

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

O MITO DA MARGINALIDADE
no filme
O Bandido da Luz Vermelha

Rose May Carneiro

Brasília - 1999

Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Faculdade de Comunicação

O MITO DA MARGINALIDADE
no filme
O Bandido da Luz Vermelha

Rose May Carneiro

Orientador: Professor Doutor Luiz Carlos Assis lasbeck

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Comunicação
Social da Universidade de Brasília, como
parte dos requisitos para a obtenção do grau
de Mestre em Comunicação Social.

Brasília

1999

SUMÁRIO

PALAVRAS-CHAVES

RESUMO

KEY-WORDS

ABSTRACT

TRAILLER

INTRODUÇÃO I :10

INTRODUÇÃO II:17

CAPÍTULO I:O CASO/ GELÉIA GERAL OU RETRATO DE UMA ÉPOCA...25

CAPÍTULO II:ACASO/O CASO DO BANDIDO ACÁCIO.....53

(A Semiótica do Imprevisível)

CAPÍTULO III: ENTÃO, (RE) SURGE O MITO.....82

CAPÍTULO IV: O MITO DA MARGINALIDADE.....107

CAPÍTULO V: QUANDO O FILME VIRA MITO.....136

DETALHES FINAIS:199

BIBLIOGRAFIA:205

ANEXOS:.....215

AGRADECIMENTOS

Nesta infindável lista de agradecimentos, a primeira pessoa que me ocorre, não poderia ser outra além do meu orientador, incentivador e mentor, o Professor Luiz Carlos Assis lasbeck, deixo aqui o meu muitíssimo obrigada pelo estímulo, pela paciência e por toda a sua generosidade que possibilitou a troca de conhecimentos ao longo do mestrado.

Aos Professores Doutores José Luiz Braga (mentor do processo propedêutico) e Sérgio Dayrell Porto (antigo Coordenador do Mestrado), pelo início de tudo, da nova “fase iluminista” que culminou com a verdadeira reelaboração do pensar comunicativo aliado às novas idéias acadêmicas.

À Professora Doutora Silvia Oroz, pela presteza e prontidão em dividir os seus conhecimentos cinematográficos (pessoalmente e via embratel) e, principalmente, pelo incentivo na fase embrionária do projeto.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação, a minha gratidão, pelo tempo disponível, pelo repasse teórico, em forma de aulas, de textos, além das furtivas conversas ao longo dos corredores.

Aos funcionários do mestrado, em especial ao meu querido Inácio Loyola, a Cleuma de Souza, e a rebelde, porém, insubstituível, Júlia Pires.

Aos meus amigos do mestrado, Josianne (Jô) Paz e Paz, Gabriela (Gabi) Ramirez, Gerlaine (Gê) Martini, Érica Andrade e Manuel Roberto (Beto) Seabra.

À CAPES pela bolsa recebida, que muito me ajudou a concluir o presente trabalho.

À FUNARTE (RJ), em especial à Marcia Regina, pela gentileza em abrir os arquivos para a pesquisa, disponibilizando também, o roteiro e fotos do filme , colocados em anexo.

Aos meus amigos fora do mestrado, Alexandre Magno, Ana Elisa Kömel Fonseca, Ana Elisabeth Meyer, Cláudia Britto, Cláudia Carneiro, Claudete de Souza, Laísa Tossin (pela revisão), Heloísa Novaes, Lena Chaib, Liane Garcia, Marta B. Meira, obrigada pelo carinho, dedicação e especialmente, pelos “ouvidos”.

À minha “família de verdade”, Antônio Napolitano Jr., a minha irmã Tânia Napolitano, pela inestimável força, e aos meus sobrinhos, Paulo, Juliana e Lucas.

À minha “família de coração”, Alice A. de Oliveira, Daisy, Dilza, Krikor, Krikinho, Lucila, Anita e Adriana, obrigado pela “força”.

E, finalmente, a querida Rita Crisóstomo, pela paciência, amizade, e incalculável ajuda na montagem deste estudo.

Este trabalho é dedicado à minha mãe Lourdes Leon Petit, (*in memoriam*), por, ao longo da vida, ter conseguido me ensinar muitas coisas, dentre as quais, à sua maneira, em aprender a amar “os bandidos” e a desconfiar “dos mocinhos”.

Palavras-Chaves:

Cinema, Comunicação Artística, Semiótica da Cultura, Mito, Marginalidade

RESUMO

O *Bandido da Luz Vermelha*, obra considerada como marco da estética do lixo na filmografia nacional, é aqui analisado sob a ótica plurivalente da competência comunicativa da marginalidade, de modo geral, e do mito da marginalidade, de forma específica.

A abordagem semiótica orienta a pesquisa e direciona o olhar para questões periféricas (marginais), pouco consideradas ou insuficientemente exploradas no texto maior da cultura.

Percorrendo o cenário que serve de pano de fundo para o filme de Rogério Sganzerla, os ingredientes da fala mítica comparecem como signos à procura de um lugar reconhecível e justificável. O arranjo e o desarranjo desse concerto semiótico explica e justifica o lugar do cinema nacional no conjunto das produções culturais que refletem e refratam a identidade brasileira.

Key-Words:

Cinema, Artistic Communication, Semiotics of Culture, Myth, Out-Casts.

ABSTRACT

O Bandido da Luz Vermelha, a work considered as the landmark of “trash aesthetics” in the national cinematography, is analysed here in the eyes of the communicative competence of the out-casts, generally speaking, and of the out-cast myth, specially.

The semiotic approach guides the research and directs our view to peripheral issues, generally over looked or not sufficiently explored in the wider test of culture.

Viewing the scenery, that serves as the background for Rogério Sganzerla's film, the ingredients of the mythical language are used as signs in their search for a recognizable and justifiable place in society. The setting and unsetting of semiotics concert explains and justifies the place of the national cinema in the range of the cultural productions which reflect and portray the Brazilian identity.

TRAILLER

Introdução I

A análise de aspectos culturais relevantes do texto fílmico *O Bandido da Luz Vermelha*, lançado em 1968, do diretor Rogério Sganzerla é o objeto de estudo desta dissertação de mestrado.

Há muito, este filme vem sendo estudado por pessoas que perceberam o rico filão de hipóteses e teses nele presentes. Contamos com análises feitas por Ismail Xavier (*Alegorias do Sudsenvolvimento*), Fernão Ramos (*Cinema Marginal*), Luiz Carlos Borges (*O cinema à margem*) e também, mais atualmente, de Jean-Claude Bernardet (*O vôo dos anjos*).

Nossa proposta escora-se no mesmo desafio que iluminou tais estudiosos, mas dirige-se a um lugar específico da obra de Sganzerla, um lugar do qual nem mesmo ele, o diretor, tem lívida consciência: os caminhos e descaminhos que a narrativa mítica da marginalidade percorre para dar ao filme *O Bandido da Luz Vermelha* um status de quase novo mito, no rol da produção cinematográfica brasileira.

“Eu me interesso mais pelos *losers* (perdedores) do que pelos *winners* (vencedores)”. Com esta frase o cineasta argentino, naturalizado brasileiro, Hector Babenco define de que forma a marginalidade pode (e deve, no nosso entender) ser enfocada: a partir dos parâmetros culturais escancarados pelos comportamento sociais preestabelecidos e consagrados pelo núcleo da cultura.

Ao optarmos por desenvolver um trabalho que tem como abordagem o mito da marginalidade no filme *O Bandido da Luz Vermelha*, procuramos absorver as variáveis de sentido presentes no signo “marginal” ou “marginalidade”, tanto na acepção mitologizada do termo verbal, quanto nas múltiplas proliferações que derivam dele e ampliam as possibilidades de sentido desse tema tão universal.

O paradoxo que o signo *Marginalidade* instaura onde quer que se apresente – estar à margem e participar, ao mesmo tempo, do conceito em jogo - ratifica o que tentamos demonstrar no presente trabalho: ou seja, que a dimensão bandida, marginal, banida pela *cultura contemporânea*, acabou sendo de alguma forma assimilada e até mesmo exaltada por essa mesma cultura.

No primeiro capítulo, abordamos a construção do paradigma em análise, numa época em que as contradições e as quebras de tabus apresentavam-se como autênticas formas de representação cultural, rompimento de *clichês* e rasuras dos códigos até então vigentes.

Nossa câmera dará uma panorâmica - que se inicia com foco na moda do final dos anos 60 – privilegiando cores e nomes do cenário nacional, dirigindo-se ao ano mítico de 1968. Nesse percurso, a força da música popular e o conturbado cenário cultural e político servirão de moldura para o Plano Detalhe de nosso objeto de estudos: o filme *O Bandido da Luz Vermelha*.

Veremos, então, os principais elementos míticos fomentados pela cultura e reproduzidos pela mídia em relação ao bandido que atuava em São Paulo no final da década de sessenta, João Acácio Pereira da Costa, o Luz Vermelha.

Apoiados em relatos de jornais, recriamos o discurso desse mito. Localizamos o ponto inicial de sua construção em depoimentos de alguns poucos amigos de sua infância solitária e pobre até chegarmos ao "herói marginal" que buscou inspiração no bandido americano Caryl Chessman. Acácio viveu seu apogeu, rodeado de bebidas e mulheres nas boates do Porto de Santos. Um mito banal, de gosto trivial.

Foi observando tais corriqueiras circunstâncias que tentamos remontar as origens desse mito, com o objetivo de compreendermos a dimensão que ele alcançou como objeto cultural. O filme é um "fazedor" desse mito na medida em que enleva o "personagem real" para celebrá-lo na lenda, na fábula, numa narrativa ficcional da qual todos nos sentimos, de certa forma, um pouco "autores".

