

## **Imaginação social entre malandros e bandoleiros: identidade regional e nacional através do cinema**

Isabelle Portes (UFRJ-PPGHC)

O artigo pretende discutir as representações de personagens históricos no cinema e a possibilidade de uso em sala de aula, como meios capitais de novos recursos didáticos, bem como para o trato de determinadas temáticas. Os exemplos escolhidos são: *Madame Satã* de Karin Aimouz (2002) e *Baile Perfumado* de Paulo Caldas (1997), ambos considerados exemplos do Cinema brasileiro de retomada<sup>1</sup>.

Os dois filmes tratam de personagens relevantes em seus contextos: João Francisco dos Santos (1900-1976), malandro da Lapa, figura transgressora no que concerne a sexualidade e conflitos sociais urbanos, alvo de exclusão social e racial, além de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (1898-1938); figura emblemática no que diz respeito aos conflitos no campo. Norteador, nesse caso, também de força mobilizadora, uma vez que alimentado pelas dificuldades da comunidade local de outrora, continua ainda hoje realimentando a imaginação acerca dos conflitos fundiários da região. *Madame Satã* e *Baile perfumado* permitem discutir, além disso a construção mítica na memória e historiografia brasileira em relação a personagens marginais como heróis e transgressores: o *malandro* e o *bandoleiro*, na cidade e no sertão, respectivamente. Trazem, pois um forte ranço de criminalidade, a malandra contravenção, a vadiagem que lhe são atribuídas no caso de João, bem como o salteador e a violência celerada no caso de Virgulino, ambos contrários aos projetos políticos civilizadores da Primeira República e da década de 1930. O malandro, que no contexto das reformas urbanas da cidade do Rio de Janeiro era parte do projeto de saneamento, deveria, pois transformar-se em espécie de trabalhador nato. De mesmo modo, o Cangaço precisava ser combatido como força dissonante dos projetos políticos 'oficiais' destinados ao campo. O sertanejo devia não mais representar um indivíduo modorrento e bruto, e sim um símbolo regional atinado com o devido desenvolvimento nacional.

O cinema vem sendo utilizado como fonte pela história, de modo mais incisivo, desde 1970. Hoje as afinidades eletivas entre ambos são muitas, há interstícios entre ficção e "realidade" (documentário) e suas respectivas representações. E, principalmente, o cinema obriga o historiador em seu ofício a repensar a historicidade da própria história. Como quadro teórico-metodológico

trabalha-se com o conceito de imaginação social articulado na breve análise fílmica, com as considerações de Lagny e Rosenstone. Michele Lagny chama atenção para o uso do cinema como fonte histórica relevante, porque este é obviamente a imagem animada (LAGNY, 2009, p. 25). Filmando a vida foi, pois assim exatamente, que os irmãos Lumière realizaram as primeiras tomadas, cenas que *testemunhavam* a saída de trabalhadores da usina. Para ela, um filme é concomitantemente imagem e representação, imagens que “mentem”, mas *testemunham* algo (LAGNY, 2009, p. 4). Os filmes trazem, pois uma relação em seu cerne: uma representação intrínseca com a memória, as mentalidades coletivas, o imaginário. Desse modo, uma nova consciência história se produz, através do cinema, que se torna contribuidor, na medida em que como documento histórico é fonte *para história e sobre a história* (LAGNY, 2009, p. 13).

