

## Confrontando identidades no filme *O Bandido da Luz Vermelha*

FLÁVIA DE SÁ PEDREIRA\*

*O pior filme brasileiro é mais interessante que o melhor filme estrangeiro.*

Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977)

Em uma análise das principais cenas de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), um clássico do já muito discutido Cinema Marginal brasileiro<sup>1</sup>, percebe-se que a questão da identidade perpassa quase todas as cenas do filme e é colocada como preocupação central tanto por seus personagens quanto pelo próprio filme - o diretor Rogério Sganzerla abre a primeira cena com um letrado luminoso em que deslizam nomes, frases e a definição: “um filme de cinema”.

Pode-se encontrar na crítica especializada três linhas interpretativas sobre o dito Cinema Marginal ou Cinema de Invenção, a saber: uma primeira, que o toma não como um movimento articulado entre cineastas do período, mas sim como uma espécie de sensibilidade estética, artística e política que aflora durante o endurecimento do regime militar, dos anos 1967 em diante; outra que o vê enquanto contraposição aos filmes mais politizados no sentido vernacular, de esquerda, dos cinemanovistas, apontando um confronto entre duas propostas bem distintas na forma e no conteúdo; e, por fim, a que afirma que, longe de se configurar como negação das propostas do Cinema Novo, os filmes dessa nova geração de cineastas à margem seriam a sua própria radicalização, enfatizando as descontinuidades, alegorias, rupturas, colagem e fragmentação,

---

\*Professora da UFRN, Doutora em História Social pela UNICAMP (2004).

<sup>1</sup> Vale lembrar os trabalhos de Jean-Claude Bernadet, *O Vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla* (São Paulo: Brasiliense, 1991), Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (São Paulo: Brasiliense, 1993), Eugênio Puppó, *Cinema Marginal Brasileiro: filmes produzidos nos anos 60 e 70* (Rio de Janeiro: CCBB, 2004), Flávio Reis, *Cenas Marginais: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane* (São Luís: Lithograf, 2005), entre outros.

transpondo o olhar da “estética da fome” de Glauber Rocha à “estética do lixo” ou mesmo a uma “estética da avacalhação” de um terceiro mundo em sua contraditória modernidade subdesenvolvida, urbanóide e violenta. Sganzerla inauguraria essa fase do cinema brasileiro com o teor anárquico do Bandido: “O terceiro mundo vai explodir! Quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar! A solução para o Brasil é o extermínio, o extermínio total!”, grita um anão enlouquecido, em frente à câmera (possivelmente ironizando o “gigante pela própria natureza” do Hino Nacional). Penso que essa última fase seria a mais coerente com os rumos tomados pelo cinema brasileiro pós-1968.

Há também quem afirme que esse epíteto de “marginal” não era aceito pelos cineastas pós-cinemanovistas, como nos lembra Rose May Carneiro:

*Na verdade, quando eu entrevistei o Sganzerla, ele tinha muita raiva desse epíteto, desse apelido, ele achava que isso era uma coisa que a imprensa inventou [...] uma maneira preconceituosa de falar sobre eles, de um cinema com menos recursos, que é feito de qualquer jeito. Então ele tinha muita raiva disso e, de certa maneira, eu concordo com ele, porque os filmes eram geniais e ele não devia nada a ninguém. Ele falava: à margem de quê? De quê que eu estou à margem? Se ele era um cara que conhecia o cinema mundial como ninguém, se ele era um cara que tinha essa preocupação de não fazer um cinema acadêmico... então, quer dizer que o cinema por não ser cartesiano, por não ser um filme acadêmico, é um cinema marginal? Não, eu não sou marginal não. (Extraído do vídeo documentário À MARGEM, 2011)*

Da mesma forma, David Pennington afirma que “marginal” teria sido apenas um rótulo e “os rótulos são tristes!” - pois, para ele, que naqueles anos de chumbo era estudante da ECA-USP e também fazia suas experimentações cinematográficas, o próprio cinema brasileiro era um cinema marginalizado, no sentido de ficar à margem, de não ter espaço, de não estar alinhado ao *establishment*. (À MARGEM, 2011).

