

# A malfadada dívida do cineasta:

## *Baile Perfumado*, dez anos depois

por Pedro Plaza Pinto<sup>1</sup>

### O perfume do combate

Veneno/ Faz o mundo girar/ Um calafrio de medo eu não posso evitar/ Quando ela espalha o seu doce perfume/ Sinto no peito a paixão e o terror/ Se alguém soubesse o que me passa/ Ao vê-la alegre dançando/ Me invade um cheiro de morte/ Sinto loucura no ar/ Quando ela chega e pede um tango/ Me perco todo em seu rastro/ Não há razão nem virtude/ Só seu sabor *Fleur d' amour*

A música *Baile Perfumado* nos orienta na apreensão de características do desejo do cineasta em filmar o cangaceiro. É a dimensão do ominoso exposto nas investigações da psicanálise: o desejo e o estranho; o familiar que comparece abrindo uma cunha no universo simbólico do sujeito. É “um calafrio de medo” inevitável, cujas notas cantadas

por Stella Campos expõem, tensionando a palavra “posso”, a nota aguda e quase dissonante. “Ela” remete, sem dúvida, aos encontros amorosos da recriação proposta para o libanês, fotógrafo e cineasta Benjamin Abrahão (Duda Mamberti). O “cavador” é uma figura histórica do cinema brasileiro, operador da câmera que capturou para a posteridade as imagens do cangaceiro Lampião (Luís Carlos Vasconcelos) e de seu bando na década de 30. Seguindo o rastro do “Capitão Virgulino”, o estrangeiro nos legou imagens únicas que serviram de base para a construção narrativa do filme de Lúcio Ferreira e Paulo Caldas, o premiado *Baile Perfumado* (1996).

O filme cobre, a rigor, o período histórico que se localiza

entre a morte do Padre Cícero (Jofre Soares), “padrinho” do Libanês, e a morte do próprio Benjamin. Todavia, figuras retornam mesmo após as mortes: o cangaceiro e o cineasta, este reaparecendo num *flashback* datado de 25 anos antes, quando da sua chegada ao Brasil. O filme conta a história da execução das filmagens de Benjamin Abrahão, desde a preparação até o desenrolar das conseqüências que puseram a perder a própria vida do cineasta. *Baile Perfumado* recoloca a certeza e necessidade do gesto de filmar. Entre a paixão e o terror, entre a alegria e o “cheiro de morte”, a lição do final traz à tona a virtude do registro cinematográfico, mediação proposital para um balanço histórico.

O assunto de *Baile Perfumado* é o próprio cinema e, por extensão, o que está implicado nos tempos modernos: jornal, fotografia, metralhadora, telégrafo, rádio. A tonalidade reflexiva admite, portanto, uma atitude projetiva: há uma recuperação da teleologia da História e da narração quando avaliadas as últimas conseqüências para uma empreitada tão perigosa. Filmar é, antes de tudo, um gesto ousado, uma atitude de combate homóloga à atitude do cangaceiro, que só depois será redimida, no *post-mortem*, pelo resgate dos documentos que circundam as fisionomias impressas em película. Mas o gesto também está atravessado pela negociação, pela atitude pragmática daqueles que cedem algo em troca de um benefício ou de dinheiro.

A proposta desta exposição é reter aspectos significativos implicados na narrativa do filme, através do exercício de análise, descrição e interpretação do conjunto da obra. O objetivo é demonstrar a maneira como o narrador mobiliza a personagem

<sup>1</sup> Pedro Plaza Pinto é ator e produtor da Cia. de Teatro Nu Escuro (Goiânia), mestre em comunicação pela Universidade Federal Fluminense e pesquisador de crítica do cinema brasileiro moderno junto à Escola de Comunicações e Artes da USP. O presente texto é resultado da pesquisa apoiada pelo CNPq Contradições do Realismo Transfigurado no Cinema Brasileiro no Final dos Anos 1990, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF.

principal num jogo arriscado, numa constante negociação de limites cada vez mais tênues. O pano-de-fundo construído faz emergir uma visão sobre a modernidade representada na técnica do registro cinematográfico. A consecução das filmagens traz, entretanto, conseqüências funestas que serão examinadas como momentos em que a apresentação direta da morte é interdita, a exemplo do destino do próprio herói. O filme se estrutura como uma espécie de negócio que vai deixando rastros; ora o negócio tem sucesso (primeira parte da narrativa); ora ele é falho e não salda as dívidas que serão cobradas “a peso de chumbo” (segunda parte da narrativa). Margeando a narração, dando o sentido de atualidade, está a música. A apropriação *pop* aponta para ícones da cena regional recente: Mestre Ambrósio, Chico Science & Nação Zumbi, Lenine, Mundo Livre S.A. Entre as planuras aéreas dos sobrevôos da câmera, observamos a trajetória do libanês ocupado em lidar com os seus fantasmas: seja o legado de influência do Padre Cícero, sejam as ameaças que a sua obsessão em filmar um combate vai criando.