Nosso objetivo, ambicioso e temerário, é adentrar a estrutura do mito, sem desconstruí-lo para melhor o entendermos, como o fizeram os estruturalistas da também década de 60. Falamos de um período (hoje) mitificado, de um bandido (àquela época) já mitificado e chegamos a um filme que, na história da cinematografia brasileira é emblemático o suficiente para justificar também o atributo de mito.

É com o propósito de evidenciar tais marcas que selecionamos os principais aspectos que deveriam merecer nossa atenção neste estudo. Dessa abordagem, poderemos entender como se formaram tais mitos (a época, o bandido e o filme) e como eles dialogam entre si e com a história que os precedeu e os sucedeu. Nessa "conversa", os arquétipos, estereótipos, as marcas registradas de desejos coletivos confessos e incofessáveis formam o repertório de uma trama semiótica de múltiplas proliferações.

Por isso, fomos buscar fundamentos teóricos nos estudiosos da comunicação e da cultura humanas, os semioticistas V.V. Ivanov, Iuri Lotman, A. M. Pjatigorskij, V. N. Toporov e B. A. Uspenskij, que elaboraram as bases para o entendimento dos fenômenos sociais enquanto manifestações de sentidos culturais.

Os continuadores do trabalho dos semioticistas russos, como o tcheco Ivan Bystrina e o alemão Harry Pross, serão também chamados a explicarem detalhes aparentemente óbvios, mas surpreendentemente reveladores, de estruturas simbólicas que sustentam convicções e crenças atuais. Com a ajuda deles e de outros estudiosos da cultura pelo caminho da antropologia da cultura (Edgar Morin e Mircea Eliade, dentre outros), percorreremos o texto mítico no interior da cultura e depois fora dela, com a pretensão de demonstrar a contaminação da cultura pelas suas próprias margens, pela periferia, pelas fronteiras que delimita para individualizar-se e preservar-se.

Os signos da marginalidade, que contaminarão (como sempre) as estruturas conservadoras do núcleo institucional da cultura serão ecologicamente evidenciados, em interação com o ambiente que lhes dá sustentação e sentido, o que justifica um capítulo inteiro no qual pintamos o panorama temporal-espacial que justifica o filme e o bandido, mutuamente.

É no quarto capítulo que brotam as marcas mais consistentes de alguns mitos da marginalidade, com toda sua simbologia. Apoteótico, mas nem tanto, porque o estudo não culmina com a demonstração, senão com os problemas que toda essa criação mitológica trará, em conseqüência, para a formatação dos ambientes contemporâneos. Apesar de não pertencerem à esfera da nossa curiosidade intelectual, os atuais heróis de jogos virtuais e os lugares

nos quais esses jogos se desenvolvem, reproduzem quase literalmente, as sensações e as qualidades inauguradas naquele tempo e naquele lugar.

Falaremos do ser marginal e do que seria uma possível estética da marginalidade para as teorias da cultura. Uma maior aproximação a esse tema será levada a termo com o apoio de alguns ícones da marginalidade tupiniquim e universal, dentre os quais ressaltaremos em grossas letras: Torquato Netto, Hélio Oiticicca, Vladimir Maikóvski, Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Ronald Biggs e, por que não inclui-lo (ele que foi o grande excluído) João Acácio.

Conhecendo um pouco dessas pessoas, perceberemos em que elas inovaram com suas experiências e incidências nas culturas em que atuaram. Trechos biográficos (indispensáveis) serão convocados a explicarem situações inovadoras que, de alguma forma, romperam com a normalidade. E, para falar de “normalidade”, chamaremos outros marginais também conhecidos como *underground* e *outsiders*.

Todos eles nos ajudaram a compreender nossos objeto de estudo, muito embora grande parte deles tenha detestado a universidade e os estudos disciplinados da cultura. A marginalidade no filme *O Bandido da Luz Vermelha* está em tudo, inclusive no delineamento de uma incerta “estética da marginalidade”, repleta de incongruências e desgostos duvidosos, deturpações e aberrações, signos de sentimentos e qualidades paradoxais, desajustadas, incômodas, nada confortáveis.

No quinto e último capítulo, entraremos nas especificidades do filme *O Bandido da Luz Vermelha*. Por tratar-se de um filme emblemático, que inaugura um gênero de filmes explicitamente denominados “marginais”, veremos como os cineastas (também marginais, banidos do meio dos

reconhecidos e bem-remunerados) fizeram filmes que romperam com as “sociológicas” produções do Cinema Novo.

De acordo com Aurélio Buarque de Holanda, marginal é tudo aquilo que está à margem, ou da sociedade, ou da lei. Ou ainda, tudo que é posto de lado, fora do sistema, inadequado ao senso comum, alvo de críticas. Todos eles (cineastas), bons ou ruins, deslocaram o espectador do centro de suas produções. Assim como eles mesmos, tudo o que faz sentido deve estar fora ou, no máximo, ao lado. Nunca ali no centro, a ditar regras e inaugurar posteridades.

Apostavam naquilo que nunca foi visto numa tela. O que não chega a ser critério aceitável de qualidade, mas, sem dúvida, um inusitado critério de originalidade artística. Não há neles um programa político, como prescrevia a agenda do Cinema Novo, mas gritos desesperados, como na tela de *Munch*. Esse grito – se de frustração, rebeldia, perdição ou redenção – inspirou a pesquisa e norteou essa dissertação, inclusive na sua estrutura, quase metalingüística.

Apesar das críticas arrasadoras e de tanto apanhar, *O Bandido* floresceu como massa em padaria. Sobreviveu como um modesto ícone da estética do lixo. Nada modesto, portanto, se comparado aos intelectualizados conceitos de Kitsch (vide Abraham Moles) ou de “trash” – eufemismo concedido aos filmes “B” (*cult*) americanos, que Hollywood produziu com baixos orçamentos nos anos 40 e 50. Uma história que contaminou gente famosa da sofisticada e crítica Nouvelle Vague como François Truffaut, Louis Malle e Jean-Luc Godard, entre outros, e continua fazendo escola até hoje. Estamos nos referindo, obviamente, aos filmes denominados “independentes”.

É assim que localizamos nossa contribuição ao estudo do filme, da

cultura que o produziu e à ciência da comunicação, exaurida na busca de motivações para perpetuar-se como disciplina que justifica estudos pós-graduados. Nossa contribuição participa com um pouco no muito que ainda se pode fazer nessa instigante área do conhecimento.

Introdução II

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

O *Bandido* é considerado por muitos como demarcatório entre a estética da fome (Glauber Rocha) e a instituída estética do lixo (Rogério Sagnzerla), ou seja, um manifesto cinematográfico que teve na iconoclastia das técnicas cinematográfica até então vigentes.

Havia muita incerteza, pois o filme brasileiro da época não se definia pela exatidão da mensagem ou bom comportamento dos personagens - tradições arquivadas por todos que preferiram retirar da dúvida um começo de luta. Dúvida sobre as instituições, sobre o discurso moral da classe dominante, sobre os ideais forjados por uma minoria que se dizia falar em nome da maioria, dúvida social - e estética - refletindo a necessidade de abrir novas frentes no cinema e na vida.

Outro fator que colabora para a mistura de inquietação e indefinição, é o seu espaço cênico. Ele foi rodado na famosa região da "Boca do Lixo" de São Paulo, área essencialmente marginal, limitada por diversas avenidas, entre elas, a São João, Ipiranga, Rio Branco e, ao norte, pelas estações Júlio Prestes e da Luz.

Ao descrevermos uma breve sinopse do filme, começaríamos assim: O *Luz Vermelha* é um bárbaro que resolve, num dia qualquer, fazer justiça com suas próprias mãos, sem ter consciência de coisa alguma. É a história de Jorge, figura do submundo que pratica crimes refinados, torna-se célebre nas

páginas policiais, dribla a perseguição das autoridades, tenta diversas vezes o suicídio, conhece Janete Jane, uma provocante prostituta que acaba delatando-o. Seria um comentário rápido e desprezioso, por trás de um filme rico em significados.

De fato, *O Bandido* é um alento à nossa frágil estrutura social. E bastam os equívocos de um alucinado para a tragédia se desmoronar na instabilidade total. A seguinte frase é uma constante no filme: "O terceiro mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra". Apresenta uma visão apocalíptica do Terceiro Mundo, e ao mesmo tempo pode ser considerada como uma metáfora bastante abrangente.

Vamos também mencionar a real existência do bandido, também chamado Bandido da Luz Vermelha. Seu nome era João Acácio Pereira da Costa; usou também um nome falso de Roberto da Silva, que a polícia acreditou por um tempo ser verdadeiro. O filme contém dados biográficos de João Acácio, que era o ladrão mais famoso em meados da década de sessenta. Se fez presente na mídia durante um bom tempo. Não se falava em outra coisa em São Paulo, e Sganzerla antes de dirigir o filme participava disso. Para se ter uma idéia, o filme teve uma carreira bem popular. Saiu com 40 cópias, um lançamento muito grande para aquele tempo. Deu, em dinheiro da época, mais de 100 milhões, o equivalente a 59 mil reais atualmente, dos quais 10%, deveriam ter sido destinados ao João Acácio, que já estava preso. Três anos atrás, Rogério Sganzerla esteve com ele e soube que não recebeu um tostão.

Ao contrário dos cineastas do Cinema Novo que foram influenciados pelos Neo-Realistas italianos - *O Bandido da Luz Vermelha* se filiava explicitamente aos filmes "B" americanos e na Nouvelle Vague francesa. Não

só se ligava diretamente à realidade, mas ao próprio cinema, substituindo a figura do revolucionário pela do marginal.

ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS

Para estudarmos o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, a princípio nos apoiaremos nas idéias desenvolvidas pelos estudiosos que foram denominada semiótica da cultura, porque foram eles, no nosso modo de ver, que, primeiramente, estudaram a cultura à luz da comunicação e a comunicação à luz da cultura. Além disso, forneceram um equipamento de grosso calibre para a abordagem de questões delicadas e sutis que estão na raiz da produção de sentido, inclusive no nosso objeto.

Foram mencionadas anteriormente as intenções de abordagem ao desfragmentar nosso objeto, onde um dos olhares será em relação ao *kitsch*, principalmente no que concerne ao figurino e a trilha sonora, em que o filme em questão muito se apropria, principalmente em relação ao figurino da personagem central, que tomamos como exemplo: calça estampada, camisa metade preta e outra metade branca e acessórios: cinturão de três cores, chapéu de vaqueiro preto com debrum branco na aba larga, entre outros absorvem o significado *kitsch*. E ainda no que emoldura as cenas, a trilha sonora, abusando dos boleros, ritmos afros e *musaks*(música de elevador).

O sociólogo Edgar Morin nos é bastante útil na análise de nosso filme, um objeto cultural. Ele faz parte dos teóricos culturológicos, ou seja, estudiosos da cultura de massa que distinguem os seus elementos antropológicos mais relevantes e a relação entre o consumidor e o objeto de consumo.

Tomando como base as teorias do sociólogo, abordaremos a relação espectador e cinema, até mesmo em função do que já foi dito anteriormente, que a visão negativa da crítica ao filme pautava-se, basicamente no

despreparo desta em julgar filmes “inovadores” entre eles, *O Bandido*. Em seus estudos, Morin procura relatar a definição da nova forma de cultura da sociedade contemporânea, ou como ele próprio define: “O espírito do tempo”. Aliás, para ele a cultura de massa é uma realidade que não pode ser tratada a fundo senão com um método, o da totalidade. Método este, que o filme em questão muito se apropria, no seu derramamento de citações dispostas como um caleidoscópio de discursos que se aglomeram e se sobrepõe sem alvo.

Veremos como a cultura de massa forma um sistema de cultura, constituindo-se como um conjunto de símbolos, valores, mitos e imagens que dizem respeito quer a vida prática quer ao imaginário coletivo. Realidades *policulturais* em que a cultura de massa se faz incluir, controlar, e ao mesmo tempo, tende a corromper e a desagregar as outras culturas. A cultura de massa não é autônoma no sentido absoluto do termo, pode embeber-se de cultura nacional, religiosa e humanística e, por sua vez, penetrar na cultura nacional, religiosa ou humanística.

Outro subitem da cultura de massa se trata do consumo. No filme, *O Bandido*, há uma grande satirização ao consumo. Em uma das cenas, o personagem do bandido antes de beijar a namorada, passa um *spray* para melhorar o hálito. Já em um dos seus assaltos, faz questão de roubar uma estola de raposa, envolvendo-a no pescoço durante o roubo. Morin aponta a contradição entre as exigências produtivas e as técnicas de standardização e o caráter individualizado e inovador do consumo cultural. Já que a indústria cultural reduz os arquétipos a esteriótipos. Só que ao mesmo tempo não consegue impedir totalmente a “invenção” porque até o *standard* necessita de originalidade. Outra grande característica da cultura de massa é o sincretismo, tendência para homogeneizar a diversidade dos conteúdos sob um determinador comum. O que pode ser tomado como exemplo a transformação da informação em ficção. No caso do filme, o personagem saiu

das páginas policiais para a tela de cinema. Há uma verdadeira contaminação entre o real e o imaginário.

Tendo por base e sendo portadora de uma ética do consumo, a lei fundamental da cultura de massa é a do mercado e a sua dinâmica resulta do diálogo contínuo entre produção e consumo. Um diálogo desigual. Um diálogo entre um prolixo e um mudo. O filme (a produção) distribui relatos, histórias, exprime-se através de uma linguagem. O consumidor (o espectador) responde apenas com reações pavlovianas, com um sim ou com um não, que determinam o sucesso ou o insucesso.

Já Abraham Moles, embora com uma forte acentuação informacionalista, propõe uma abordagem culturológica. A “cultura mosaico”- por ele descrita como uma acumulação de fragmentos de conhecimento que forma um depósito deixado pelos *mass media* no cérebro dos indivíduos. Ele ressalta a cultura de massa como um filtro que absorve de uma forma pacífica tudo que é proposto. Por hora, constatamos a grande indagação do personagem no filme analisado: “Quem sou eu ?” Uma verdadeira busca da identidade por tantas coisas que nos são impostas. Vê o homem moderno totalmente acuado e dominado, revoltando-se apenas de uma forma utópica. Por exemplo, através da ficção.

METODOLOGIA

Para fazer um estudo sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, iremos inserir o filme dentro de sua contextualização cinematográfica da época, ou seja, demonstrar que por mais que o diretor afirme o contrário, seu filme bebeu na fonte do Cinema Novo. Existem alguns planos, algumas citações e outras referências, que iremos analisar.

Tendo Sganzerla também recebido influências de Godard, pretendemos relacionar o Cinema Marginal e a Nouvelle Vague. Um período da cinematografia francesa, também situado na década de sessenta. Ela caracterizava-se através dos seus cortes rápidos, cenas ágeis, mas com um espaço para a reflexão.

Ao nos referir a cultura popular, algo tão presente no filme, iremos nos aprofundar em dois campos estéticos, o *kitsch*, e o *kitsch* musical (bolero) que pontua quase todo o filme. A inautenticidade traduz o *kitsch*. Ele é a mercadoria ordinária. Está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico. O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o “belo” e o “feio”. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do *kitsch*.

É claro que toda pesquisa requer algumas fontes. Já de início fontes bibliográficas foram consultadas. Recorreremos também a um *brinquedo* novo: a *internet*, em que vasculhamos vários *sites* e através de bancos de dados de jornais, Agência Estado, Folha de São Paulo, Jornal O Dia, Notícias Populares e o Correio Braziliense, foram encontradas informações preciosas sobre o objeto estudado. Alguns lugares específicos também foram

consultados: a cinemateca do MAM (RJ), M.I.S. (Museu da Imagem e do Som) também Rio - São Paulo, arquivos da extinta revista Filme e Cultura (Embrafilme), Centro Cultural São Paulo, Cinemateca (S.P.), Funarte (Brasília e Rio), Arquivo Nacional (Brasília).

Assim, por meio de pesquisas globais sobre o tema, procuramos manter uma linha de estudo ou metodologia de análise específica que possam vir a contribuir com uma nova abordagem ao tema mítico da marginalidade relacionado ao filme *O Bandido da Luz Vermelha*.

CAPÍTULO I

GELÉIA GERAL OU RETRATOS DE UMA ÉPOCA

“Uma nação se constrói a partir de fundamentos que moldam a identidade de seu povo, definindo seus costumes, instituições, estabelecendo o modo pelo qual se relaciona com as outras nações e absorve as tendências dominantes em cada momento”

Jorge Caldeira¹

PERÍODO DE ALTA TENSÃO

O clima político fora como os anos, intensos. O marechal Arthur da Costa e Silva assumiu em 15 de março de 1967 e governou até 31 de agosto de 1969, quando foi afastado por problemas de saúde. Logo nos primeiros meses de governo, enfrentou uma onda de protestos que se espalhavam por todo o país. O autoritarismo e a repressão recrudesciam na mesma proporção em que a oposição se radicalizava. A política extremamente sintonizada com os anseios morais e intelectuais de uma nação, não deixa por menos, Costa e Silva cria a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL).

Após um certo cansaço do período de pão e circo, a verdadeira “massa” se faz ouvir. Crescem as manifestações de rua nas principais cidades do país, em geral organizadas por estudantes. Em 1968, o estudante secundarista Edson Luís morre no Rio de Janeiro no confronto entre policiais

¹ Retirado do CD-Rom “Viagem pela História do Brasil”. In <http://www.historiadobrasil.com.br/visao.htm>

e estudantes. Em resposta, o movimento estudantil, alguns setores da igreja e da sociedade civil promovem a Passeata dos Cem Mil, a maior mobilização do período contra o regime militar. Neste ano, foram criados os órgãos de informação para ajudar nas estratégias de repressão. Tinham duas maneiras bastante eficazes para combater um movimento clandestino - escuta de telefones e infiltração de agentes nas organizações políticas. Na Câmara Federal, o deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, exorta o povo a não comparecer às festividades do dia 7 de setembro, dia da Independência. Os militares exigem sua punição. A Câmara não aceita a exigência e o Congresso decreta o AI-5, Ato Institucional número 5, em 13 de dezembro de 1968.

Alguns meses antes, em 17 de Abril de 1968, 68 municípios, inclusive todas as capitais, são transformadas em áreas de segurança nacional e seus prefeitos passam a ser nomeados pelo Presidente da República.

Mais abrangente e autoritário que todos os outros atos institucionais, o AI-5 na prática revoga os dispositivos constitucionais de 67. Reforça os poderes discricionários do regime e concede ao exército o direito de determinar medidas repressivas específicas, como decretar o recesso do Congresso, das assembleias legislativas estaduais e Câmaras municipais. A partir daí, o governo podia censurar os meios de comunicação, eliminar as garantias de estabilidade do Poder Judiciário e suspender a aplicação do Habeas-Corpus em casos de crimes políticos. O Ato ainda cassava mandatos, suspendia direitos políticos e cerceava direitos individuais.

Nos santuários da cultura burguesa da época (68 – 69), a esquerda dava o tom. Eram grupos ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, arquitetos, parte dos sociólogos e economistas, parte raciocinante do clero etc. Intelectuais foram torturados e

presos por um longo período, somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados.

