
**A Estética Documental No Longa-Metragem Baile Perfumado The
Documentary Aesthetics in the Movie Baile Perfumado**

Micael Luz AMARAL¹

Rogério Luiz Silva de OLIVEIRA²

RESUMO

O longa-metragem *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, promove um encontro entre ficção e documentário. Propomos identificar a estética documental e analisá-la como recurso narrativo do filme. Apontaremos a dimensão documental através da presença dos fragmentos de imagens do bando de Lampião, produzidas por Benjamin Abrahão, em 1937, e o movimento da câmera pelo espaço fílmico em diálogos metalinguísticos com a *mise-en-scène*.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Documentário; Ficção; Câmera.

ABSTRACT

The movie *Baile Perfumado* (1997), by Paulo Caldas and Lírio Ferreira, promotes a meeting between the fiction production and the documentary production. We will propose identify the aesthetics of the documentary's movie and analyze it as a resource in the narrative of the movie. We will point to dimension of the documental through the presence of fragments of images of the Lampião and his gang, made by Benjamin Abrahão, in 1937, and the movement of the camera through the film space in metalinguistic dialogues with the *mise-en-scene*.

KEYWORDS: Cinema, Documentary, Fiction, Camera.

¹ Graduando do Curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e-mail: micaelluzamaral@gmail.com

² Orientador do trabalho. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e-mail: rogerioluizso@gmail.com.

1. Introdução

Baile Perfumado (1997) é um longa-metragem de ficção, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, com fotografia e câmera de Paulo Jacinto Reis (Feijão). A produção pernambucana marcou a nova linguagem cinematográfica local, integrando o time de obras da retomada do cinema brasileiro no final do século XX (período de institucionalização de uma nova política cinematográfica nacional). Dentre as premiações que o filme obteve destacamos o 29º *Festival de Cinema de Brasília*, em que conquistou o prêmio de melhor filme.

Como afirma Kobs (2010), *Baile* é uma releitura do cangaço. Baseia-se no pós-modernismo, onde há um questionamento acerca do status do discurso histórico, combinando tradição e modernidade. Caldas e Ferreira se propuseram a representar a história de Lampião, por meio da trajetória do fotógrafo libanês Benjamin Abrahão Calil Botto (interpretado por Duda Mamberti). O longa metragem tem a sua estrutura narrativa construída com base nos fragmentos de imagens do bando de Lampião, filmados por Benjamin ainda em 1937³. O filme é sobre a trajetória do fotógrafo libanês Benjamim Abrahão, que é o elo entre dramas envolvendo Lampião (Luiz Cláudio Vasconcelos), Coronel João Limbório (Claudio Mamberti), Tenente Lindalvo Rosas (Aramis Trindade) e Coronel Zé de Zito (Chico Diaz). A centralidade narrativa dada a Benjamim retira o foco do público sobre o mito Lampião e anuncia características de um filme biográfico que ressignifica, através da linguagem cinematográfica contemporânea, a tradicional imagem sobre o cangaço. Desde o início das reflexões acerca da linguagem cinematográfica esta questão já estava em Neste sentido, as estruturas documentais presentes na construção ficcional de *Baile Perfumado* é anunciado, por exemplo, através da câmera que se movimenta a favor da revelação de um documentarista solitário e destemido, por meio da fotografia sofisticada que anuncia plasticamente o universo de cada personagem,

³ Os fragmentos de imagens filmados por Benjamim Abrahão foram resgatados e organizados em um curta-metragem por nome *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937).

⁴ O *mangue beat* foi um movimento da década de 90 em Pernambuco, tendo na sua composição musical elementos da cultura local pernambucana como, por exemplo, o maracatu e o rock'nroll.

a inserção constante dos fragmentos de imagens em preto e branco produzidos por Benjamin em 1937. Por fim, a presença do movimento pernambucano *mangue beat*⁴, na trilha sonora da ficção, com a música de Chico Science. São essas decisões inseridas na narrativa de *Baile Perfumado* que fortalecem o discurso crítico e contemporâneo sobre o nordeste tradicional. O conjunto torna evidente a característica de hibridez (ficção e documentário) e metalinguagem⁵ acentuada na obra. No cinema, a metalinguagem tem a função de tornar visíveis as características narrativas cinematográficas para refletir sobre sua própria linguagem, isso pode se efetivar através da presença híbrida dos gêneros, até na relação do público com o reconhecimento do discurso cinematográfico.