O “baile perfumado” filmado é a encenação, antes de tudo, da impossibilidade de estar no momento certo e capturar as imagens de uma “verdadeira refrega”. As tomadas do baile fazem parte da segunda filmagem do bando que o filme narra. É a seqüência mais representativa por amarrar música, presença corporal dos músicos (o jovem grupo Mestre Ambrósio), a figura de Lampião, o veneno conotado pelo perfume *Fleur d’amour* e a câmera de Benjamin Abrahão. O baile segue em paralelo com a morte do coronel Zé do Zito (Chico Dias) por cabras de Lampião. O preâmbulo do baile justifica o nome do filme e retoma a famosa imagem de Lampião com o perfume. Maria Bonita (Zuleica Ferreira) está penteando o cangaceiro num plano conjunto; Benjamin está filmando a cena enquanto ela fala: “Tá vendo como o bicho é manhoso, seu Abrahão? Isto gosta que só destes carinhos. Não é, Virgulino?”. A pergunta feita a Abrahão arremata o nó da cena: ele está vendo? Os signos da vaidade do cangaceiro aparecem à nossa vista.

Em outro momento, na primeira filmagem do bando, vimos várias ações reencenando a película original. A oração comandada por lampião é a ação do plano que inicia e faz

cessar a seqüência de cenas: Benjamin faz anotações e é auxiliado por Tonho da Serra; Maria Bonita posa para dois *takes* repetidos; Tonho da Serra e Benjamin operam a câmera; Tonho da Serra filma Benjamin, Lampião e Maria Bonita. A reiteração da presença de Tonho dá a ver a cabeça que depois será separada do corpo. É a face do terror que acompanha o “doce perfume”, igualmente aludido quando, ao final da narração, vemos em câmera lenta o tenente Lindalvo Rosa (Aramis Trindade) quebrar o frasco com o pé.

### A conversa mole do apostador

Uma pergunta retoma, já na segunda parte da narrativa de *Baile Perfumado*, após o primeiro encontro entre câmera e Lampião, o *leitmotiv* que orienta a aproximação com a personagem Benjamin Abrahão. Enquanto adquire as encomendas que regarão o forró filmado, Benjamin faz uma lista com um vendedor numa loja de Recife. O libanês está de pé na esquerda do quadro, preocupado em anotar os gastos em sua caderneta; o cenário é uma loja estilo Secos & Molhados. O primo Said está postado ao lado do vendedor. “E uísque?”, pergunta Abrahão. “Qual uísque?”, retorna o vendedor. “*White Horse!*”. “*White Horse* nós temos”. Benjamin então explicita a grande quantidade que vai levar, emendando, ao parar de escrever: “*Ocê vai faz precinho* bem baixinho para nós, hã?”. O sotaque típico parece acentuado neste momento, a fala saindo num tom quase irônico. O vendedor responde positivamente, perguntando logo depois, após um corte para o primeiro plano do seu rosto: “O amigo é mascate?”.

A pergunta denota a primeira e mais básica das faces de negociador com que o libanês comparece durante o filme, com os caracteres de um comerciante cuja empresa básica consiste na troca de mercadorias previamente adquiridas. O sentido do *negócio* é, entretanto, bastante variado na gama com que comparece na narrativa, definindo não só a personalidade de Abrahão, mas o tipo de conversa de vários encontros. A metáfora lúdica – jogo, combate, peleja, baile – organiza os palavreados do filme e gera a postergação do desenrolar dos fatos. Os efeitos de conversa, de diálogo, valem pela sua duração e pelo avultamento do “grande negócio”

perseguido por Abrahão, objetivo referido numa passagem anterior na casa do primo Said, após a compra do material necessário para a negociata da encenação de uma refrega do bando de Lampião. Outras faces de negociador são dadas paralelamente à fisionomia do jogador quando o arдил inclui avanços e recuos num colóquio entre o cangaceiro e um coronel.