Em contrapartida, o historiador norte-americano Robert Rosenstone se questiona sobre a relação entre cinema e história sob outro viés. É possível tomar o cineasta como um historiador? O que significa dizer que o cinema literalmente representa o passado? Nesse caso, não se trata mais de pensar se o cinema é uma fonte crucial à história, e sim quais são os papéis dos filmes históricos para a formação de uma consciência histórica, ou de um imaginário social. Logo, nesse sentido cineastas são responsáveis ainda mais por uma ideia de história que nos ronda. Nas palavras de Rosenstone: “(...) *mais do que mostrando imagens da América recente, o cinema está também testando as possibilidades para o futuro de nosso passado*” (ROSENSTONE, 2009, p. 17). O historiador se referia as obras do diretor norte-americano Oliver Stone, porém do modo em que sugere o uso da dialética dos tempos pela sétima arte, acaba por inserir mais uma motivação para a utilização do cinema como fonte e problema. Rosenstone questiona: o filme histórico representa, constrói tão bem fatos, como a história escrita? Que tipo de mundo histórico o filme pode criar? (ROSENSTONE, 2009, p. 5). Marc Ferro, analogamente a esses pensadores problematiza a produção e os usos do cinema, quando salienta: “(...) *desde que o cinema se tornou arte, seus pioneiros passaram a intervir na História com filmes, documentários ou de ficção que, desde a sua origem, sob a aparência de representação, doutrinavam e glorificavam*”. (2010, p. 15).

A transformação atual da narrativa fílmica, seja de ficção ou documental, em objeto de análise se transformou em uma reivindicação necessária, considerando o

nível e o papel das manifestações imagéticas socialmente. Suas ferramentas, como já mencionado, tornaram-se cada vez mais um importante meio de construção de uma memória coletiva e, ao mesmo tempo, de conscientização ou alienação, além da internalização de determinados valores. Portanto, esse debate torna-se capital no ensino de história. Segundo, Bittencourt (1998), já em 1910 os professores do Colégio Pedro II debatiam a utilização de filmes como método alternativo para emprego satisfatório da memorização no ensino. Roquette-Pinto, considerado um dos fundadores da radiodifusão brasileira, sobretudo aquela envolvida com objetivos e os percalços de uma educação cívica, foi o responsável pela criação em 1910 de uma filmoteca no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. “A cinematografia passou a ser entendida como uma promessa de solução rápida para a árdua tarefa da educação dos brasileiros”. (DUARTE, 2008, p.65)<sup>2</sup>. Trata-se do projeto andradiano às avessas, reformulado por diversos intelectuais junto do Estado Novo e posto em prática de múltiplas formas também em anos subsequentes, em governos autoritários ou democráticos. De fato o intuito de transformar o artista em espécie de artista-operário obstinado às voltas de um projeto nacional, sobremaneira quando tivesse forte vínculo com as raízes culturais populares tornava-se uma característica da moderna cultura brasileira, alicerçada nos meandros da tradição. No entanto, desde que tais raízes populares representassem ou ressaltassem a “verdadeira” alma brasileira, seu aspecto telúrico e autóctone<sup>3</sup>.

Nas décadas de 1950-60 alguns filmes foram produzidos como denúncia social sobre o campo e a cidade, tomando como metáfora para o presente, porção metonímica ou alegórica o Cangaço, a paisagem do sertão e bandoleiros entre esses: *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, *Memórias do Cangaço* de Paul Gil Soares; *Cabra marcado pra morrer* de Eduardo Coutinho (acabado somente em 1984); *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, todos de 1964. Ou ainda as paisagens da cidade, a favela e dentre seus personagens o malandro, como em: *Rio zona norte* (1958); *Rio 40 graus* (1955), ambos de Nelson Pereira dos Santos; *Orfeu do Carnaval* (1959), *Cinco Vezes Favela* (1962), ambos de Cacá Diegues. Para Lucien Febvre, “a história se faz com os documentos escritos, sem dúvida, quando estes existem. Mas, ela pode e deve ser feita, sobretudo com a engenhosidade do historiador”. Nesse aspecto, *Lampião* e *Madame Satã* no

cinema podem exemplificar alternativas além dos livros didáticos. O mito de Lampião e do malandro sugere e incita ampla discussão: quem era Lampião: bandido, vilão? E o malandro? Que significados dimensionam para as duas regiões? E o aluno, como se porta, enquanto agente no processo do conhecimento, diante de personagens míticos e simbólicos sobre o Brasil?