Estudantes organizavam-se na semiclandestinidade. Algumas universidades foram destroçadas, entre elas, as de Brasília, São Paulo, e Rio de Janeiro. O PC (Partido Comunista) fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica.

O transe era geral. Pouco importava quais seriam os resultados, a palavra de ordem de todos aqueles, que de alguma forma, sentiam-se comprometidos com o período de intensa transformação era ação. Citamos Zuenir Ventura, que nos descreve um pouco como era a mentalidade daquela geração participante tida como revolucionária:

Na verdade, a aventura dessa geração não é um folhetim de capa-e-espada, mas um romance sem ficção. O melhor do seu legado não está no gesto - muitas vezes desesperado: outras, autoritário - mas na paixão com que foi à luta, dando a impressão de que estava disposta a entregar a vida para não morrer de tédio. Poucas - certamente nenhuma depois dela - lutaram tão radicalmente por seu projeto, ou por sua utopia. Ela experimentou os limites de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos. (1988: 14)

O engajamento daquelas pessoas era total. Combatia-se o capital estrangeiro, a política externa e a reforma agrária. Fora a época da cartilha do leninismo clássico, tentava-se demonstrar que a dominação imperialista e a reação interna estavam ligadas, e que não se mudaria uma sem mudar a outra. O personagem Brasilino reinava nos livrinhos e denunciava o

imperialismo em qualquer movimento que realizasse: ao acender as luzes pela manhã, a força vinha da Light & Power. Ia para o trabalho com um ônibus da General Motors, que consumia gasolina da Esso. As salsichas do almoço vinham da Swift & Armour etc.

No Rio de Janeiro, os CPC. (Centro Popular de Cultura) improvisavam teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos.

DRIBLANDO A CENSURA

Em um período pós-64, mais especificamente entre 1969 e 1978, a imprensa e todos os outros mecanismos de expressões culturais deparavam-se com os olhares vigilantes da forte censura. Os censores controlavam tudo com serviços de escuta, de recortes e de análise. A censura policial que se estendeu por nove anos foi basicamente de dois tipos: a primeira através de bilhetinhos e telefonemas que determinavam os assuntos que não deveriam ser abordados pela imprensa: a segunda, chamada censura prévia, com censores - policiais revisando todo o material a ser divulgado pela imprensa. Total indignação àqueles que explicitamente se arrogavam ao poder de determinar o que a opinião pública devia ou não saber.

A imprensa driblava a censura como podia. Já que não conseguiam a publicação de suas matérias na íntegra, ao menos, utilizavam-se de recursos - digamos, criativos para denunciar que estavam sofrendo cortes: colocavam receitas culinárias, algumas poesias, letras de músicas, asteriscos ou então, em revistas como por exemplo a Veja da editora Abril, estampava seu símbolo: uma pequena árvore, no meio da matéria cortada.

Era esse o clima de um período em que qualquer pessoa poderia ser presa, seqüestrada, torturada ou às vezes, “desaparecida” para sempre. Nos cárceres dos quartéis alguns presos políticos, sob o rótulo de comunista, baderneiros ou agitadores morriam ou eram “suicidados”. Desconsiderava-se qualquer tipo de direito, inclusive o de viver. Aliás, comunismo era uma variante que embutia, para eles, diversos significados: drogas, amor livre, “hippies”, corrupção etc.

A visão dos militares em relação às “ideologias comunistas” assemelhava-se a uma mistura kafkaniana que percorria do infantil conto da

dona baratinha até as mais elocubrantas histórias de espionagem da KGB. O autor Paolo Marconi, em seu livro sobre censura, nos mostra alguns exemplos que consideramos relevante citar :

a) “Na difusão de notícias internacionais destacam-se os feitos comunistas em detrimento dos democráticos”²;

b) “Os jornais brasileiros não são comunistas, comunistas são os repórteres que colocam a linha comunista nos jornais. E esse problema é insolúvel pois os diretores dos jornais não se importam com o que os jornais estão dizendo”³;

c) “Na TV existem certas novelas e representações realizadas para levar o cidadão a embarcar nas idéias comunistas”⁴;

d) “Há uma frente brasileira de informação que difama nosso país e mantém em nossa terra repórteres que mentem lá fora, apresentando um quadro brasileiro inteiramente falsificado, inteiramente pejorativo. Nada de importante acontece no país sem a ação dos comunistas. Há uma poeira vermelha nos olhos do povo e de grande parte das autoridades brasileiras”⁵ (1980:22)

Os jornalistas, os músicos, os atores e alguns políticos eram considerados os fomentadores de boatos, com o único objetivo de criar um clima de tensão, utilizando-se para a isso, de uma vasta tentativa de subversão da sociedade. Era preciso conter essa “informação” que tanto reverberava nas ruas.

² Boletim especial nº2 do comandante do III Exército. In O Globo, 28.3.78, p.8.

³ Idem

⁴ Ibidem

⁵ General Milton Tavares de Souza, in O Estado de São Paulo, 2.10.76, p.14.

A ênfase dada à informação - no sentido militar do termo, como algo precioso e controlável - pode ser detectada pelo número de órgãos militares e civis de segurança e informações que nasceram ou vicejaram a partir de 1964. Em todos os órgãos militares, existia a chamada 2ª Seção de informações e cada Arma tinha ainda o seu órgão específico: Centro de Informações do Exército (CIE), Centro de Informação da Marinha (CENIMAR) e o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA). Ainda sob o controle das Forças Armadas, havia os serviços de informação das Polícias Militares estaduais, colocadas neste período revolucionário sob a tutela do Exército, da Polícia Federal, das Secretarias de Segurança Pública, e mais os Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS).

Teoricamente, todos estes órgãos deveriam apenas prestar assessoria ao aparelho de Estado na preservação da segurança nacional. Mas, na verdade, eles serviam como meros órgãos de repressão política a serviço dos detentores do poder. Elementos de cada uma destas organizações integravam o temido DOI-CODI (Departamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna) que atuava executando as ações repressivas armadas julgadas necessárias pelos órgãos de informações.

Em uma eloqüente comprovação de que com o tempo a censura estava ganhando força e arrogância, as proibições iam mudando de cara, passando a adotar outra fórmula, bem mais sutil. A autoridade que determinava o veto não assumia a sua ordem e a partir daí, começou-se a usar quase que exclusivamente a vaga fórmula : “por ordem superior”, “por determinação superior”, ou então o simples “fica proibido”.

A preocupação maior dos censores era com o que eles consideravam “atos terroristas” subversivos. Entretanto, com suas práticas continuadas, o raio de ação destes foi se ampliando a tal ponto, que se passou a esconder

da opinião pública vergonhosos casos de corrupção, falências, bárbaros assassinatos políticos, torturas contra opositores políticos, violências policiais, epidemias e até pitorescos fatos como o de um militar que ficou louco a bordo de um avião de carreira ou de uma indisposição coletiva no restaurante da VASP, provocada pela má qualidade da comida.

CHÁ COM PORRADA

Todas as forças se engendravam em direção à política, inclusive as da violência. Naquele 1968, em especial, algumas pessoas conheceram de perto o que seria tramitar no olho do furacão. A ebulição dos ânimos alheios esbarrava na resistência dos que indubitavelmente tinham poder de força. Era realmente preciso “chamar o ladrão”.

Em uma recente matéria jornalística José Jorge de Carvalho⁶, professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, fez um breve e preciso levantamento de como se dava a relação “poder e violência”. Vejamos abaixo:

Das gangues em luta com canivetes de finais da década de 50, a violência em 68 ganhou teor político. Os negros norte-americanos resolveram reagir ao assassinato do líder pacifista Martin Luther King. Nascia o Black Power. Estudantes enclausurados em enfumaçados grêmios estudantis perderam o medo de enfrentar as forças policiais e foram às ruas, invadiram universidades, exigiram na marra a conquista de um espaço. O inimigo de toda esta geração era todo e qualquer sistema de poder. “Todo o poder é maldito”, dizia um dos cartazes na noite das barricadas em Paris. A determinação era jogar o jogo violentamente, sem aceitar regras impostas, já que todas as formas de oposição tradicional eram inoperantes.

A repressão tentava ser combatida das mais diversas formas. E a tortura, utilizando-se de métodos pouco ortodoxos da inquisição, dava as respostas num período em que o silêncio valia a vida ou muitas vezes, a

⁶ Publicado no Jornal de Brasília, Caderno 2, 03/05/98.

morte. Alguns intelectuais brasileiros conheceram de perto, aquilo que poderia ser comparado ao inferno. Mas a realidade estava lá, e, junto a ela, homens armados de fuzis e metralhadoras. Era preciso proteger a nação dos baderneiros, agitadores e acima de tudo, dos conspiradores, daí entrava a ação de alguns grupos de extrema-direita, entre eles o CCC - Comando de Caça aos Comunistas.

É claro que os mais visados eram os ativistas políticos ou qualquer participante dos movimentos de guerrilha. Destes, destacando-se: o VPR - Vanguarda Popular Revolucionária, o MR-8 - Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o PCBR - Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, AP - Ação Popular, ALN - Aliança Libertadora Nacional, entre outros. Outros tipos de profissionais porém, também foram visados, como professores universitários, economistas, médicos, advogados ou sociólogos, que puderam experimentar a crueldade da tortura.

Os instrumentos de tortura faziam parte de um arsenal de sadismo bastante refinado. Alguns deles, os mais conhecidos, foram descritos com riqueza de detalhes, no livro *Brasil Nunca Mais*, elaborado pela Arquidiocese de São Paulo, a partir de alguns relatos, que aqui transcrevemos resumidamente:

- 1) O "pau de arara"- consiste numa barra de ferro que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o "conjunto" colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30 cm. do solo. Este método quase nunca é utilizado isoladamente, seus "complementos" normais são eletrochoques, a palmatória e o afogamento.
- 2) O choque elétrico - dado por um telefone de campanha do Exército que possuía dois fios longos que são ligados ao

corpo, normalmente nas partes sexuais, além dos ouvidos, dentes, língua e dedos.