Após a ida de Benjamin a Recife, vemos uma mesa armada na beira de um rio (São Francisco?), numa praia. Lampião e o coronel Libório jogam cartas, acompanhados de outros cabras. A cena, composta de uma dúzia de planos, foi montada na lógica de um círculo feito em pequenos movimentos, *travellings* que rodeiam a mesa a partir da direita e vão lentamente se aproximando dos personagens, detalhando a ação com uma redução de escala até chegar ao rosto dos interlocutores principais. Afinal, o que eles estão fazendo? Através dos gestos e falas, vemos que se trata de um “jogo de blefe”. Na verdade, é um debate que imita a forma lúdica da contenda que segue paralelamente, um negócio que concerne à morte de um dos homens do bando de Lampião, justamente Tonho da Serra, pego em uma refrega com a volante do tenente Lindalvo Rosa. A cabeça de Tonho já putrefata foi mostrada para Abrahão numa cena anterior. As falas da cena se sucedem alternando o assunto principal e o prosseguimento do jogo, deixando bastante clara a metáfora em questão. Negocia-se a morte de Zé do Zito, que teria delatado a localização do bando. As indicações franqueiam ao leitor um passado de negociatas, troca de favores, respeito e desrespeito no coronelismo.

Outra imagem metaforiza condições de discussão numa controvérsia: “rede de captura” como objetivação de uma negociata. Logo no início do filme, após o sobrevôo sobre o leito do Rio São Francisco, conhecemos Ademar Albuquerque e Benjamin Abrahão. O primeiro é o dono do equipamento e futuro “produtor executivo” do filme. A cena é relativamente longa e mostra um debate ao estilo “toma lá dá cá” em plano e contra-plano. O objeto que alegoriza a cena é mostrado após o movimento lateral do primeiro plano com que se inicia o imbróglgio verbal: em *off* ouvimos a voz de Ademar, mas apenas vemos um outro homem sentado a uma mesa, atrás da rede de pesca que divide os espaços. A voz de Ademar fornece os

parâmetros do entrevero e caracteres do nosso personagem principal: “Olha, Benjamin, aprecio sua idéia. O senhor é um homem de uma capacidade extraordinária. E, por sinal, os turcos são fabulosos nos negócios. Mas é preciso uma certa segurança. Eu não posso expor o meu material estabandamente, não é?” A rede encontra-se na parte baixa do quadro; vemos na metade superior o dorso dos debatedores que estão sentados.

Benjamin retruca que havia sido o próprio Ademar que se dispusera a ceder o equipamento: “Ademar, nós não *fica* bajulando *vosmicê*, não, hã!” E, após um corte, continua Benjamin: “O que nós não *entende* é porque *vosmicê* agora *fica* dando pra trás, hã?” Desfeita a armadilha do produtor, ele muda de tática e inicia-se uma série de planos e contra-planos que explicitam o recuo. Ademar diz que cede, mas que precisa de garantias. Como bom negociador, Benjamin empenha algo para ele ainda mais valioso, pois diz que está arriscando a própria vida, e que arranjaria um documento se responsabilizando pelo material. Encantado, Ademar expõe, finalmente, os pormenores que estão implicados no “combate” – ele está mais forte e pode usar tal prerrogativa fazendo exigências. A sua fala é muito significativa, pois manifesta as “visceras” da conversa, a sua condição de silêncio, reflexivamente, após uma risada: “Ah, seu Abrahão, se o senhor pudesse se responsabilizar pelo material não estava aqui atrás de sociedade. O bom mesmo era se um destes homens... destes homens influentes que vossa mercê conhece, nos desse a garantia...” Um olhar maroto e uma pausa calculada permitem um rápido contra-plano de Benjamin contrariado e derrotado. Ademar continua: “... que partilhasse da nossa aventura. Enfim: que apreciasse a brincadeira e gostasse de ganhar dinheiro”. A referência à conversa encerra a peleja. A exigência de mais negociatas aponta para a própria estrutura do filme e o uso da palavra “aventura” calça o estatuto da trajetória do cineasta.

A figura do tenente Lindalvo Rosa indica o par oculto, mas necessário, da negociação: a dívida. O aparecimento de uma obrigação implicada na dinâmica da negociata é o encargo que devem assumir as partes ou uma das partes. No caso da “guerra pessoal” de Lindalvo, o encargo traduz a cobrança de uma dívida que as refregas foram gerando: em face da morte nos combates, o tenente elaborou sua cobrança na forma de

uma promessa cuja expressão lembra o ato de falar em sua “pureza”. Logo na primeira cena após o prólogo e a cartela de título, vemos um combate no mato, a Volante de Lindalvo perseguindo os cangaceiros. Quando se depara com um de seus cabras morto no chão, aos gritos, com a metralhadora na mão, o tenente fala para todas as direções (já que a Volante está perdendo o rastro da perseguição), exclamando: “Seus bandidos de merda! A apoio vai matar ocês tudinho! E promessa de um Rosa, é dívida de cemitério!” Esta é a dívida de morte dos cangaceiros, que inclina para a mesma dimensão, em conta-gotas, do “veneno-perfume” que mina a segurança de Benjamin Abrahão como apostador, entre promessa e dívida.