### **A Retomada e o “cinema ainda interessado?”:**

O sertão e alguns espaços da cidade, como a favela e seus moradores, cidadãos precários passaram da condição de espaço físico, imaginário e simbólico à mônada, capaz de traduzir ou exprimir as contradições do país, segundo Luiz Zanin Oricchio com máxima intensidade e pungência (2003, p.125). Neles estaria contida a “geleia geral brasileira”, uma representação tão rica que de muitas formas tornou-se uma representação fundamental da qual o cinema não pode ser indiferente. Entretanto, apesar de estar calcado, é claro, sobre auspícios morais, ideológicos e de certo modo educativos, eram também críticos, não estavam atinados a um gabinete oficial do Estado. Procuravam, ao contrário pensar e olhar além e aquém das persianas institucionais do governo, embora alguns mais tarde fossem financiados nos “anos de chumbo” pelo próprio regime, ainda que na contramão de seus ditames e interesses.

Nesse caso é bom lembrar, que se pretende pensar a produção cultural além dos sentidos de cooptação ou não cooptação no que concerne aos intelectuais. Ao invés, de arautos do poder, de partidos, de vozes saídas de ministérios, foram muitas vezes produtores de discursos polifônicos, criavam espécie de respostas de diferentes tons ainda que sob a mesma temática. Ou seja, puderam mesmo sob os códigos interpretativos sobre o Brasil, produzir diferentes reflexões sobre o país e sobre si mesmos. Como afirma Marcelo Ridenti, também em referencia aos anos 1960-70 havia uma estrutura de sentimento da brasilidade romântica revolucionária, que faziam com que espaços como o sertão e a favela continuassem emblemáticos. Recorrendo a Walter Benjamin no que concerne a retomada de uma cultura popular autêntica para a construção de uma cultura moderna e desalienada, que diz respeito a influencia do modernismo dos anos vinte.

Para Ismail Xavier é ainda, em princípio com a própria tradição do cinema brasileiro que os filmes contemporâneos (anos de 1990-2000) devem se relacionar, reelaborando suas bases, suas características e, sobretudo pensando também sob

novas formas estéticas velhos temas. Segundo o ensaísta, a fase com a qual os novos filmes tenderiam a dialogar prioritariamente seria com o que denomina de “superego” do cinema nacional, o Cinema Novo, cuja ênfase era no “mandato popular do artista” (ORIOCCHIO, 2003, p. 33). Hoje com a dissolução das utopias, com a globalização, com a existência de inimigos tácitos, o trato essencialmente político das obras perdeu sua força, contudo certo mal-estar permanece. Tal condição não é imperiosa o bastante, pois em meio cultural a gangorra torna o esteio e o amparo da “culturalização da política” mais fortes em relação a sua outra base, a da “politização da cultura”. O cinema continua nas décadas de 1990-2000 (na retomada), a movimentar-se questionando, em termos a experiência brasileira; nossa personalidade; identidade e a “personalidade da própria cultura” (XAVIER, 2003, p. 15). Logo uma estrutura de sentimento permanece, mesmo não sendo mais romântica revolucionária.

Pensar um Brasil profundo, mas integrada era parte do projeto modernista na década de 1920 que foi recuperado em seu sentido antropofágico e autofágico nos anos 1960-70, seja como meio de desviar a censura ou lutar contra o regime com personagens revolucionários o bastante para o período, ou seja, para o presente, porém disfarçados sob os filtros do passado. Ou ainda como modo de reorganização das questões nacionais já em época de distensão (1974-79). O que é o Brasil? Pergunta que persiste para Luiz Zanin como vocação cultural consiste também em pensar a si mesmo em relação ao *outro*, a construção de uma identidade a partir desse choque, visível nos filmes até fins da década de 1970, e que com exceção dos anos oitenta, voltam à cena com ênfase nos anos 1990 (ORIOCCHIO, 2003, p. 59).

