminhões e até ônibus, povoamento incessante da caatinga, eis o conjunto das concausas secundárias que irão aliar-se à primárias aqui estudadas, para a preparação do decreto do destino (MELLO, 2004, p. 328).

Esses objetos, juntamente com os outros elementos do filme, compõem um cenário que não é uma imagem do atraso, do arcaico, mas de um ambiente no qual as pessoas estão "antenadas" com as novidades, "com uma antena fincada na lama", de acordo com o lema do *manguebit*. Além desses elementos descritos, a música também contribuiu para o discurso da modernidade. A inserção das músicas compostas por Fred 04, Chico Science e Lúcio Maia, também faz parte da construção de um discurso da modernidade. Os músicos, conhecidos dos espectadores do filme, são transformados em atores. No rio São Francisco, numa pequena embarcação, Lampião pede que um grupo musical toque uma "moda". Essa cena é baseada numa notícia de jornal em que o bando teria encontrado uma *Jazz Band* e solicitado que tocassem uma música. No filme, esse grupo é substituído por músicos contemporâneos conhecidos. Colocados em lados opostos, Lampião e seu bando colorido, Siba e seu grupo vestidos de branco, cria-se um estranhamento temporal inserindo o presente na diegese do filme, quebrando e confundindo a noção de temporalidade.

Ao invés de "reconstituir" o evento narrado do encontro com uma *jazz band*, como estava previsto no roteiro, optou-se por inserir músicos contemporâneos. Essa estratégia nos remete à negação da narrativa em que o mundo ficcional é fechado nele mesmo. Aqui, o filme dialoga diretamente com o espectador. Esse efeito de estranhamento, ou a ideia de uma narrativa lacunar, são algumas ferramentas possíveis que constroem, através da linguagem cinematográfica, ideias sobre o próprio limite da representação da história. Assim, a música, nesse filme, não aparece apenas como um "comentário" da imagem. Ela, como os outros elementos indicados, criam interpretações e abordagens na tela.

Os elementos apresentados indicam como a pesquisa para o filme *Baile Perfumado* potencializou ideias que nortearam a construção de vários elementos fílmicos por meio do tema da modernidade no sertão. Além disso, também trouxe uma discussão que desconstruiu os estereótipos criados pelo cinema e pela literatura, tais como a secura do sertão, e o imaginário sobre Lampião e o cangaço. A pesquisa não aparece somente nessa estrutura narrativa mais ampla, mas também nos detalhes da composição da poética fílmica, como os figurinos, adereços, cenário e músicas, como vimos.

Desta forma, a partir da presente análise, é possível pensar nas possibilidades de pesquisas históricas que sejam incorporadas criativamente aos roteiros e proponham interpretações e leituras que podem enriquecer as abordagens das temáticas historiográficas imaginadas no cinema.

Referências

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

ARAÚJO, Inácio. Pernambuco reencontra beleza do cangaço. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 05 nov. 96. p. 4-5.

CAETANO, M. R. 'Baile Perfumado' é um canto ao Nordeste. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 01 ago. 1997. p. 1.

CALDAS, Paulo. O marco pernambucano da retomada – a produção no tempo. In: **Diário de Pernambuco** – Viver. Recife, 28 de out. de 2006. p. D1.

COUTO, José Geraldo. Cangaço volta em 3 versões. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 27 dez. 1996. p. 4-10.

COUTO, José Geraldo. Filmes revelam imagens desconhecidas do NE. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 30 dez. 1995. p. 5-10.

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

FIGUEROA, Alexandre. Catálogo da exposição "Nordeste" (SESC Pompéia, SP, 1999). In: Uma análise d'O *Baile*. **Folha de Pernambuco**, Programa, Recife, 30 out. 2006.

FONSECA, Vitória A. **Cinema na história e a história no cinema**: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990. 2008. 220f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

FONSECA, Vitória A. Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 143-154, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/ vitoria_fonseca.pdf>. Acesso em: nov. 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do Sertão. In: CAETANO, Maria do R. **Cangaço** – O Nordestern no Cinema Brasileiro. Brasília: Avatar, 2005. p. 75-92.

LOPEZ, Nayse; BUTCHER, Pedro. Nova fornada nas telas. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Brasil, 07 jan. 1997. p. 30.

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 Stahli, 1993.

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

Recebido em 20 de dezembro de 2015
Revisado em 13 de setembro de 2016
Aceito em 07 de outubro de 2016