### Um olhar que se avista

Quando Benjamin Abrahão oferece, como presente, “tirar” o retrato do tenente Lindalvo Rosa e seus capangas, o tenente pergunta se “é coisa rápida”. A resposta: “Feito o vento”. Turbilhão, “tempestade vindo do paraíso”, aceleração do tempo histórico, a modernidade vai recolhendo seus cacões na forma de novas técnicas, a exemplo do cinema. *Baile Perfumado* encena as mudanças que participam deste movimento mostrando o fotógrafo, o cineasta e o soldado; cada qual opera o seu instrumento. O carro, o telégrafo, o trem, a cidade estão incluídos neste sistema e se inserem na mesma educação do olhar em deslocamento. O olhar que se avista traz a face do cangaceiro na sala de cinema, como na cena em que Lampião e Maia Bonita assistem ao filme *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares.

Essa idéia de velocidade e aceleração fica patente nos termos da técnica e da relação entre periferia (interior) e centro (cidade) na seqüência do encontro do cineasta com o coronel Zé do Zito. A cena mostra de frente Zé do Zito dirigindo um carro e Benjamin Abrahão ao seu lado, num plano bem fechado, recortado pelo pára-brisa do carro. “Comigo palavra é dívida”, sentencia o motorista, indicando o *leitmotiv* já investigado anteriormente. Eles conversam sobre “as encomendas” que Benjamin trouxera para o coronel e, na seqüência, Zé do Zito pergunta se o “turco” se “aperreia” se ele correr mais. Benjamin meneia a cabeça e o interlocutor completa, enquanto ouvimos o ronco do motor sendo acelerado: “Velocidade!

Velocidade! Isto é bom feito a peste! Lá em Recife, uma vez, eu botei quase 60, quase 60 numa pista. Mas aqui a estrada é ruim. E este carro está mais velho que posição de defecar.” O final é acompanhado de risadas por parte do falante. A comparação traz a dubiedade entre mais “rápido” do carro em alta velocidade e mais “antigo” da alusão escatológica.

A aparição de Recife na alvorada da modernidade do final dos anos 20 perfaz a trajetória do desenvolvimento técnico da cidade em contraponto à “caatinga”. A primeira aparição direta da cidade ocorre na viagem que Benjamin faz para emoldurar os retratos do bando e comprar as encomendas do capitão. Vemos carros atravessando um cruzamento e ouvimos uma buzina; vindo na direção da câmera, como dois passantes, estão Abrahão e seu primo Said. O plano acompanha a aproximação dos dois, fazendo uma panorâmica vertical que enquadra a arquitetura de um prédio atrás. Outro plano fechado acompanha os passantes bem ao fundo; num certo momento, um carro passa perpendicular ao ponto-de-vista, fazendo sumir momentaneamente o assunto do quadro. Em outro instante, outros passantes também atrapalham a visão que temos dos primos.

Recife reaparece novamente após o “segundo turno” das filmagens, agora em torno do jornal onde Benjamin Abrahão dá entrevista. Vemos a portaria de um prédio, novamente recheada de passantes. Um deles nós já conhecemos: é Benjamin Abrahão que entra no prédio, deixando passar uma mulher com uma menina e tirando gentilmente o chapéu antes de entrar no elevador. A câmera inicia um movimento de grua para cima, numa leve panorâmica que tange as folhas de uma árvore e termina por mostrar a bela fachada do Diário de Pernambuco. A seguir, repetido o sempre usado *travelling* à direita, acompanhamos uma entrevista do libanês com dois jornalistas, sentados em uma mesa. Ao fundo, vemos pessoas consultando arquivos e, no primeiro plano, Benjamin Abrahão com fotos na mão, passando uma a uma para os seus interlocutores enquanto ouve as perguntas e responde. Num certo momento, há o seguinte diálogo:

[Jornalista:] “Mas num é realmente perigoso e difícil perseguir Lampião lá pelas caatingas?”

[Benjamin:] “Olha, o caatinga é *um* coisa muito séria,



desanima. A gente vê *pra* todo lado espinho de mandacaru, facheiro, urtiga e macambira, né? *Ser* um excelente inferno.”

O cineasta, consciente da importância da sua fala, reitera o que está sugerido na pergunta e, em seguida, sorri para uma fotografia. Ele tenta intervir no complexo em que está incluído, jogando óleo de opinião na turbina social que o jornalismo faz movimentar. Ouvimos, durante a pose de Benjamin para um fotógrafo fora de quadro, o barulho da explosão do magnésio e os gritos de “Extra!”. Outro plano com movimento

de grua mostra a rua e o seu jornaleiro ao lado de um poste: “Extra! O árabe que filmou Lampião! Extra!”. O ponto-de-vista se eleva e vemos a rua em seu eixo: carros de passeio, um carro de funerária, pessoas. Outro corte nos leva para a casa de Said com mais um dos inúmeros *travellings* laterais à direita margeando a mesa onde jantam os primos com seus amigos: ouvimos Abraão ler uma carta de Lampião que diz que ele foi e será o único autorizado a filmar o cangaceiro e seu bando. O *travelling* continua mostrando os convivas até chegar ao