### ***Madame Satã e Baile perfumado***

O enredo de *Madame Satã* se passa na Lapa na década de 1930 com um grande contingente de descendentes de escravos vivendo de trabalhos informais. A República não cumprira, pois os papéis que em parte prometera, permanecia no início do século XX como uma entidade estranha a maioria da população pobre, o que piorou ainda mais com reformas urbanas que tentavam higienizar a capital federal. A grande bossa urbana era a ideia de civilizar o Rio de Janeiro, o que ao longo das décadas de 1930-40 tomava formas de uma “ideologia do trabalho”, que

objetivava transformar homens ociosos em cidadãos trabalhadores, desde que circunscritos aos olhares do Estado. A maioria das pequenas comunidades pobres, entretanto seguiam não assistidas pelo poder, com o qual não se identificavam, ao menos até a criação do mito de doação de Vargas, um Estado regulador, pautada na égide de sua grande figura, “operário” da proteção e da legislação paulatinamente construída para os trabalhadores (PARANHOS, 2008); doador, portanto de identidades. A “República da Lapa”: reduto de malandros, de sambistas, prostitutas, onde morava João, entre trabalhos irregulares e a boêmia vivia sob clima geral dessa regência. Todavia, o mundo do trabalho não absorvia toda essa multidão. Madame Satã sabia disso muito bem, era analfabeto, negro e filho de escravos. Pernambucano e radicado no Rio, há tempo tentava trabalho, conseguia alguns bicos, tinha sonhos, mas intimamente reconhecia sua impotência social diante de uma série de adversidades, como declarou para sua “companheira” Laurita no filme (amiga, a quem agenciava como cafetão e, ao mesmo tempo zelava como um pai).

“Laurita: Queria tanto te ver no palco, grande, formoso! Com muita gente te aplaudindo./ João: Não adianta ficar querendo conversar comigo, já resolvi comigo mesmo que não vou ficar tentando ter profissão artística! Cansei de torcer pela minha pessoa! Nasci pra ter vida de malandro. E vou levar é rasgada”.

João mergulha na multidão, na cidade, de frente para as contingências da vida, nos palcos como cantor e intérprete. Oscila entre a ira e o riso, através de seu corpo, objeto absoluto de suas paixões e razões e paisagem principal do filme, apresentado em um suporte, a tela do cinema, a imagem-corpo, uma referência virtual, segundo Ari Lima (2003, p.3), pois com seu corpo procura sempre transgredir, gozar a vida de algum modo, resistir. Já no início do filme, o diretor nos chama atenção para a representação do personagem, em seu aspecto excludente. Assistimos as feições fortes e ao mesmo tempo abatidas de João (Lázaro Ramos). Ouvimos a voz da Justiça e sua versão sobre o *meliante* em meados de 1932, mas com ecos no imaginário coletivo brasileiro sobre o negro até os nossos dias. No trecho do filme, parte de arquivo judicial utilizado pelo diretor na construção fílmica, vemos em primeiro plano uma das faces do personagem construído, o homem violento, que age de modo sempre colérico diante das adversidades e injustiças da vida, exatamente como a sociedade o vê, como animal propenso ao crime. Essa imagem atávica era ainda perseguida pela Justiça no Brasil no período, de acordo com os pressupostos da Antropologia Criminal, constituindo as formas de um corpo

cujas características físicas eram tomadas como reveladoras de um crime antecipado, de um *outro* social, nocivo e de temperamento calculado.

Na cena vemos o corpo e toda a sua presença, sob um fundo branco, um corpo negro, forte e viril que trazem ao espectador muito sobre o imaginário acerca do negro, presentes nas produções de imagens ao longo só século XX e no cinema, aproximando-o da figura exótica e forte (LIMA, 2003, p. 4). Além disso, como primeira cena vemos quão relevante torna-se seu corpo. É este o personagem do filme, o corpo e a luta social pela transgressão. A imagem é sintomática disso, nela vemos apenas o corpo e seus leves movimentos provocados pela respiração. Na sequência nos deparamos com a multiplicidade de sentidos da personalidade de João, em *Madame Satã* várias sequências atualizam estas ideias, o ambiente de “pecado”, da luxúria, da violência física e simbólica, da insalubridade em que vive João. É neste ambiente, que homens e mulheres brancos acessam uma reserva de furor sexual e de força vital associadas ao negro como cortejáveis e desprezíveis, simultaneamente. Contudo, mesmo com tamanha vitalidade colérica aliada à malandragem Satã-Madame não consegue sua maior batalha forjar sua cidadania.