3) A "pimentinha" - um magneto cuja característica era produzir eletricidade de baixa voltagem e alta amperagem; que, essa máquina por estar condicionada em uma caixa vermelha recebia a denominação de "pimentinha".

4) O "afogamento" - um dos "complementos" do pau-de-arara. Um pequeno tubo de borracha é introduzido na boca do torturado e passa a lançar água.

5) A "cadeira do dragão", de São Paulo - uma cadeira extremamente pesada, cujo assento é de zinco, e que na parte posterior tem uma proeminência para ser introduzido um dos terminais da máquina de choque chamado magneto; que além disso, a cadeira apresentava uma travessa de madeira que empurrava as suas pernas para trás, de modo que a cada espasmo de descarga as suas pernas batassem na travessa citada, provocando ferimentos profundos. (1985: 34)

As marcas foram muitas e as da tortura, eram designadas aos subversivos e transgressores. Alguns tiveram mais sorte, do que outros, deparavam-se com militares sem muita afinidade com aquele tipo de comportamento. Já outros, sentiram bem mais. Talvez o exemplo que consta no livro *Tortura - A história da repressão política no Brasil* do jornalista que fora torturado, Antônio Carlos Fon ilustre um pouco algumas situações, digamos, depreciadoras:

Dramática era a situação do pintor Suzuki. Depois de quinze dias sendo torturado e vendo outros homens sendo torturados, Suzuki chegou à conclusão de que a humanidade havia regredido e que éramos todos animais. Nos dias seguintes, enlouqueceu e passou a agir como se

fosse um macaco. Ficava nu, pendurado nas grades da cela e se recusava a comer outra coisa que não fosse amendoim ou bananas. Os agentes do DOI-CODI achavam isto muito engraçado e costumavam se reunir diante de sua cela, como em frente de uma jaula do zoológico, para jogar-lhe amendoim ou pipoca, que Suzuki tentava apanhar com a boca. (1979: 13)

E assim, após muitas mortes de pessoas envolvidas com um real comprometimento político e outras apenas envolvidas sentimentalmente por um ideal, passavam-se os anos de chumbo que muitos preferiram esquecer.

VIVER NOS TRÓPICOS

Vivíamos o Tropicalismo, uma época de catarse artística, tão marcante como a Semana de Arte Moderna de 1922, que tinha como símbolo a não menos tropical banana.

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meu pés os caminhões
Aponta contra os chapadões meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o Carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central do país...

"Tropicália"

Caetano Veloso⁷

O nome do movimento, sugerido a Caetano Veloso, pelo produtor Luiz Carlos Barreto, foi inspirado em uma "instalação" de Hélio Oiticica, chamada

⁷Gilman, Bruce. Retirada do texto: *Épocas da bilis*. In <http://www.caetanoveloso.com.br>

Tropicália exposta no museu de arte moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967.

Artistas sonhavam com uma estética nova para o Brasil. Tentava-se dispersar as imagens absurdas e fantasiosas que se faziam em relação ao país (Ventura,1988,52), incitava-se mudanças na mentalidade consumidora, brigava-se pelo direito político e pela quebra do conceito de um Brasil unicamente *carioca*. Foi então, gerado o grande estopim das artes, envolvendo música, poesia, literatura, artes plásticas, teatro, televisão e cinema. A liberdade era a meta e a negação, um meio de atingi-la. A arte foi dessacralizada e a contemplação deu lugar à participação. A palavra virou grito e o gesto atingiu o transe.

O tropicalismo foi o último movimento cultural de um Brasil grande, um movimento para terminar todos os movimentos e uma instropecção na realidade brasileira, que unia elementos da cultura popular a procedimentos estilísticos da literatura de vanguarda. As letras das músicas eram bem elaboradas e geralmente possuíam um teor de crítica social apurado. Os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil foram dois dos seus organizadores, o primeiro com a canção *Alegria Alegria* e o outro com *Domingo no Parque*, ainda que o termo “organização” não fosse muito relacionado ao tema.

Houve outras contribuições expressivas, tais como as de Tom Zé, Capinam, Jorge Mautner e Jards Macalé nas composições. Já Maria Bethânia e Gal Costa emprestaram a voz e a dramaticidade, ao passo que Torquato Neto contribuía com suas poesias. Podemos dizer que o movimento alastrou-se. Numa “Geléia Geral” em que misturavam-se bossa-nova, concretismo, a era do rádio, *The Beatles*, samba, literatura de cordel e crítica social. Segundo Caetano, a palavra que melhor definia o tropicalismo era sincretismo.

Eu sou um tropicalista, eu duvido sempre dos critérios usados para avaliar a arte. Isso é porque muitas vezes eu preferi o debulho ao trigo.⁸

Tudo era absorvido, processado, reprocessado e por fim, transformado. O movimento tinha uma postura antropofágica e rebelde. Adotaram, inclusive, como um de seus postulados, a atitude antropofágica proposta por Oswald: devorar tudo o que for culturalmente útil, qualquer que seja a sua procedência, para, a partir de sua síntese, somada ao que de vivo e atuante permanece de nosso próprio acervo cultural, produzir uma obra estética nova e original. Havia um grande interesse em colocar os dedos nas feridas nacionais, expor as mazelas do nosso subdesenvolvimento, e acima de tudo, tinha-se orgulho de ser brasileiro.

A repercussão das idéias tropicalistas, enfatizando a liberdade de expressão junto à juventude, assustou os líderes do regime militar em vigor no país. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram, dentre outros, "convidados" à uma temporada de exílio involuntário. Ao mesmo tempo, setores intelectuais da esquerda também repudiavam o movimento, sob a alegação de que era alienado e desligado da realidade política brasileira.

Após esse período de incompreensão, o tropicalismo foi sendo absorvido, aos poucos, pela tradição cultural brasileira.

INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

Na literatura tínhamos Sartre, Simone de Beauvoir, Lévi-Strauss, Edgard Morin, além dos escritos ideológicos de Marcuse, abrindo e excitando mentes com pensamentos um tanto reveladores, contribuidores ferrenhos

⁸ Idem.

daquele ideário transformador. A cultura francesa confundia-se com a cultura erudita, já a cultura americana era mais popularizada, para alguns, a verdadeira cultura das massas, embora Morin conseguisse desvendar e repensar valores em algumas formas artísticas até então rechaçadas pela mídia, tais como o programa do Chacrinha e as fotonovelas.

A partir daí começava-se a questionar a poesia da cultura de massa americana, Hollywood, a publicidade e o *kitsch*. As guitarras elétricas eclodiam nas músicas dos Mutantes. Caetano Veloso com a sua *Alegria*, *Alegria* dizia: “É proibido, proibir!”, repercutindo palavras de ordem pichadas nos muros de Paris.

Os irmãos Campos, Augusto e Haroldo, junto a Décio Pignatari traziam inovações à poesia brasileira. Egressos da Faculdade de Direito, em São Paulo, lançavam as bases de uma nova poesia, a poesia concreta, cuja linguagem iria sendo progressivamente radicalizada, rumo à uma síntese contrária à nossa discursiva tradição poética. Ao mesmo tempo, no plano teórico, chamavam a atenção para as obras inovadoras e revolucionárias de escritores como Mallarmé, Cummings, Pound, Joyce, assim como, os nacionais Sousândrade e para o escritor Oswald de Andrade - então relegados ao esquecimento, apesar de toda a sua contribuição para a instauração de nossa modernidade literária.

Junto à imprensa alternativa, ou “nanica”, tínhamos *O Pasquim*, um jornal de crítica de costumes, de formato tablóide bastante ilustrado, no qual entre as suas geniais entrevistas destaca-se uma com a atriz Leila Diniz, usando asteriscos em substituição aos seus lendários palavrões, para que pudesse assim ser aprovada pela censura. Além de *O Pasquim*, *Bondinho*, *Flor do Mal* e *Grião* faziam parte deste contexto cultural, ou, melhor dizendo, contracultural.

Nas revistas em quadrinhos, quem estava no auge era Robert Crumb. O desenhista americano “estourou” com seus personagens *Mr. Natural* e *The Cat*. Seus quadrinhos registravam as transformações culturais e comportamentais da década de 60. Nesta mesma época, criadores europeus também faziam quadrinhos com temas nada infantis - sexo, psicodelismo e ficção científica em desenhos de traços elaborados.

A MODA SUPERBACANA

O rock'n'roll estava no auge nas festas. Aconteciam as famosas festas de garagem. Enquanto ela dançava de saia rodada, blusa de ban-lon, sapatilhas baixas, lencinho no pescoço, rabo de cavalo, sem esquecer das maravilhas da cosmética, um toque com o baton, delineador e cílios postiços nos olhos, e um pouco de laquê mantendo o penteado, ele ajeitava o topete com muita brilhantina, corria o cinto nos ilhoses da calça Lee, sobia a gola do blusão de couro preto e erguia as sobrancelhas, como o mito rebelde James Dean. A Rhodia lançava em seus desfiles a moda brasileira para exportação: *Brazilian Look, Brazilian Fashion, Brazilian Nature*.

As roupas subiam e desciam, alargavam e estreitavam, trocavam ligeiro de canal. Moda saco, *chemisiers*, *évasés*, *tubinho*, correntes douradas na cintura. Os cabelos se armavam e viravam as pontas para fora, tipo gatinho. Olhares, com muito delineador e rímel ficavam existencialistas. A estilista Mary Quant economizou pano com a minissaia. Pernas largas nas pantalonas, pernas finas na *cigarette*. O maiô perdeu pano na cintura e virou duas peças. O umbigo estava com tudo e a calça Saint-Tropez deixava ele lá em cima.