outro extremo da mesa, onde está Said. Este sorri satisfeito enquanto ouve e, finda a leitura da carta, exclama, com gestos largos: “Ibrahim, agora este filme é seu”. A luz se apaga, ouvimos as exclamações dos presentes e vemos somente os contornos das figuras. Um corte nos leva para um plano médio frontal de Benjamin acendendo um fósforo e dizendo, ironicamente: “Said, ocê esqueceu de pagar o tarifa *do* eletricidade, hã?”

Esta passagem nos esclarece a condição da “situação cinema” frente ao desenvolvimento dos meios técnicos, representados aqui pela geração e transmissão de eletricidade. O fósforo na mão de Benjamin Abrahão traz à memória as condições futuras da sua morte em Pau Ferro, quando as luzes da cidade são desligadas, apresentando o ambiente “ideal” para a prática do crime a mando do coronel para quem o libanês devia, motivo que também se justifica com um tempero passional. Este meio técnico elétrico é o ambiente do cinema, do telégrafo, do jornal, do carro e da metralhadora. Após a seqüência da cena da casa de Said, mencionada anteriormente, vemos o plano de uma metralhadora sendo pega por uma mão. O corte nos leva para um plano médio centrado no rosto do falante Lindalvo Rosa. Este explica o funcionamento da máquina e a compara a uma mulher. Ele continua quando se abre um plano conjunto, também num *travelling* que dá a ver o ambiente, provavelmente um quartel com foto do presidente e bandeira do Brasil: “De maneira que um bom atirador pode dar de três a cinco rajadas de tiro numa só noite”. Após um sorriso, o tenente pega um pente e começa a armar o maquinário. Bem atrás da sua mão mostrando o procedimento, vemos a foto de Getúlio Vargas: “Porém é preciso saciar a fome dela com moderação, num sabe? A capacidade de tiro dela são de 32 projêteis”. *Insert* do pente sendo colocado.

O tenente termina sua explanação colocando a metralhadora no ombro; a foto de Getúlio logo atrás. A cena seguinte mostra o repórter da revista Cruzeiro procurando por Abrahão, na frente da casa de Said. A rápida passagem dará verossimilhança para a reportagem que será mostrada depois. A metralhadora é assunto ainda de um momento bastante paradigmático na representação das mídias e dos

sistemas de comunicação no desenlace da trama perto do fim: o tenente João Bezerra dita para um telegrafista uma mensagem pedindo o deslocamento da metralhadora para a cidade de Piranhas. Em paralelo, vemos Ademar Albuquerque conversando com alguém ao telefone na sala da sua produtora. O assunto é a censura do material do filme, considerado “um atentado aos créditos da nacionalidade”. A situação se afunila e os termos da modernização técnica, seguindo a narrativa, tomam a frente como causa da “derrota” do cangaço.

Para concluir este trecho é preciso remeter à síntese da fragmentação que representou a criação do observador moderno colocada já na abertura do filme, como na conversa muito significativa entre Maria Bonita e Lampião dentro do barco, sob uma iluminação de fim de dia. Um corte os exhibe de frente, Lampião à esquerda, mais iluminado. Maria pergunta: “Mas Virgulino, Recife é muito *do* bonito, *num* é? Tu num *queria* vê?” A resposta carece de comentários: “Prefiro coisa que se aviste”. Maria ainda retruca: “Pois me agradava muito de *conhecê*. Tu não tem gosto mesmo, né?” Lampião decreta, afinal: “Isto é vontade de gente moça”. Cidade e olhar, cinema e modernidade: as trajetórias amalgamam a matéria do filme *Baile Perfumado*.

### A face interdita da narração

O movimento da narrativa de *Baile Perfumado* torneaia o cerco que vai se fechando em dois sentidos: tanto num malfadado negócio que se transforma em dívida, quanto na perseguição ao grupo de cangaceiros. O estreitamento das possibilidades do endividado libanês é correlato à aproximação das Volantes, o destino das personagens principais se precipitando com a centralização técnica e militar do Estado Novo. A violência é crescente, apesar da mostraçõ constante dos *tableaux* que funcionam como espécies de emblemas da luta. A face do interdito, no caso, diz respeito às imagens que ostentam estes momentos aterrorizantes. Esses pequenos núcleos narrativos, tipos especiais de entrecchos, se organizam entre silêncios e notas da personagem principal e durante algumas narrações orais mostradas de forma paradigmática. Toda a organização lógica da violência visa, entretanto, conduzir-nos ao final do filme, ao momento do assassinato

do cineasta. A seqüência final em *Pau Ferro* é indicativa: ocorre logo depois de vermos Ademar Albuquerque receber a notícia da censura do filme.