Em uma das cenas, ao som de *Nuits d' Alger* de 1930 de Josephine Baker e com a história de *as Mil e Uma Noites*, iluminada pelas miçangas e luzes próprias do cabaré João canta e imita Vitória (que se apresentava no Cabaré Lux na Praça Tiradentes que Satã trabalhava como auxiliar). Esses são os dois planos de cenas que contrastam a realidade do outro, a artista (Vitória) e o sonho, o desejo de sê-lo (artista) de João (que se travestia quando cantava e interpretava), quando Vitória surpreende João a imitando. Não é a toa que a história que embala a cena é a de Sherazade. Como tal, Madame Satã lutava também contra as adversidades de um sultão, a sociedade carioca, pois ao seu modo, ambientado nas ruas vive entre sonho e luta. Justifica muito bem sua ociosidade, que lhe é dada socialmente. Nela está presente a prontidão, além de formas convenientes de reagir ao ritmo da cidade que cresce.

“Vitória: Que que é isso? Tira minha roupa agora! / João: Desculpa. Eu prometo que isso nunca mais vai acontecer. Eu sei até cantar uma música inteira! / Vitória: Ai para de cantar! Você acha que tu é quem, chega atrasado, fica me imitando desse jeito, vestindo minha roupa. Ai! Que despropósito isso! / João: Desculpa, a *minha pessoa* promete que nunca mais vai acontecer isso! / Vitória: Bem que me avisaram não confia nesse preto, ele é mais doido que cachorro raivoso. / “Vitória: Ficou maluco? (assustada) / João: Nunca mais me trata desse jeito, tá ouvindo. Eu vou fazer

uma ferida na sua cara pra tu nunca mais me tratar desse jeito” (reagindo com igual violência).

Mas, apesar das dificuldades João sabia onde queria chegar, sabia de seus sonhos, e o filme torna evidente como não era um sujeito previsível, apresenta, ao contrário ao espectador um jogo de identidades e lugares (LIMA, 2003, p. 4). O que demonstra a multiplicidades de expectativas em torno de cada indivíduo, sem uma relação óbvia destes diante da construção de suas sexualidades, sonhos ou atribuições sociais. As representações gerais, construídas pelo filme, nesse aspecto não oscilam entre conceitos, comportamento, perfil e angústia de João entre pólos binários masculino X feminino, absolutamente, apesar da aparência. Ao contrário, nele sua representação não é uma contingência biológica, mas uma representação relacional. Não são considerados apenas os sujeitos sociais, de maneira apriorística e suas funções sociais, mas a rede de relacionamentos, assim como em *Baile perfumado*, conforme as redes sociais. (CARVALHO, 2009, p. 27). A saga de transgressão de Madame Satã sofre um interregno, nos dez anos em que fica preso por homicídio, após o crime que comete depois de um grande insulto “homofóbico” e racista no bar de seu espetáculo. João matou o sujeito com um tiro nas costas. O roteiro do filme opta, nesse aspecto, por certa circularidade. De início temos a cena de João Francisco e a leitura do trecho do arquivo judiciário, seguido da cena da personagem no cabaré Lux. No fim temos novamente, a imagem de João e sua face pálida, a leitura do arquivo quando é preso mais uma vez, e em seguida, finalmente realizando seu sonho, ocasião em que é representado narrando sua história: João (na voz de Lázaro Ramos), desta vez como vencedor. Ou seja, quando se torna o Madame Satã (o mito), se consagra no carnaval carioca de 1942 e fica conhecido por este nome até sua morte em 1976:

“Madame Satã: vivia presa, por 10 anos, num castelo de uma ilha das arábias, uma princesa de nome Jamaci (...). Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa, que correu a pé até chegar na sua Lapa querida e desfilou com brilhantismo no carnaval de 1942. E Jamaci ficou conhecida assim pro resto do mundo como Madame Satã!”