O longa-metragem introduz um encontro entre ficção e documentário. O estreitamento entre os dois gêneros anuncia a importância da constante revisão e sua atualização compreendendo, por exemplo, os limites entre as duas linguagens. A predominância dos elementos da ficção nos documentários, assim como a presença de estruturas do documentário nas produções ficcionais não caracteriza uma novidade na trajetória do cinema.

Propomos, neste trabalho, analisar a estética documental, mediante a câmera que percorre o espaço fílmico em diálogos metalinguísticos com a *mise-en-scène*, confrontando, deste modo, a preeminência ficcional da obra. Procuraremos apontar a dimensão documental partindo das características híbridas dos gêneros ficção e documentário, dos elementos fotográficos utilizados na construção narrativa e a presença dos fragmentos de imagens do bando de Lampião produzidas por Benjamin Abrahão em 1937.

2. Benjamin Abrahão – *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937)

Para tratar das estruturas documentais no longa metragem *Baile Perfumado* é importante observar a presença constante dos fragmentos de imagens produzidos por Benjamin Abrahão, em 1937, e inseridas na montagem de *Baile*, assim como atenuar a trajetória do libanês e suas contribuições à memória de Lampião.

O fotógrafo libanês Benjamin Abrahão Calil Botto migrou para o Brasil em 1915, fugindo à convocação do império turco para lutar na Primeira Guerra Mundial. Naturalizado brasileiro, Benjamin, cujo nome verdadeiro era Jamil Ibrahim, ocupou-se do ofício de mascate no Nordeste brasileiro e, em seguida, do cargo de secretário do Padre Cícero. Foi pela influência e popularidade de padre Cícero que Benjamin se articulou com importantes jornais, figuras da política e nomes da sociedade daquela época. Isso lhe rendeu lucro (Benjamin

possuía comércio na região), prestígio e apoio para o que seria sua próxima investida, filmar o bando de Lampião.

Os registros fotográficos de Benjamin somente iniciaram em 1936 no semi-árido do Raso da Catarina, no norte da Bahia, algo que somente foi possível após as articulações com figuras importantes vinculadas ao poder público: coronéis, tenentes e o fotógrafo/cineasta Adhemar Bezerra de Albuquerque (*ABA Film*⁶).

Por conta da censura durante o Estado Novo, imposto por Getúlio Vargas, o filme não pôde ser concluído, sendo proibida em 1937 sua veiculação pública pelo órgão de censura DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda. Dentre os problemas que levaram à apreensão dos rolos, contendo os fragmentos fotográficos realizados por Benjamin, estava o seu conteúdo contundente que anunciava as relações entre a segurança pública e Lampião. Portanto, segundo o diretor, Lourival Fontes, o filme de Benjamin não poderia ser exibido nos cinemas do país “por atentar contra os créditos da nacionalidade” conforme noticiou o *Correio do Ceará*, 7 de abril de 1937.

Outros nomes da história da fotografia registraram grupos de cangaceiros em meados da década de 1920, fotógrafos como Alcides Fraga, Chico Ribeiro, Eronildes de Carvalho, Lauro Cabral e Pedro Maia (www.brasilianafotografica.com.br). Apesar de Benjamin não ter sido o único a contribuir para a construção da iconografia acerca do cangaço, ele obteve exclusividade e consentimento de Lampião para registrar a vida nômade do bando de cangaceiros, conforme palavras do próprio Lampião:

Illmo Sr. Bejamim Abrahão, Saudações. Venho lhe afirmar que foi a primeira pessoa que conseguiu filmar eu com todos os meus pessoal cangaceiros, filmando assim todos os movimentos da nossa vida nas caatingas dos sertões nordestinos. Outra pessoa não conseguiu nem conseguirá nem mesmo eu consentirei mais. Sem mais do amigo Capm Virgulino Ferreira da Silva Vulgo Capm Lampião. (www.brasilianafotografica.com.br)

Os fragmentos do filme não finalizado de Benjamin estiveram por décadas presos nos porões do DIP. Somente após a recuperação dos rolos por Alexandre Wulfes e Jurandyr Noronha⁷, na década de 50, é que o público obteve acesso aos fragmentos de *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937). Grande parte das imagens resgatadas por Wulfes e Noronha foi, posteriormente, introduzida na montagem de produções cinematográficas de

⁵ Compreende-se como metalinguagem o uso da linguagem para falar da própria linguagem.

relevância histórica: *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, *Musa do Cangaço* (1981), de José Umberto Dias, *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira e *Os Últimos Cangaceiros* (2011) de Wolney Oliveira.