O corte mostra um plano mergulho do quarto de Abrahão na pensão de Dona Arminda em *Pau Ferro*: ele está sentado à mesa e escreve em seu caderno; Pedro entra no quarto e engraxa os sapatos. Ouvimos a voz da personagem principal na língua estrangeira enquanto vemos em legendas o que estaria sendo dito: “Lampião continua sumido. O cerco está se fechando”. Uma fusão mostra o mesmo ambiente: desta vez, Abrahão sentado na cama fumando e Auxiliadora, filha de dona Arminda, deitada nua e coberta por lençóis. Ele não escreve, mas “ouvimos” e “lemos” o seu pensamento: “É melhor acordar a menina. Pedro pode voltar logo”. Os dois planos ainda articulam o “veneno” que causa a derrocada do sedutor: o marido deficiente e a moça encantada são colocados em seqüência. Pedro será o carrasco de Benjamin, apesar da motivação da morte não estar indicando “crime passivo”, como entendemos pela cena seguinte, que mostra a última e áspera conversa com o coronel João Libório. Benjamin fala: “Desculpe, coroné, nós *num quer* parecer assim inconveniente. Mas *coroné* não pode ficar cobrando *nós* desse jeito, né?” O coronel diz, já irritado, que não vai mais tolerar as precipitações do libanês. Benjamin, todavia, acusa uma suposta falta de ajuda e influência.

A resposta do coronel vem num plano com seu rosto de frente à esquerda e o de seu interlocutor meio de lado à direita: “Seu Abrahão, o senhor deve estar muito cansado. Eu não entrei em acordo nenhum. Eu apenas lhe ajudei a encontrar o capitão. Agora, se eu estou lhe cobrando uma dívida é porque ela não é pequena e o senhor assim comigo se comprometeu. Depois volta e meia o senhor vem à minha casa e querendo aumentar a sua dívida” [risadas].

Benjamin, num contra-plano, retruca com ameaça de “falar no jornal”. A reação do coronel é violenta. O torneamento da fala de Libório alterna raiva e ameaça velada. O coronel repete a “dívida comprometida” e repele qualquer ameaça do cineasta. Benjamin se despede e diz que o coronel nunca mais o verá. Sai da boca do futuro morto a antecipação da sua morte. Libório, após a saída de Abrahão, comenta: “Eu

tenho certeza. [para o capanga] Tudo pronto?” A fala enigmática ganha materialidade logo depois, na seqüência que apresenta a morte do cineasta. A locução do rádio contextualiza e ironiza o que está para vir: “Sangue limpo! Sangue puro! Elixir de Nogueira! Saúde integral! Elixir de Nogueira: o grande depurativo do sangue! Elixir de Nogueira!” O reclame, característico do momento específico representado, presente na memória do rádio, dá o tom sarcástico. A plasticidade e cuidado do plano prenunciam a importância do trecho: a elipse bruxoleia reproduzindo o movimento do fogo de um candeeiro. O plano começa num *travelling* lateral para a esquerda. Entra a sentença governamental.

Benjamin serve-se de cachaça enquanto escuta a nota do DIP. Ouve-se um som ao fundo, constante, um único acorde. Ele bebe a cachaça, pega um amuleto na mão e diz, já meio embriagado, dirigindo-se a um velho da mesa adiante: “Jamil Ibrahim vai vencer. Eu *ser* homem feito de glória. *Océ!* *Océ* aí! *Tã* vendo este pecador aqui? Este pecador aqui foi braço direito *da* Padre Cícero *da* Juazeiro. *Cê* não acredita? Mas eu fui. Este pecador que fala com *ocê*, filma *Lampion!* [abaixando o tom da voz, reflexivo] Mas agora, todos viram a cara *pra* eu. Todos.”

O plano mostra o mesmo candeeiro agora à direita e a cabeça do falante bem iluminada, perfazendo duas zonas de claridade recortada. Na medida em que vai falando, Benjamin abaixa o rosto; as referências a si mesmo com o uso do dêitico (“este pecador aqui”) reforçam um conflito no estilo da máxima “eu falhei”. A encenação da falha é justamente articulada como efeito para o sucesso posterior das imagens tomadas no encontro com “Lampion” que a influência “da Padre Cícero da Juazeiro” possibilitou. O golpe da narrativa é dar a ver, na projeção do presente filmado, o malogro inicial do gesto de filmar. A redenção, de fato, não está acessível ao próprio. É só depois, na “correnteza” da planura aérea dos planos finais, que reaparecem as figuras que Benjamin havia filmado, imagens censuradas no presente da narração. A figura de Benjamin renasce, então, no retorno ao passado 25 anos antes, na sua chegada ao Brasil, justificando a iniciativa e inquietação do cineasta.