Carneiro também aponta o lado “essencialmente *kitsch*” do filme de Sganzerla: “*O Bandido é kitsch* na raiz. E o que vem a ser esse *kitsch*? Ele vem de um termo da estética alemã, algo que não tem utilidade, algo que atrapalha, uma coisa muito feia, grotesca, que está fora de lugar, fora de contexto. No *Bandido* a gente consegue perceber esse *kitsch* desde as roupas, nas fotografias, na escolha da trilha [sonora], que vai desde um bolero, uma guarania até um Jimmy Hendrix.”

Voltando à questão da identidade, sabe-se que a busca por uma definição da identidade brasileira, tão característica da produção intelectual de norte a sul do país especialmente a partir dos anos 1920, chegaria ao conceito de “cordialidade”, inicialmente empregado nos escritos de Ribeiro Couto e Cassiano Ricardo, retomado e ampliado posteriormente por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936). Para o modernista paulista, o “homem cordial” representaria “nossa forma ordinária de convívio social”, expressa no “desejo de estabelecer intimidade” e no verdadeiro “horror às distâncias que parece constituir (...) o traço mais específico do espírito brasileiro.” Entretanto, ao invés de nos orgulharmos dessa cordialidade, Sérgio apontava a necessidade de entendê-la enquanto fruto de uma herança ibérica que deveria ser superada, por ser a responsável por muitas das nossas mazelas sociais. Uma cordialidade concebida a partir de sua própria ambigüidade, servindo ao bem e ao mal, uma vez que através da afirmação de laços afetivos o espaço público se vê facilmente invadido pelo privado, no qual predominam atitudes pouco racionais, configurando-se a exasperação às formalidades e ao lado impessoal das relações sociais e/ou políticas.

Detentor de um caráter contraditório por excelência, o homem cordial sintetiza um “jeitinho brasileiro” que vem contaminando as práticas políticas desde tempos coloniais; avesso ao rigor das leis, realça a informalidade e familiaridade até mesmo com seus concorrentes. Exemplo de tal personalidade pode ser encontrado na figura emblemática do político inescrupuloso e fanfarrão, J. B. da Silva, personagem-chave que faz contraponto ao protagonista d’*O Bandido da Luz Vermelha*. Este, por sua vez, realça atitudes de boçalidade e irreverência, dignas de um autêntico anti-herói, sempre presente nas manchetes dos jornais por seus feitos audaciosos e violentos, que desnorteiam a polícia no seu enalço, saído da Boca do Lixo, território próximo à antiga rodoviária da capital paulistana, onde grassa a criminalidade, prostituição, tráfico de drogas e o caos generalizado da conturbada metrópole – e que também é o *lócus* onde os cineastas recebiam seus rolos de filme, onde havia encontros entre esses cineastas e as produtoras, na Rua do Triunfo e seus arredores.

Revelando-se como um verdadeiro “faroeste sobre o Terceiro Mundo”, o filme confronta aqueles dois tipos marcantes: o misterioso assaltante mascarado que após agir nas residências dos bairros luxuosos da capital, segue solitário em seu anonimato pelas ruas e salas de cinema do subúrbio; e J. B. da Silva, o líder da organização de extrema

direita Mão Negra, que ironicamente torna-se o candidato da Boca à presidência da República.

Apesar de se basear na história real de um assaltante também conhecido por “bandido da lanterna vermelha”, João Acácio Pereira da Costa, cujo nome falso era Roberto da Silva, o protagonista-bandido do filme se distancia de sua matriz inspiradora em vários aspectos, entre os quais destaca-se o fato de que o primeiro roubava casas de classe média alta e suntuosas mansões de milionários em São Paulo para divertir-se esbanjando dinheiro em Santos, enquanto o personagem fictício assalta essas residências, mas continua levando uma vida medíocre, morando em quartos de pensão na periferia da cidade.