O filme apesar, do seu protagonista, contudo não tinha pretensões biográficas, é antes a história de um sujeito que resiste à exclusão social, reinventando suas experiências, tecendo estratégias para sobreviver. Sua narrativa é um apanhado sobre a formação de um mito da malandragem carioca, em sua fase inicial. João, um personagem histórico, porém muito diverso de qualquer herói de Oliver Stone, não é presidente, não lutou na guerra do Vietnã, não nasceu no dia 4

de julho, aos olhos da história brasileira oficial seria um pária, mas foi um transgressor. Como a história tem procurado fazer, o filme conta a história de um vencido com uma narrativa inovadora: a construção dos espaços, territorialidades e tempos diversos. Contudo, a uma pedra que fica sempre no meio do caminho, a permanência de um universo freyriano quando se trata de relações raciais, de identidade nacional no Brasil. Ainda somos habitados sobre esse pensamento de que somos esse povo mestiço, de que existe uma vitalidade sexual em nossas lutas contra a adversidade social, que persiste no filme, no imaginário social e entre nós historiadores e incomoda como uma visão exótica de nós mesmos. Logo, respondendo a Rosenstone, com base nas questões levantadas a partir do filme, o filme histórico representa. Pode construir de modo diverso fatos, imagens com argumentos também satisfatórios, na medida em que trazem anseios, dúvidas e novas formas de ver a história e de problematizá-la. A história e o cinema narram ao seu modo, o presente e passado e futuro.

Diferente da maioria dos filmes que tratam da história do mito de Lampião *Baile perfumado* como *Madame Satã* trata-se de um filme personagem, mas não através do próprio Virgulino Ferreira da Silva, o personagem histórico que conta sua história é Benjamim, Abrahão Botto, libanês, mascate e fotógrafo responsável pelos únicos registros do bando de cangaceiros no sertão brasileiro. Benjamim era um homem ambicioso; amigo próximo de Padre Cícero usou disso, bem como de sua rede de relacionamento com os coronéis da região para conseguir se aproximar de Lampião. Foi graças ao coronel João Libório, por exemplo, que os recursos para todo material do filme que seria produzido: *“Lampião, o Rei do Cangaço”* fora alcançado. O mascate soube usar sua lábia de comerciante para convencer o coronel, além de Ademar Bezerra de Albuquerque, diretor da ABAFILM de que seu produto, um filme sobre o Cangaço, seria um sucesso em todo país, pois todos gostariam de ver a saga de Virgulino, Corisco e o resto do bando nas telas. Habilidade que junto da percepção de Lampião da necessidade de visibilidade, reconhecimento de sua luta acabou também por convencê-lo em admitir Abrahão e sua câmera em suas expedições.

Entretanto, *“Lampião, o Rei do Cangaço”* não teve mais do que uma única exibição para pouquíssimas pessoas, alguns de seus principais interessados, como:

Benjamim e Coronel João Libório, logo foi proibido pelo DIP. O Estado Novo em fins da década de 1930 fechava o cerco contra o Lampião e pressionava alguns coronéis, autoridades locais para que nenhum deles, interventores ou não, negociassem ou mantivessem qualquer vínculo com o bando. Havia, pois uma reciprocidade entre autoridades locais e a política oficial, ou seja, o mando local e os mandatos oficiais, que não excluía de modo algum elementos de tensão e negociação, sobremaneira entre aqueles e os bandoleiros. A ousadia de Virgulino irritava seus inimigos políticos, tinha penetração nas esferas oficiais, se autodenominava governador do sertão e deixava clara a vulnerabilidade do poder.

Essa realidade de negociações, rearranjos e vinganças políticas são demonstradas ao longo do enredo, mesmo quando Benjamim Botto procurou seus protetores para que com suas influências o ajudassem na liberação de seu filme. Esforço em vão, posto que coronel Libório não estava mais disposto a investir mais dinheiro em algo que não poderia reaver e, sobretudo não desafiaria as regras e ditames do jogo político regional e nacional. O mascate insistia tanto na divulgação do material colhido durante a convivência com os cangaceiros em 1936 que se tornou *persona non grata* para o regime político do período, e com interesse dispares das lideranças locais. Em maio de 1938 foi brutalmente assassinado, sobre circunstâncias não esclarecidas, episódio que o filme retrata em uma das cenas finais. Todo seu material apreendido pelo DIP foi apenas recuperado na década de 1960, parte dele fez parte do documentário “Memórias do Cangaço”, de 1964, com roteiro de Paul Gil Soares com produção de Thomas Farkas.