Por enquanto, o que se vê é a moldura repulsiva do

corpo ensangüentado (lembremos o reclame). A cena da morte se inicia com uma luz azul difusa, em plano baixo, ao nível do chão, com o cotó Pedro se movimentando. O plano acompanha o gesto num *travelling* da esquerda para a direita e pára quando o mutilado sobe em um degrau da entrada de uma casa. As pernas de Benjamin entram na cena e o *travelling* retorna, diferentemente da primeira vez, perfazendo um ângulo que mostra Pedro ao fundo observando a passada de Benjamin. Benjamin pára e vira o corpo no rumo da outra pessoa. A mudança do eixo mostra Benjamin ao fundo, num contra-mergulho, com a figura de Pedro ao lado do ponto-de-vista. Ouvimos o “pensamento” pela fala estrangeira de Benjamin lida na legenda: “Que Deus me perdoe”.

O pedido de penitência puxa o corte para um plano característico da imagem da cidade de Pau Ferro à distância, vista em *tableau* noturno. Uma parte das luzes da cidade se apaga. Ouvimos os gritos de Abrahão: são duas séries de dois gritos da morte “fora de cena”. Após alguns segundos de silêncio, ou apenas ao som baixo do rumor do vento ou do rio, um outro grupo de luzes se apaga e a cidade fica às escuras. Um rápido *insert* da imagem noturna das corredeiras do rio vistas de cima é seguido por uma câmera em mergulho que, a partir do pé ensangüentado, vai mostrando o corpo agonizante do libanês. A quantidade de sangue é realmente respeitável, jorrando, em especial, pela boca do moribundo. O movimento termina na figura de Pedro sobre uma cadeira com a boca e os braços sujos de sangue. A parede branca atrás está riscada de sangue.

A descrição da morte do libanês remonta aos momentos funestos do filme: o quadro de três cangaceiros e um jagunço, mortos logo no início; a morte também sanguinolenta de dois cabras por Lampião na frente de uma igreja; o gesto perverso de Lindalvo de mostrar a cabeça de Tonho da Serra para Abrahão, sendo que está última é classificada pelo tenente como “imagem mais justa do mundo”. A cena acontece logo depois da primeira passagem de Benjamin pelo bando de Lampião. Benjamin encontra o tenente, que o pressiona dizendo que todos estão falando do seu “aprisionamento por um bando de cangaceiros”. Benjamin tenta se esquivar dizendo ter pressa, pois viajaria para Recife ainda naquela noite. O

tenente se irrita e diz que ninguém está pedindo explicações. Lindalvo pede então que Benjamin pegue a câmera para tirar um retrato, mas o fotógrafo diz não ser possível por causa da ausência de luz. “Pois o amigo me arrume só um tempinho para eu lhe mostrar uma coisa bem bonita que eu trouxe para *vosmicê* ver. Venha cá, chegue. Venha cá, seu Benjamin. Venha!” Um jagunço os acompanha, outro está esperando. A cabeça é apresentada enquanto ouvimos os sons de supostas moscas. *Close-up* em Benjamin, que tira um lenço da boca, aterrorizado pelo reconhecimento do dono da cabeça.

Vemos, num plano subjetivo, várias imagens em preto e branco de Tonho da Serra em seu encontro no bando de Lampião. A retomada do rosto de Benjamin é pautada pela sonoridade das moscas. Imagem interdita, paradigma de ato, a cabeça cortada de Tonho da Serra é o emblema da morte fora-de-quadro que também ocorre no assassinato dos cabras por Lampião na frente de uma igreja. O plano do rosto de Lampião manchando-se de sangue e o grito agonizante dos moribundos articulam a metonímia necessária para a representação da fatalidade. Sangue, cabeça, grito, língua fazem parte do mesmo sistema metonímico para mostrar o que não se coloca diretamente.

A primeira expressão desta clarificação do interdito se refere à única nota do diário de Benjamin Abrahão que não é traduzida em legendas, nas primeiras imagens do filme, no famoso plano-seqüência. As palavras agonizantes do Padre Cícero iniciam-se já nos créditos de abertura do filme. Em seguida, um plano médio mostra a face do Padre invocando santos e pedindo perdão: “Seja feita a Vossa vontade, assim na terra como no céu”, diz, fazendo o sinal da cruz. Uma injeção entra no quadro e principia-se o movimento com câmera na mão. O enquadramento recua e mostra a cama: Benjamin está à esquerda da cabeceira; o médico está à direita e aplica a injeção; as devotas estão ao pé da cama, chorando muito. O som de uma rabeca leva a câmera para fora do quarto; uma beata fecha a porta. O som da rabeca toma a cena do corredor, que mostra, em seqüência, um quadro do rosto do padre, uma fotografia (do padre jovem?) e outro quadro do rosto do padre. Ao passar pelo terceiro quadro, inicia-se a voz *over*, ainda sem corpo, que depois vai ser identificada com Benjamin Abrahão.