A identidade do bandido Jorginho, ou simplesmente “Luz, para os íntimos” é uma grande incógnita, pois apesar do alarde que a mídia faz a seu respeito, ele se mantém em um absoluto anonimato, e por várias cenas nos surpreende com a inquietante questão: “Quem sou eu?” Contraditoriamente ao seu narcisismo suburbano (sempre de olho no espelho, perfumando-se, barbeando-se e vestindo-se com apuro – denotando seu lado essencialmente *kitsch*), Luz comete seus sucessivos crimes com um grande sentimento de revolta, contra a sociedade, a política, a vida, o desamor, chegando a tentar o suicídio por várias vezes. A sua atormentada procura por uma auto-definição, mistura-se à narrativa sobre a pluralidade de versões sobre o seu passado: “Minha história começa em Assunção no Paraguai, mas continua no Brasil; tudo estava a um passo do Mandrake e dos filmes da Atlântida”, como ele próprio afirma e como esclarecem as vozes radiofônicas em *off* que povoam as cenas acompanhando sua errática trajetória, anunciando seus feitos cruéis de assaltos, estupros e assassinatos.

Apesar de sua imagem de famoso marginal veiculada pela mídia, o Bandido se apresenta às suas vítimas como “um dos bandidos da luz vermelha”, reafirmando a indefinição de sua identidade e a defasagem entre seu eu anônimo e o mito midiático que se constrói sobre ele. Em outro momento, comenta dentro de um táxi: “posso dizer de boca cheia, eu sou um boçal”, evidenciando a sua percepção da incompetência da atuação policial em capturá-lo - “Fico invocado com uma coisa, a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada”, conclui. Provocando a polícia com cartas e telefonemas anônimos, apenas consegue injetar mais combustível no noticiário sensacionalista: “Ele revolucionou o crime no Brasil (...) Ninguém sabe ao certo quantos assaltos, roubos,

incêndios e atentados ao pudor ele já praticou. Com vinte e seis anos e vinte e seis mortes, ele foi condenado a cento e sessenta e sete anos, oito meses e dois dias de prisão (fora a multa de dez cruzeiros novos...).”

O delegado Cabeção, responsável pelo caso e que vive à procura de novas pistas do paradeiro do bandido, sem nada conseguir, queixa-se de que “o mais engraçado é que vem tudo parar na minha mão, como se não bastasse o Luz!”, referindo-se aos inúmeros crimes que “sobram” para ele na Boca do Lixo.

É interessante observar que a irreverência do diretor Sganzerla surge até mesmo na fala do delegado, quando este se dirige com seus guardas a uma *vernissage* à procura do Bandido, exclamando ao ver uma das pinturas: “Arte moderna... lixo!” Ao mesmo tempo, o fato de um delegado incluir no seu roteiro de trabalho um evento artístico como esse, denota a peculiaridade da identidade do protagonista do filme, que além de assistir a sessões de cinema, também aprecia exposições de artes plásticas.

Enquanto não há nenhuma perspectiva na sucessão dos golpes rotineiros do bandido boçal, para o político-gangster J. B. da Silva, ao contrário, delineia-se um ambicioso projeto a seguir: eleger-se presidente da República para assim institucionalizar seus próprios crimes, propiciando uma reciprocidade perfeita entre o espaço público e o privado – prática característica do homem cordial quando alcança o poder. A sua entrada em cena, chegando num avião vindo de Madri, para logo se tornar o “Rei da Boca do Lixo”, dando entrevistas e agendando negociatas no seu quartel-general, a Casa Azul, se dá ao mesmo tempo em que Jorginho tenta suicídio bebendo tinta de um balde e atirando-se numa piscina. Mas essa situação sofre uma reviravolta quando este, após fracassar no seu intento suicida, entra para a quadrilha Mão Negra, de J. B., e logo depois é denunciado por sua amante, a prostituta vigarista Janete Jane, que também freqüentava a mansão-fortaleza da gangue.