Os anos rebeldes consumiam de tudo. Todas as modas ficavam logo *démodés*. A contracultura vinha com força. Os “hippies” deixavam o cabelo

crescer. Alguns cultivavam suas longas barbas. Moda andrógina, unisex. Todos de *jeans* e cabelos compridos, “caminhando contra o vento”.

AFOGANDO EM NÚMEROS

No início de 1967, Castelo Branco, por “motivo de doença” foi sucedido por Costa e Silva. Antônio Delfim Netto foi nomeado ministro da Fazenda e Hélio Beltrão recebeu a pasta do Planejamento.

O objetivo básico declarado pelo governo visava o tão almejado desenvolvimento econômico. Aliás, na definição das Diretrizes da Política Econômica, destacavam-se como “objetivos fundamentais” dois itens: 1) a aceleração do desenvolvimento; 2) a contenção da inflação. Luiz Aranha Corrêa do Lago nos detalha quais eram os números da época:

A partir de 1968, primeiro ano de plena implementação da política mais expansionista da nova administração, tanto o produto global como os produtos setoriais apresentavam forte crescimento. Entre 1968 e 1973, o PIB real cresceu à taxa de 11,2% (alcançando um máximo de 14% em 1973), diante de uma média histórica no período do pós-guerra até o início dos anos 60, da ordem de 7%. O crescimento industrial foi particularmente significativo: no mesmo período 1968-1973, a indústria de transformação cresceu à taxa média de 13,3% ao ano (com um máximo de 16,6% em 1973) e a indústria de construção (fonte absorvedora de mão-de-obra) à taxa média, ainda mais elevada, de 15% ao ano. Os serviços industriais de utilidade pública, incluindo principalmente a geração de energia elétrica, e que em boa parte estavam sob o controle do governo, apresentaram também crescimento anual da ordem de 12,1%.

O desempenho do setor primário da economia também foi muito satisfatório entre 1969 e 1972, mas 1968 e 1973 foram anos de estagnação. Na média, entre 1968 e 1973, o setor cresceu à taxa de 4,5% superando amplamente a taxa de crescimento da população no período, que era da ordem de 3% ao ano.

O setor terciário teve igualmente uma expansão expressiva entre 1967 e 1973, destacando-se o desempenho do comércio, com média de crescimento anual de 11,1%, e o de transportes e comunicações, com média superior a 13%.(1979: 233)

Vivíamos o período do “milagre econômico”. A meta a ser seguida forçava um desenvolvimento a qualquer custo. A soja surgia como produto de importância crescente na pauta de exportações e no consumo interno, enquanto o café perdia peso relativo dentro do setor agrícola e no total das exportações. Ocorreu também no período um processo acentuado de mecanização da agricultura brasileira, com importantes efeitos de demanda sobre o setor industrial.

A indústria cresceu. Houve um importante aumento de investimentos tanto no setor público como no setor privado, que beneficiou diversos ramos industriais e impulsionou a indústria de bens de capital, mas que, por outro lado, exigiu significativas importações de máquinas e equipamentos.

As exportações de produtos manufaturados contribuíram para o crescimento industrial, especialmente o de ramos tradicionais como têxteis e calçados. A produção de bens de consumo também aumentou consideravelmente no período, e, particularmente a produção de bens de consumo durável. As sociedades de crédito, financiamento e investimento

foram redirecionadas, pelo governo, do fornecimento de capital de giro às empresas para o crédito direto ao consumidor e para o crédito pessoal. Os prazos de financiamento tornaram-se generosos, o controle temporário de juros pelo governo e a existência de consórcios tiveram especial impacto na demanda de automóveis, mas também na produção de eletrodomésticos, que se tornaram acessíveis para uma parcela muito maior da população.

O CONSUMO NOSSO DE CADA (MÍ) DIA

Apesar de uma inflação mais ou menos controlada em 25,49%⁹, a mídia estava se impondo com lançamentos substanciais. Surgiam as revistas *Pais & Filhos*; *Ele & Ela*; *Desfile* e *Veja*. A agência de propaganda DPZ aparecia para revolucionar a propaganda criativa brasileira. Essa indústria investiu 2 bilhões de dólares na televisão e a partir daí, começamos a ouvir falar em marcas até então consideradas internacionais: *Jacuzzi*, *Calvin Klein*, *Ralph Loren*; e a infantil *Legoland*. Para a alegria nacional os enlatados americanos também aterrizam por aqui; *Hawaii 5-0* e o desenho futurista *Os Jetsons*.

Enquanto Jackie e Onassis proclamavam ao mundo que o amor era lindo e rico, o diretor Stanley Kubrick lançava o seu foguete *2001: Uma Odisséia no Espaço*; Costa-Gravas saía com *Z*; Roman Polansky aterrorizava com o seu *O Bebê de Rosemary* e ainda tínhamos François Truffaut com *Baisers volèes*; Steve McQueen em *Bullit* e Charlton Heston em *O Planeta dos Macacos*, enquanto Zeffirelli emocionava corações com *Romeu e Julieta*.

⁹Dado correspondente aos índices do IGP-DI da FGV.

DIGERINDO O MUNDO

O som pop explodia em todo o mundo. Nos Estados Unidos acontecia o *Monterey Pop Festival*, quando Jimi Hendrix incendiou sua guitarra no palco, após uma delirante performance de solos. Perguntado tempos depois, em um programa de TV, se não seria loucura atear fogo à uma guitarra, o músico respondeu: “Meu amigo, loucura é jogar napalms em aldeias de crianças vietnamitas”. Já o famoso Festival de Woodstock, contava além de Hendrix, com Janis Joplin, The Doors, The Who, Joe Cocker, John Sebastian, Santana e Sly and the Family Stone, entre outros que acreditavam num mundo melhor. Era a época dos “hippies”, da apologia às drogas, do amor livre, da revolução sexual, da defesa dos direitos civis, das tatuagens, do “flower power”, da paz e do amor, das motos Harley-Davidson e de um jeito de ser herdado dos *Beatniks*. Enfim, a era da contracultura. O ícone da juventude, o lindo e louro James Dean, o rebelde sem causa e Marilyn Monroe, um tipo “ingênuo” e ao mesmo tempo “sexy”.

A Europa também fervilhava. Na Inglaterra, o povo cantava com Os *Beatles* as famosas *Hey Jude!* e *Strawberry Fields Forever*. Porém, nem só de morangos vivia a Inglaterra, no teatro, o grupo *Living Theater* escandalizava as platéias com suas interações e *performances* nem sempre bem vindas. Do outro lado dos trópicos tínhamos o Zé Celso, com o seu *O Rei da Vela*, seguindo os mesmos ventos. Ele que redescobriu a peça, escrita em 1934 por Oswald de Andrade, que havia sido proibida pelo Estado Novo. A montagem inovadora deste espetáculo foi, inclusive, apresentada no Festival Internacional de Teatro de Nancy, em 1968.

O Brasil não ficou indiferente. Um pouco além das vertentes tropicalistas, nossos músicos se expressavam. Deixamos aqui o registro feito por Marcelo Araújo na matéria intitulada *Acordes da Rebelião* :

Com a liberdade política encarcerada nos porões da ditadura, nosso país não poderia ficar de fora do clima de rebeldia, que soprava como ventos mundo afora. A canção de protesto atingiu o apogeu pelas mãos de Geraldo Vandré e Chico Buarque. Às margens do gosto dos puristas da MPB, os veneradores de *Para Não Dizer que não Falei das Flores*, a Tropicália repensava os estatutos estéticos da música brasileira. Com a cabeça antenada para o que acontecia de mais importante na vanguarda pop e no rock, também se voltavam para as nossas manifestações populares, muitas subestimadas pela intelectualidade, como o forró, o samba-canção e a jovem guarda.¹⁰

Como podemos perceber, o som fluía e fazia pensar. O gênero musical era o que menos importava.

NOVAMENTE: OS FRANCESES

O cinema não ficou para trás. Na França, criou-se a *Nouvelle Vague*, na verdade, uma invenção de jornalistas que acabou por se tornar algo efetivo. Inicialmente a *Nouvelle Vague* designava uma pesquisa oficial realizada na França por um serviço de estatística sobre a juventude francesa em geral. A *Nouvelle Vague* eram os futuros engenheiros, médicos e advogados. Essa pesquisa foi publicada na revista L'Express, que lhe deu todo o destaque, chegando até a passar algumas semanas tendo na capa: "L'Express, a revista da *Nouvelle Vague*".

¹⁰Retirado do Jornal de Brasília, Caderno 2, em 3/5/98.

Depois, diante dos acasos que fizeram do Festival de Cannes uma mostra de filmes de jovens cineastas - não somente da França, mas também dos países estrangeiros, os jornalistas que cobriam a área de cinema serviram-se dessa expressão para designar um certo grupo de novos cineastas que não vinham necessariamente da crítica (uma vez que tanto Alain Resnais, quanto Marcel Camus estavam incluídos nesse rol) e assim se forjou o *slogan*. Na verdade era apenas um ajuntamento fictício, apenas aparente. A idéia que tínhamos de Nouvelle Vague no país, até então, eram filmes que foram feitos pelos críticos, que escreviam no não menos crítico *Cahiers du Cinéma*, a bíblia dos cineastas franceses. Entre eles, destacavam-se François Truffaut, Jean-Luc Godard, André Bazin, Allan Resnais e Claude Chabrol. Havia um ponto de convergência entre aqueles diretores: todos eles se preocupavam com o sucesso de bilheteria, enquanto os antigos diretores preferiram retratar a época.