O último quadro do corredor mostra a figura de Jesus abençoando um pastor. Na ante-sala, duas beatas rezam em um oratório; uma delas acende as velas.

A câmera continua o movimento em um corredor onde outra velha beata acende outra vela; o som da voz continua, mais alto do que som da rabeça ao fundo. O final do corredor iluminado pelas velas traz uma parede branca, muito clara, e uma efígie do padre. O pequeno cômodo conduz à imagem de outro cômodo onde Benjamin está de costas, sentado em uma mesa, anotando algo. A mesa tem um relógio, alguns frascos, uma fotografia de mulher, uma estátua, uma ampulheta. A câmera movimenta-se para mostrar Benjamin de frente. Quando pára de anotar, a voz desaparece. Ele fecha o caderno, levanta-se e inicia uma lenta caminhada. O mistério do plano é a franca elipse temporal que se cria sobre uma continuidade espacial e algumas descontinuidades fruto da intervenção direta neste espaço: Benjamin movimentou-se de um espaço a outro, a porta de entrada no cômodo foi fechada e ele sai por outra que foi aberta.

O plano-seqüência conta o entrecho da morte-velório do Padre Cícero e prenuncia o esquema voz-diário que tangencia momentos da odisséia de Benjamin Abrahão. Além disso, a terceira parte do plano denota o enlutamento que a “face da morte” fez criar. Após se exprimir numa língua incompreensível, Benjamin desce as escadas de forma lenta e pensativa; a câmera acompanha do ângulo inferior enquanto a ladainha das beatas, ainda em *off*, vai ganhando em proporção. Ele chega ao pé da escada, pega o chapéu, se olha no espelho e entra num corredor. Quando abre a porta, vemos a imagem do velório e o som da cantoria invade o espaço visado. Benjamin caminha de costas para a câmera, em direção ao caixão; à esquerda, muitas velas; à direita e atrás, muitas pessoas de preto entoam o canto: “... tua alma que agora revemos! Ah, Maria nós te compreendemos...” Benjamin chega ao caixão e pega na mão do padre. Uma beata chora desesperadamente, prostrada sobre o corpo morto. Benjamin sai, seguindo para o lado da câmera, que volta a se movimentar, posicionando-se novamente sobre o rosto do padre, agora lateralmente. A circularidade do plano, de rosto vivo a rosto morto, fecha o princípio da narrativa do filme. A figura morta

será retomada em fotografias, falas e lembranças durante a narração. O título do filme aparece com o movimento de um desenho estilizado de um chapéu de cangaceiro característico; o som, uma modulação de flauta, também remete a este viver “sertanejo”. É o início do filme.

### O destino do filme e o destino do cineasta

É notável a confluência de elementos reflexivos sobre filme, história e construção da ficção em *Baile Perfumado*. A apropriação de imagens originalmente capturadas pela figura histórica do cinema brasileiro fixou novo interesse de jovens cineastas no final dos anos noventa. As imagens em preto e branco foram inseridas na montagem como índice de outro momento, período este representado na matéria da narração em favor de uma leitura positivada para o gesto original. Mesmo com a consciência de que a ousadia poderia resultar perigosa, a insistência em filmar Lampião seria a tradução de uma inquietude paralela à atitude de combate do cangaceiro. Além de pontuar a homologia entre portar armas e operar a câmera, o filme faz das reconstituições das filmagens um momento de formulação sobre a modernidade no Brasil. O encontro entre as figuras também históricas do cangaço e uma câmera fez emergir tal sorte de possibilidades, que as ressonâncias foram sentidas no decorrer da história do cinema brasileiro, ainda que no momento fossem interditadas pelo Estado Novo.

A atitude de combate representada não está descolada, entretanto, da dimensão pragmática de negociação para a consecução do filme. Além disso, o objetivo inicial traçado pelo cineasta-mascate não foi atingido. O grande negócio perseguido é malfadado, restando a esperança de melhor destino para o material filmado em contexto já não vivido por aquele que se tornou responsável pela situação de filmagem. Equilibrando-se entre o aparato de repressão, os acertos de coronéis e a vaidade do bando de cangaceiros, Benjamin não levou a cabo sua promessa de vultosos lucros com o seu produtor. Mas pelo menos deixou um registro cuja força possibilitou se tornar objeto de novo registro e de uma narração produzida cerca de dois quartos de século depois.