O filme personagem faz de Benjamim quase um narrador, como por vezes sugere sua voz, ou as imagens em que escreve em seu diário. O cunho investigativo do então “proto-cineasta”, inquieto como sugere o diretor na primeira tomada do filme, quando o libanês chega ao Brasil no porto, com a sugestiva frase dita pela personagem: “os inquietos mudam o mundo”, aliás, parece sugerir nesse momento certo tom elogioso do diretor a sua iniciativa e coragem, independentemente de seus fins ou meios. Trata-se, talvez de um acréscimo, um adendo ao papel crucial do repórter, do testemunho na história, ou melhor, no cinema que mente, mas denuncia, testemunha algo, como no sentido referido por Lagny. Para finalizar *Baile perfumado* como filme personagem segue minimamente sua própria biografia finalizando com sua morte. Benjamim fazia uso, ao longo da vida, como relata o enredo de seu

capital social adquirido, sempre que necessário, lembrava, pois com gosto e como aparato de defesa sua proximidade com Padre Cícero. O filme, inclusive, começa com a morte do beato em Juazeiro, apontando para o imaginário acerca das revoltas e dos movimentos no campo, a princípio movimentos de cunho religioso ou messiânico como etapa rudimentar, mas necessária para seguir rumo a um movimento mais autônomo, laico como a própria historiografia já interpretou.

*Baile perfumado*, nesse aspecto, a fim de demonstrar toda rede de sociabilidade e relacionamento entre cangaceiros e autoridades locais, além do cotidiano daqueles acaba por desconstruir o mito de Lampião e afirmar os diferentes sentidos de sua construção, assume como linguagem a metalinguagem, opera com as diferentes representações desse grande personagem ora homem violento, celerado, sagaz, indiferente à dor e inflexível diante das traições, ora homem simples, apaixonado, com pequenos desejos requintados: perfumes, whiskys, danças. Várias imagens atestam esse movimento pendular entre um homem que estrangula friamente seus inimigos ou traidores, mas também aprecia estar perfumado para o baile, receber carinhos de sua mulher Maria Bonita. Trata-se de um filme dentro de outro filme, oscilante entre cenas de um documentário reproduzindo as próprias cenas feitas por Abrahão em 1936 em alguns trechos com alguma verossimilhança<sup>4</sup>, e as cenas que se enquadram mais propriamente como ficcionais.

Entretanto, apesar de uma temática e preocupação semelhante, esteticamente o filme de 1997 apresenta uma proposta diversa imagetivamente e musicalmente. Ao contrário, do Cinema Novo, por exemplo, há uma rigidez menor no tempo, nas cores, são mais flexíveis, não tentam mimetizar as tensões das gravuras dos cordéis. A música mistura ainda mais os elementos da tradição e modernidade, com a trilha assinada por Chico Science e Nação Zumbi. Se em *Madame Satã* a paisagem era o corpo em *Baile perfumado* deixa de ser o corpo ou o próprio sertão como palco capital, paisagem capital como fora no cinema de outrora, o sertão no filme de Caldas, segundo Oriocchio é líquido, cheio de movimento. Karim Aimouz propõe em seu filme demonstrar a construção de um mito em sua fase inicial 1930-1942, já Caldas, justamente por demonstrar tal construção com tamanho movimento, dado a permanência e imaginário de Lampião no tempo o desconstrói paulatinamente. Trabalha com a ideia de representação, encenação, como o próprio

Benjamim. Em determinado momento no filme enquanto Lampião verifica e se questiona desconfiado sobre os mecanismos de funcionamento da câmera Abrahão pede para que ele permitisse filmar uma luta, não uma luta de verdade, pois sabia que essa Virgulino não permitiria, mas uma encenação. No momento em que o bando pousa armado para a o então filme do mascate, o filme de Caldas contrasta tais imagens por ele construídas em semelhança com as imagens do assassinato de um coronel Zé do Zito que teria traído Lampião, vivido pelo ator Chico Diaz. Ou seja, é a ocasião mais uma oportunidade de polarizar ficção e realidade: a encenação da violência e violência real.