Em *Baile Perfumado*, os fragmentos de imagens são inseridos na obra como estrutura narrativa para apresentação da trajetória de Benjamim, como homenagem ao seu feito de cineasta e atualização do discurso sobre o cangaço. Nas imagens documentais em preto e branco de Benjamim, observa-se a encenação de Lampião executando atividades do cotidiano, algumas delas ao lado de Maria Bonita, outras junto ao grupo dos cangaceiros.

3. Ficção e Documentário

No final dos anos de 1920, o britânico John Grieson definiu o documentário cinematográfico como o “tratamento criativo da atualidade”⁸. Uma definição encorajadora para os realizadores não realistas do documentário e estimuladora para os realizadores do documentário clássico⁹ que se fixaram no conservadorismo da objetividade com a “verdade” filmada.

Um documentário como *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, por exemplo, apresenta a busca por uma estética diferente sobre a realidade. Vertov documentou, nesta obra, pessoas em suas atividades cotidianas, destacando os vários cenários em cidades da Rússia nos anos 20, registrando trabalhadores das fábricas, crianças nas ruas. Registrou seu ato de filmar e, por meio da montagem experimental, criou efeitos visuais inovadores, um modo de fazer cinema batizado de cinema – verdade. A genialidade da montagem de Vertov aplicada ao filme, desde a colagem de pequenos fragmentos de frames (dando sensação de velocidade na imagem) até sobreposições de imagens (criando aspectos de abstração), deixou evidente sua autoria. O realizador questionou, ainda em 1920, as fronteiras entre ficção e documentário. Em síntese, uma obra ficcional caracteriza-se pela construção de uma trama organizada numa *mise-en-scène*¹⁰, enquanto o documentário representa o mundo histórico, construindo o registro a partir do

⁶ ABA Film, empresa do empresário Adhemar Bezerra de Albuquerque, patrocinadora dos equipamentos utilizados por Benjamim Abrahão nas filmagens do bando de Lampião.

⁷ Noronha relata no filme *Tesouros Quase Perdidos* de Carlos Alberto Mattos que junto com Wulfes resgatou os fragmentos de imagens feitos por Benjamin Abrahão, no entanto, Noronha não recebeu os créditos na cópia restaurada de 2007 do filme *Lampião, O Rei do Cangaço* (1937).

ponto de vista do autor. Como nas reflexões de Bill Nicholls (2010), durante a ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Já no documentário continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Podemos, assim, considerar o que afirma Comolli, ao destacar que a “ficção nasceu documentária e o documentário nasceu ficcional” (COMOLLI, 2008, p.35).

Todo filme é documental, como dito por Nicholls, caracterizando filmes de ficção como “representação do sonho do autor”. Já os filmes de não-ficção (documentários) seriam a “representação do mundo histórico” (NICHOLS, 2005, p.42). Por outro lado, Jacques Aumont afirma que “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999, p.70) que, por meio das investidas cinematográficas, representa o irreal. As diferentes definições atribuídas à ficção e ao documentário nos encaminham para a aceitação da hibridez, ou seja, a presença da ficção e do documentário numa mesma obra cinematográfica.

No filme *Baile Perfumado*, nota-se evidências da hibridez do gênero, embora o filme tenha uma estrutura predominantemente ficcional, ou seja, atores profissionais, construção de cenários, o uso de efeitos cinematográficos. Ainda assim, observa-se a presença da *mise-en-scène* documentária. Para Braga (2014), o aspecto da hibridez decorre da quebra da crença da não direção ou interferência do cineasta:

[...] considera-se que determinada narrativa é híbrida na medida em que esta apresenta, num mesmo filme, características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta. Assim, podemos concluir que tanto um documentário quanto uma ficção podem apresentar narrativa híbrida. (BRAGA, 2014, p.173)

Portanto, consideramos haver, no filme *Baile Perfumado*, a manifestação da hibridez, ou seja, a presença, tanto das estruturas ficcionais (essas predominantes), quanto das estruturas documentais.

⁸ John Grierson fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30. Foi em seu texto “Flarhety’s Poetic Moana”, sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty que, pela primeira vez, usou o termo “documentário”.

⁹ Até recentemente, o documentário clássico era visto conforme aqueles traços genéricos que opunham ao cinema de ficção. (TEIXEIRA, 2006, p. 257)

¹⁰ O conceito de ‘mise-en-scène’ define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena (RAMOS, 2008).