Ao expor publicamente suas idéias, J. B. da Silva torna-se o contraponto da clandestinidade do Luz. O cinismo dá a tônica do seu discurso populista de direita, quando responde aos repórteres sobre qual o perfil do programa de governo que irá adotar: “meu programa sou eu mesmo”, oferecendo como solução às questões de cunho social a distribuição de chicletes aos pobres “para que sempre estejam mastigando”, a criação da Casa do Pai Solteiro, entre outras sandices. Ao final, arremata a entrevista televisiva com a seguinte máxima: “Um país sem pobreza é um país sem folclore; sem

folclore, o que vamos mostrar para o turista? Viva a pobreza!” Misto de boçalidade e cordialidade, J. B. afirma só permitir a entrada na Casa Azul daqueles que forem “meus amigos”. Em determinadas cenas, ressurgem as vozes em *off* reafirmando seu espanto aos ouvintes: “Os gangsters estão em todas, na política, na administração, nas famílias, no futebol, na imprensa, nos bilhares e nas... eleições. É o lixo sem limites, senhoras e senhores!”

Após ser traído por sua amante Janete Jane, o Bandido começa a desfazer-se de suas referências, jogando fora o conteúdo da mala que o acompanha em várias cenas e na qual encontra-se escrita em letras garrafais a palavra “EU” (mala através da qual Janete Jane descobrira que Jorginho era o mesmo Bandido mascarado dos noticiários). Depois de assassiná-la, coloca uma bomba no porta-malas do carro de J. B. da Silva, livrando-se dele também - aqui a boçalidade mostra-se em suas últimas conseqüências, lembrando as palavras pronunciadas pelo Bandido no início do filme: “Eu tinha de avacalhar. Um cara assim só podia avacalhar pra ver o que saía disso tudo!”

Ao final, encaminha-se para o seu lugar de origem, a favela do Tatuapé, de onde teria saído aos onze anos de idade para ingressar na criminalidade, e inicia os preparativos para mais uma tentativa de suicídio, envolvendo o próprio corpo com fios elétricos: “agora só faltava eu.” Quando os atrapalhados homens da Lei personificados no delegado Cabeção e seus comparsas chegam ao local, o Bandido já está morto e o delegado pisa descuidadamente nos fios e também morre eletrocutado, caindo ao seu lado sem, no entanto, chegar a identificá-lo: a morte do Luz perpetua seu anonimato.

Ressurge então a figura emblemática do político inescrupuloso J. B. da Silva, ao ecoarem suas palavras na tumultuada cena: “O Terceiro Mundo não tem habitantes, só sobreviventes!” – numa clara alusão ao paradigma de uma cordialidade interesseira, que sempre privilegia os acordos tácitos em prol da projeção política clientelista e seu complemento: a perpetuação da miséria da maioria da população.

A alegoria tropicalista toma a cena como um verdadeiro *gran finale*, mostrando moradores da favela e catadores de lixo sambando em meio a monturos de um lixão, enquanto discos-voadores piscam luzes sobrevoando suas indefesas cabeças: retrato de um país em plena ebulição.

*“O monumento não tem porta  
A entrada é uma rua antiga  
Estreita e torta  
E no joelho uma criança  
Sorridente, feia e morta  
Estende a mão”...*

### **Referências Bibliográficas e Fílmicas:**

BERNADET, Jean-Claude, *O Vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CARNEIRO, Rose May, *O mito da Marginalidade no filme O Bandido da Luz Vermelha*. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social). Brasília: UnB, 1999.

PUPPO, Eugênio, *Cinema Marginal Brasileiro: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.

REIS, Flávio, *Cenas Marginais: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane*. São Luís: Lithograf, 2005.

XAVIER, Ismail, *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

### **Filme:**

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

São Paulo, 1968, 35 mm, PB, 92 min

Direção e roteiro: Rogério Sganzerla

Montagem: Sílvio Renoldi

Fotografia: Peter Overbeck

Câmera: Carlos Alberto Ebert

Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Pagano Sobrinho, Luiz Linhares, Roberto Luna.

### **Vídeo-documentário:**

À MARGEM

Brasília, 2011, colorido, 17 min

Direção e roteiro: Maurício Chades e Vinícius Pedreira

Entrevistados: Rose May Carneiro, David Pennington e Flávia de Sá Pedreira