Eles trouxeram, sem dúvida, uma nova concepção fílmica ao cinema francês. Manifestavam-se não apenas como diretores, mas também como narradores. A tela era contaminada com algo que visceralmente sentiam, algo que existia em suas cabeças. No geral, buscavam levar ao cinema uma certa verdade ao invés de trabalharem baseados numa verdade vinda de fora. O importante era a maneira como viam a vida, e como falavam sobre o que conheciam. Não interessava mais aquela verdade estereotipada que marcou o cinema francês anterior. Sobre esse novo paradigma, é interessante observar o que diz François Truffaut:

Se nossos filmes chocam, não fluem, não procuram oferecer simplesmente um momento agradável, é que tentam ser um conjunto de coisas fortes, importantes, que precisam ser ditas urgentemente. Parece-me que os jovens realizadores estão mais preocupados com o que se passa

na tela do que com a técnica. Atribuem uma grande importância aos personagens e assuntos de seus filmes. Têm um respeito maior pelo público e a idéia, um tanto ingênua, de que o que lhes interessa deve interessar aos espectadores. Eles afirmam que, se a história lhes agrada, agradará ao público, e que a sua sinceridade é algo positivo. Mas não há linhas estéticas comuns. O que há são pontos de interseção devidos ao acaso. (1990:41)

Os filmes eram feitos com pouquíssimos recursos. Eram projetados geralmente nas cinematecas. Alguns exibidores da época comentavam a originalidade e uma certa marginalidade destes filmes, já que eram exibidos em cineclubes, ao invés de em cinemas comerciais da “Champs-Élysées”. Em matéria de técnica, a improvisação falava mais alto, chegaram a se utilizar até mesmo de uma cadeira de rodas, que faziam de carrinho para sustentar a câmera junto ao seu operador. Não se importavam com eventuais improvisos, o que valia era a gana de filmar. Quando um diretor tarimbado fazia quinze tomadas, eles só gravavam uma ou duas. No final, isso estimulava os atores que sabendo que a cena não seria repetida, davam tudo de si. Tudo isso resultava numa atuação, no mínimo, espontânea. As cenas que se utilizavam do recurso de “back projection¹¹” ou “transparência”, foram resolvidas com a ousadia de colocar uma câmera fixada na dianteira de um carro. Esses cineastas franceses até que admiravam o cinema americano, do qual mantiveram a desenvoltura em relação à técnica e a leveza da câmera.

Por fim, realizaram um cinema cheio de idéias, objeções e inquietações, perseguições de carros baixos e conversíveis, amores rápidos, regados com garrafas de *scotch*, e muita fumaça de *Galois*, um verdadeiro antídoto contra a mesmice.

¹¹ Recurso utilizado no cinema que simula o exterior projetado atrás de um carro, enquanto os atores dirigem como se ele estivesse em movimento.

Novamente Truffaut com sua visão crítica e menos distanciada, aponta alguns defeitos que a *Nouvelle Vague*, segundo ele, cometeu:

Ao se assemelhar a um programa de TV, deixa de justificar o deslocamento das pessoas de casa até o cinema;

- ao se recusar a apresentar um roteiro clássico, de intriga que se vai resolvendo ao longo do filme, acaba por parecer um curta metragem ampliado;

- dirigir-se apenas a uma parcela do público, ou não ser compreendido da mesma maneira por um espectador entrando no cinema por acaso e um outro que tenha lido todos os artigos e entrevistas a respeito do filme;

- não dissimular a modéstia da produção por um cuidado maior com tudo o que não custa nada;

- pretender-se espetáculo mas não respeitar nenhuma das leis do espetáculo. (1990:50)

O próprio Godard encontrava-se muito pouco incomodado com as observações estilísticas de Truffaut. Ambos já não se entendiam. Enquanto Godard transformava-se em um cineasta ultramilitante, Truffaut já passava a ser considerado como cineasta comercial. Já Godard, numa recente matéria jornalística fora absorvido pela crítica como visionário:

Com *Week-End à Française*, Godard realizou um dos filmes que anunciaram o Maio de 68. Realizou também - e com um ano de antecedência - o filme que foi, ao mesmo tempo profecia e testamento do período: *A Chinesa*. Um filme-reportagem sobre o nascimento dos grupos maoístas no meio estudantil.¹²

Nós também, que tivemos a nossa Nouvelle Vague dos Trópicos, seguindo o percurso ditado pelos tropicalistas, enfatizávamos a necessidade de transformar todas as influências estrangeiras em produto nacional. O cinema também acabou sob este feitiço: a alegoria era o seu meio de expressão. Um dos filmes que melhor representou o movimento Tropicalista foi *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, uma análise metafórica do caráter brasileiro, a história de um índio nativo que deixa a floresta amazônica e vai para a cidade grande. O diretor estabelece um diálogo permanente entre a comédia e a chanchada neste filme baseado no romance homônimo de Mário de Andrade, de 1922.

Nessa época, um grupo de diretores seletos despontava rodando filmes de baixo custo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Este movimento - cinema marginal - produziu filmes com temas referentes à sociedade marginal. Entre esses filmes, considerados difíceis como *Rio Babilônia* de Neville d'Almeida; *Matou a Família e foi ao Cinema*, de Júlio Bressane e o que será analisado com maior profundidade nessa dissertação: *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla.

Fora nesse clima de ebulição que surgiu *O Bandido da Luz Vermelha*; junto às peruas Vemaguettes e o refrigerante crush, estampados em algumas de suas cenas. Instaurava-se uma nova estética, marginal como os poemas de Torquato Neto. O barco bêbado de Rimbaud aportava em outras águas. Recém-saído da adolescência Sganzerla escreveu o argumento do filme na Europa. Nunca imaginou que seu filme entraria para a história do cinema brasileiro como representante do cinema da boca-do-lixo. Essa corrente pós-cinema novo fazia uma espécie de cinema verdade que misturava ficção e reportagem jornalística.

¹² Caderno 2/Jornal de Brasília-3/5/98

A partir de 1964, inicia-se um novo estilo cinematográfico - o cinema de autor. Estava dado o início de uma feliz solução estética para afirmar a participação do cinema na luta política e ideológica em curso na sociedade. Quem definiu os caminhos e acirrou as polêmicas, como já vimos anteriormente, foram os jovens universitários, os intelectuais e os críticos empolgados com o *NeoRealismo* e principalmente a *Nouvelle Vague*.

Na verdade, havia um nó a desatar. O cinema caminha dentro da sociedade e o cinema brasileiro sofreram as pressões advindas de um regime político conservador, dos interesses multinacionais no mercado e do empecilho constante de uma infra-estrutura acanhada. Mesmo assim, entre ironias e citações, nosso cinema desafiou a censura, e entre gargalhadas e risos, conseguiu passar o seu recado.

Em 1968, como já vimos, a sintonia planetária de tantos movimentos revolucionários era total, ouvia-se falar de manifestações no México, nos EUA, no Japão, na Tcheco-Eslováquia. O interessante é que se tratava de movimentos parecidos, com jovens, anseios e inquietações parecidas.

Também foi em março de 68 que Paris viu a primeira faísca de uma das maiores revoluções estudantis do século, após a prisão do militante de extrema esquerda Xavier Langlade, no dia 22 de março.

Em Maio de 68, o jornalista Zuenir Ventura estava com o cineasta Leon Hirszman em um hotel no centro do Quartier Latin. O dramaturgo José Celso Martinez e a atriz Ítala Nandi estavam no hotel ao lado. Zuenir, recentemente entrevistado em Paris, deu o seguinte depoimento ao jornal Folha de São Paulo:

Certo dia, avistamos do hotel o cineasta Jean-Luc Godard apanhando da polícia. O Zé Celso começou a jogar coisas em cima do policial, que jogou de volta uma bomba de gás lacrimogêneo. A bomba explodiu na cara de Zé Celso, que ficou uma semana com tampões nos olhos.¹³

Zuenir, assim como a maioria das pessoas que vivenciaram aquela época, entre elas, o escritor e atual deputado Fernando Gabeira, 57, e Ana Maria Machado, 56, que escreveu *Tropical Sol da Liberdade* nos esclarecem, o porque da atualidade dos fatos:

Quando se discute 68, se discute muito mais o presente do que o passado. Acaba sempre no presente. Um dos segredos da longevidade de 68 é que ali estão contidos muitos germes da modernidade de hoje.¹⁴

Para o autor de “O Que É Isso, Companheiro?”, Fernando Gabeira, o que muito prevaleceu foi um espírito de união:

1968 deixou a percepção de que você pode mudar muita coisa de modo coletivo.

Ainda nesta entrevista, sem perder o foi condutor da questão, Zuenir pega um tempero semelhante ao usado nas frases escritas nos muros de Paris em 68, e encerra:

Nós ainda não deixamos de ser e ainda somos.¹⁵

¹³ Folha de São Paulo. Caderno ilustrada. 26 de março, 1998.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Ibidem.

Encerramos assim, com um certo continuísmo de intenções e idéias alguns detalhes de uma época ou melhor de um ano mito que até hoje é tido como “pop”. Exatamente, o ano de 1968 driblou a censura e transgrediu com arte valores até então cristalizados. Afinal de contas, o que seria da arte, principalmente a arte de consumo, a arte de massa, se não fosse a transgressão. Podemos entendê-la como uma apropriação, um roubo delicado daquilo que o outro tem de melhor, uma verdadeira deglutição antropofágica, que consome para depois reciclar.