4. Baile Perfumado (1997)

Paulo Caldas, um dos diretores da ficção, falou, numa entrevista, sobre o processo criativo, acentuando a importância dada por eles em preservar a autenticidade das informações colhidas, uso das fotografias e fragmentos filmados por Benjamim. Afirmando, que o longa é um “documentário sobre um documentarista”.

A pesquisa que foi feita, a maneira de trabalhar o filme, a maneira de pensar o filme, a maneira de criar uma dramaturgia para o filme, de ser, de uma certa forma, fiel a história é uma busca documental (SARNO. A linguagem do cinema, 1º TEMPORADA, 2010)

Embora *Baile Perfumado* faça parte de uma estrutura ficcional, dispondo da *mise-en-scène*, não se nega a presença da estética documental como modo de contar a história do libanês, nesse sentido, anunciado através do uso dos fragmentos de imagens filmadas por Benjamim, em 1937, a presença do discurso do *mangue beat*; pôr fim a movimentação da câmera pelo espaço fílmico em diálogos metalinguísticos com a *mise-en-scène*.

Os fragmentos de imagens filmados por Benjamim Abrahão em 1937, apresentam o registro documental do bando de Lampião realizando atividades cotidianas. Do ponto de vista narrativo, curiosamente, nota-se a presença constante da encenação do bando, por exemplo, no momento que o bando encena a reza e o fictício ataque armado, ambas são direcionadas por Benjamim. Neste sentido, anunciando também a hibridez entre os gêneros. Alguns destes fragmentos de imagens são inseridos no longa *Baile Perfumado*, ganhando prolongamentos através da *mise-en-scène*. A presença destes fragmentos inseridas na montagem de *Baile Perfumado* entrecruza cenas ficcionais e documentais, estabelecendo uma conexão metalinguística. Como colocado por Kobs “a naturalidade e artificialidade se confundem, mas esse confronto só é aberto ao público pela presença da metalinguagem no filme” (KOBBS, 2010, p.155). Nesse ponto, destacamos a predominância das imagens filmadas por Benjamim, em 1937, presentes na ficção como interlocução no discurso da metalinguagem, estabelecendo conexões entre o ficcional (*mise-en-scène* ficcional) e “real” (*mise-en-scène* documental).

Muitos são os filmes de ficção que, ao longo da história, se propuseram a inserir imagens amadoras e arquivos pessoais para endossar o arco dramático e proporcionar ao público sensação de autenticidade na trama. Em *Baile*, estes fragmentos são incluídos como atualização da memória do cangaço através do discurso modernista.

Na trilha sonora de *Baile Perfumado* há uma característica curiosa, que ao nosso modo

de ver acentua a predominância do fazer documental. Trata-se da apresentação da música de Chico Science como principal trilha sonora do filme. A música faz parte do movimento pernambucano, popularmente conhecido como *mangue beat* que, no filme, estabelece uma aproximação importante entre a tradição e a modernidade, ao se tratar das representações sobre o Nordeste. O *mangue beat* foi um movimento da década de 90 em Pernambuco, tendo na sua composição musical elementos da cultura local pernambucana como, por exemplo, o maracatu e o rock'nroll. No filme, a música é anunciada em vista de imagens aéreas sobre um rio cercado por montanhas, apresentando geograficamente um nordeste vivo, contradizendo, inclusive, a clássica imagem do solo seco e ambientação árida, comuns a várias representações visuais sobre a região nordestina.

A 'batida' do mangue dialoga com a filosofia do cangaço, no que se refere à luta social, contra a miséria e pela esperança de mudança, e dialoga com o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, pela valorização do aspecto regional e da cultura de raiz, para 'modernizar o passado', e pela fusão de estilos e elementos, que, no filme, fica muito bem representada pela alternância constante entre passado e presente. (KOBIS, 2010. p.162).

No filme nota-se que, tanto a presença dos fragmentos de imagens filmados por Benjamim em 1937, quanto a presença marcante do movimento *mangue beat* anunciam a chegada de uma nova geração de cineastas pernambucanos, abolindo o longo espaço de tempo sem produções expressivas na região. Esse olhar de dentro sobre a cultura nordestina, com o respaldo do discurso do *mangue*, autentifica a atmosfera fílmica construída compromissada em atualizar o discurso acerca do cangaço.