Assim como no filme sobre João Francisco dos Santos em *Baile perfumado* o espectador é convidado, senão a reflexão ao menos ao incômodo, Madame não é apenas ou absolutamente marginal, é artista, Lampião não é herói ou vilão simplesmente. No filme nos interrogamos: qual o papel de Benjamim em sua história para posteridade? A polissemia de sentidos na construção ou desconstrução desses personagens abre a oportunidade para uma discussão premente na historiografia sobre suas representações ao longo da história e sobre as formas em que a identidade regional e nacional foram forjadas, pois ambos os personagens o cangaceiro e o malandro são cruciais para a “invenção do nordeste” e do carioca. Stuart Hall caracteriza identidade exatamente com esses caracteres móveis e fluídos, considerando aspectos dialógicos do tempo. Atesta que conceitos chaves como o de tradição são reelaborados sofrem rasuras do tempo, da modernidade, são símbolos metalinguísticos, como sugerem as semelhanças das palavras *roots* e *routes*, raízes e novas rotas ou rumos. O cinema de retomada que de aqui também se denominou de “ainda interessado ?” traz ainda em seu novos rumos a pedra de toque da identidade nacional e da tradição.

---

<sup>1</sup> O Cinema de Retomada é considerado no como o a produção cinematográfica de meados da década de 1995-2002. Carlota Joaquina filme independente de Carla Camurati de 1995 é tido como um marco inicial nesse aspecto. Isso porque a Era Collor com o fim da Embrafilme teria dado início a uma fase difícil para produções brasileiras, o cinema brasileiro viveu longos anos no CTI, saindo gradativamente de lá com as leis de incentivo.

<sup>2</sup> As questões cívicas ou didáticas pedagógicas que moviam tais educadores são bastante diversas das motivações deste artigo e seu interesse pelo cinema e seu uso no âmbito escolar.

<sup>3</sup> O Estado Novo colocou em pratica esse projeto através do Ministério de Educação e Cultura, sobretudo através da de um projeto cívico pela música tendo a frente Villa Lobos o que a historiadora Santuza Neves denominou “música interessada”, um antigo projeto de Mário de Andrade de buscar as raízes de um Brasil profundo, contudo com outros propósitos políticos nesse caso, o que nesse

---

artigo denominamos sugestivamente “cinema interessado ou ainda interessado”. Nas décadas de 1950-60 sob influência do projeto antropofágico novamente passaram ativar tais questões.

<sup>4</sup> Assistindo o documentário de Paul Gil Soares de 1964 *Memórias do Cangaço* as cenas que chamei de verossímeis, construídas a partir das imagens colhidas por Benjamim Abrahão Botto são claramente perceptíveis.

Referências:

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

STARLING, Heloisa & MARTINS, Bruno Viveiros (org). *Imaginação da terra: memória e utopia na moderna canção popular brasileira*. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2012.

ROSENSTONE, Robert. Oliver Stone: Historiador da América Recente. In: NOVOA, Jorge (org). *Cinematografo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo, 2009.

LAGNY, Michele. O Cinema Como Fonte de História. In: NOVOA, Jorge (org). *Cinematógrafo: Um Olhar Sobre a História*. Salvador, São Paulo, 2009.

LIMA, Ari. *Da Vida Rasgada. Imagens e Representações sobre o negro em Madame Satã*. Tabuleiro de Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação: Estudo de Linguagens, UNEB- Universidade do Estado da Bahia, Salvador, ano 1, n. 2, 2006.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. *Antropos-Homen*, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.