5. A Câmera Em Movimento

Elencamos cenas do filme *Baile Perfumado*, onde a estrutura documental se anuncia através da movimentação da câmera. O plano sequência com a encenação da morte do padre Cícero e a apresentação do protagonista Benjamim (Duda Mamberti) marca a abertura do longa-metragem. São 3 minutos e 46 segundos de cena continuada sem corte¹¹. No primeiro quadro, o Padre Cícero (Jofre Soares) está deitado numa cama e a câmera em plano fechado registra a atuação do ator. Em seguida, a câmera marca o primeiro movimento (câmera na mão), revelando os demais personagens que estão presentes no quarto. A câmera segue o seu ritmo em diálogo cênico com os personagens que vão atuando juntamente com a câmera. Observando cuidadosamente na cena do escritório há, em determinado momento, a projeção

da sombra do operador da câmera sobre o terno de Benjamim, sutilmente uma quebra da invisibilidade do aparato técnico. Imaginemos, pois, não ter sido premeditado. Uma evidência frequentemente vista na direção de fotografia dos documentários. Destacamos o uso frequente da câmera na mão como recurso estético que melhor anuncia a estética documental do longa. Outro exemplo é o conflito do bando de Lampião e as volantes. Há uma câmera que se aproxima dos personagens integrando a composição dramática da cena revelando características importantes de cada personagem.

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento, ou engajamento, com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para terem exatamente aquela aparência (Nichols, 2005, p. 150).

Em *Baile*, motivado pelos diferentes enquadramentos da câmera, destaca-se o deslocamento do público para dentro da cena, numa experiência de quebra da quarta parede. Nas produções documentais, a câmera é o instrumento que cria metáforas, que fortalece discursos e tais investidas se dão por meio das aproximações e distanciamentos da câmera ao documentado.

6. Considerações Finais

No que se refere ao *status* de documentário flutuante nas duas obras, Bill Nichols nos ajuda a compreender que o documentário “[...] não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos”. (NICHOLS, 2010, p. 47). Neste sentido, *Baile Perfumado* convida a uma experiência de ressignificação do imaginário histórico social sob olhar contemporâneo. É através da montagem que o passado registrado nas imagens de Benjamim em 1937, integra o presente na *mise-en-scène* de *Baile Perfumado* e anuncia o rico universo dos personagens. A presença e a atuação da câmera são decisivas nas cenas, colaborando efetivamente na afirmação do objeto desse artigo.

¹¹ Dar-se o nome de “plano sequência” toda cena que não possui um corte que interfira sua continuidade.

Destacamos o rigor com as composições fotográficas, a paleta de cores leves e uniformes, luzes marcadas pelas sombras como as que encontramos nos quadros de Edward Hopper e Rembrandt sendo evidência do compromisso dos realizadores em reconstruir um sertão milimetricamente calculado. Como apresentado nas sessões acima *Baile Perfumado* faz uso de vários recursos da linguagem para alcançar o rigor estético necessário na apresentação do cangaço. São recursos que acentuam o tom modernista da obra ao mesmo tempo em que provoca desconstrução na tradição imagética construída sobre o cangaço. As fronteiras entre ficção e documentário são uma linha tênue, tornando, cada vez mais complexo definir uma separação entre ambos se tratando das produções contemporâneas. O discurso modernista sobre o cangaço, torna-se possível, através da metalinguagem construída na inserção de cenas documentais, de 1937, a presença do discurso *mangue beat*, por fim, a câmera que circula pelos espaços cênicos interagindo à *mise-en-scène*.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Maria Helena e COSTA, Vaz. Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo. UFRN. ISSN 2176-7017. Vol. 05 | Número 02 | Julho-Agosto/2014 | p. 165-190

BAILE PERFUMADO. Direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Recife, 1996. 1 Videocassete (130 min):VHS. NTSC, son., color.

CALDAS, Paulo; FERREIRA, Lírio. A modernidade, a tradição e a vaidade de Lampião. Revista Cinemais, Rio de Janeiro, nº 4, mar./abr. 1977, p. 7-38.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

KOBS, Verônica Daniel. Baile perfumado revisita Lampião: realidade, ficção e revisão de um mito construído pela História. Todas as Musas ISSN 2175-1277, 2010.

LAMPIÃO, o Rei do Cangaço. Direção de Benjamin Abrahão, 1936-1937.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SARNO, Geraldo. A linguagem do cinema, 1º TEMPORADA. 10 Episódios, duração média dos eps. 45 min. Disponível em: <http://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=537>. Acesso dia 10 de junho de 2018.