CAPÍTULO II

ACASO - O CASO DO BANDIDO ACÁCIO (Uma Semiótica do Imprevisível)

GALÃ DE CINEMA

A história de João Acácio foi tão explorada que sua vida virou filme, um ano e cinco meses depois da sua prisão. E não por acaso, o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, dirigido por Rogério Sganzerla, é objeto de estudo desta dissertação. Quanto ao João, nunca assistiu ao filme. Segundo o bandido, teria pedido à produção do filme, uma televisão, biscoitos, cigarro, isqueiro, duas garrafas de refrigerante e um pacote de amendoim. Infelizmente, de todos os pedidos, só recebeu a televisão.

O diretor, Sganzerla, leu em alguns jornais a história do bandido, interessou-se por ela, que por fim, acabou virando a história relatada na tela do cinema. De certa forma, a produção do filme tentou fazer uma aproximação entre o marginal da ficção e o da realidade. A escolha do galã do filme, o ator Paulo Villaça, de maneira proposital ou não, tinha um tipo bonito, que até mesmo muito se assemelhava ao João Acácio.

A história de João Acácio Pereira da Costa será revista por nós como material empírico, resultado de pesquisas feitas em notícias de jornais da época. Tentaremos buscar neste capítulo algumas ligações intencionais com os estudos filosóficos de Charles Sanders Peirce, lógico norte-americano considerado o pai da semiótica e o responsável pela formulação do *pragmatismo*, que tão bem caracteriza o espírito americano. Faremos também aproximações com uma outra semiótica; aquela que se ocupa do estudo dos textos, tecituras de percepções e fenômenos que provocam e explicam a produção do sentido na cultura. Neste sentido, as teses publicadas pelos

estudiosos das escolas de Tartu e Moscou, os semioticistas J. M. Lotman, B. Uspienskii, V.V. Ivanov, V. N. Toporov e A . M. Pjatigorskii, constituem um lugar seguro onde podemos nos apoiar para explicar – ou, pelo menos, abordar de forma consistente e nova – algumas coincidências e outras incidências que tornaram cinematográfica a vida do Bandido da Luz Vermelha e heróica e inovadora a iniciativa de Sganzerla em trazê-la às telas.

Inicialmente, alguns conceitos para que localizemos no contexto das ciências o nosso extrato teórico. O termo *semiótica* deriva do grego - *semeion* - que pode ser traduzido por sinal, sintoma, signo. Como ciência dos signos, a semiótica se ocupa em fornecer métodos eficientes para o estudo da produção de sentido “na natureza e na cultura”, como diria Charles Peirce. Não se trata, portanto – e apenas – de uma ciência interessada na produção simbólica do ser humano, mas no estudo das relações de sentido entre fenômenos e objetos da natureza, onde se inclui o animal simbólico *homem*.

A linguagem como instrumento da comunicação, não é – sob a visão semiótica – privilégio da cultura. Ela tem uma função social que antecede a necessidade de sobrevivência cultural e que possibilita a comunicação e a interação, condições indispensáveis para a existência (permanência) de todo organismo vivo.

Segundo um dos pensadores da semiótica da cultura contemporânea, o tcheco Ivan Bystrina, em seu *Semiotik der Kultur*¹⁶, as linguagens não estão vinculadas, primordialmente, à necessidade de fazer cultura, mas à necessidade de transmitir e receber sinais utilitários, que permitem o enfrentamento das adversidades e, conseqüentemente, a sobrevivência física de organismos e indivíduos. O estágio em que as linguagens irão compor o extrato da cultura supera aquele da mera sobrevivência física e tem sua razão de ser em outro

¹⁶ - Tradução no prelo, pela editora Annablume, de São Paulo, em dezembro de 1999.

tipo de sobrevivência e em outras formas de satisfação. Estamos nos referindo à sobrevivência psíquica e às criativas formas culturais de superação dos problemas físicos e biológicos, no território da abstração. Através das linguagens, o homem pode estabelecer “realidades” que não necessitam de comprovação. Por isso, cria aquilo que Bystrina denomina “segunda realidade”, a realidade da cultura, dos acervos simbólicos, das crenças, dos mitos, das religiões etc. O homem “inventa”, digamos assim, sistemas de pensamento lógicos e plausíveis para superar as dores, os perigos do dia-a-dia, a consciência da morte, e assim por diante. A cultura, vista sob esse prisma semiótica, é a coleção dinâmica dessas criações que “derrotam” os problemas demasiadamente reais, para os quais não temos solução definitiva. A morte, o mais forte desses problemas, e suas metáforas são tratados no campo da cultura por estruturas que se sobrepõem e se impõem no imaginário de cada indivíduo e de cada cultura (recortes textuais, segundo Lotman, que possuem expressão própria).

Não é pertinente, aqui, detalharmos demais bases filosóficas da semiótica, sob pena de perdermos de vista nosso objeto. Mas é indispensável alocarmos os conceitos nos quais nos escoraremos para entender a produção de Sganzerla e ligá-la ao imaginário de uma cultura. O resultado desse esforço não pretende ser outro senão trazer à tona elementos submersos na fundação de muitas de nossas crenças, mitos e ritos, atualizados diariamente pela mídia e por nós mesmos em nossos ambientes, em nossos recortes culturais. Tais “evidências” não se dão de forma fácil ou agradável. Requerem perspicácia e tenacidade, atributos de percepção que a prática semiótica desenvolve no observador interessado em questões relevantes da comunicação e da cultura humanas. Outras evidências, mais óbvias, ficam por conta dos meios de comunicação de massa - e de muitos estudiosos desses - que já se dedicam a trivializá-las.

Independentemente de sua função, entendemos por *linguagem* todo conjunto estruturado e articulado de códigos, sejam escritos, falados, gesticulados, performáticos, ou sob qualquer outra forma de representação. Códigos são signos que representam, de forma consensuada em grupos sociais, algo que está fora deles e que corresponde a um território inacessível senão através desses mesmos códigos, a realidade. O *sentido*, tão intensamente buscado fora da cultura e fora do homem – na *realidade* – encontra-se, paradoxalmente, no próprio código e na sua gramática, as linguagens. Peirce atesta que não há sentido fora dos signos e que não há realidade acessível fora deles. Portanto, sem discutirmos tal premissa – uma vez que toda semiótica (peirceana, saussureana ou eslava) se apóia em teses maiores que a sustentam - encaremos o fato de que estamos lidando com representações, ordenadas segundo regras que obedecem a determinismos e limitações da técnica e da estreita competência perceptiva do animal cultural.

O objeto para o qual nosso olhar se dirige nesta dissertação é farto em signos e em possibilidades de leituras (interpretações), razão pela qual por ele nos interessamos. Ler o *Luz Vermelha*, nesse ambiente desafia tanto nossos conhecimentos de semiótica quanto o resultado de nossa dedicação ao estudo da arte cinematográfica. E entre uma e outra possibilidade, optamos por pesquisar, primeiramente, o que julgamos fornecer o extrato mais fundamental da vida de Acácio e da obra de Sganzerla, a fascinação pela contravenção, pela transgressão, pela marginalidade. E aí se situa a repercussão da história do marginal e os efeitos dela na esfera da cultura.

Segundo os semioticistas eslavos, tudo que não faz parte do núcleo de cada cultura, tudo o que fica às margens, na periferia desse núcleo, termina sendo “contaminado” por ela, da mesma forma que a contamina e a corrói pela insistência da proximidade. Por isso, podemos observar no filme de

Sganzerla claras e inquestionáveis investidas de personagens, reais ou fictícios, que encontram correspondentes, similares, na própria sociedade. Isso explica por que João Acácio atormentou tanto a sociedade e por que ele se sentia tão atormentado por ela.

É por essa “via de mão-dupla” que iremos transitar. No entanto, para que melhor visualizemos o caminho a percorrer, devemos desatar alguns nós, e assim conseguirmos focar nosso objeto de forma mais global. O signo integral, ou o texto, como o denominam os semioticistas eslavos, só pode ser apreendido mediante delimitação de suas fronteiras, um certo conhecimento de sua expressão e um entendimento de sua estrutura.

A idéia de TEXTO nesta semiótica supera em muito o entendimento que o senso comum tem sobre ele. Trata-se, aqui, da urdidura de tramas semióticas, da complexidade que se instaura em cada relação comunicativa e que cria um território mais amplo de conexões e interações. O texto resulta de um complexo comunicativo e pode (e deve) ser individualizado para efeito de estudo. Entretanto, não podemos nos esquecer que todo texto mantém relações com outros textos. A intertextualidade define, inclusive, elementos expressivos e estruturais de um texto particular.

Para tornar claro nosso entendimento, buscaremos nas clássicas *Teses Para uma Análise Semiótica da Cultura*, a significação da palavra *texto*:

O conceito de texto, que é um conceito fundamental da semiótica moderna, pode ser considerado como um elo de ligação entre a semiótica geral e os estudos particulares da eslavística. O texto possui significado e funções globais (se distinguirmos a posição de um pesquisador da cultura daquela de seu portador, do ponto de vista do primeiro o texto aparece como o portador de função global, ao passo

que da posição do segundo ele é o portador do significado integral). Neste sentido, o texto pode ser considerado como elemento primário (unidade básica) da cultura. A relação do texto com o todo da cultura e seu sistema de códigos é demonstrada pelo fato de que em diferentes níveis a mesma mensagem pode aparecer como um texto, parte de um texto ou um conjunto completo de textos.¹⁷

Neste capítulo, especialmente, o nosso texto será o caso de João Acácio, os relatos de jornais e tudo que ele inferiu na cultura, um conjunto de textos mais amplos dos quais o fenômeno em análise integra. O sentido de *cultura*, como um aglomerado de textos urdidos segundo valores, crenças e tradições comuns, não só nos apresenta um espectro delimitável de estudo como também nos proporciona dinamismo e riqueza de leitura ao considerarmos que nenhum texto cultural estaciona e deixa de gerar novos sentidos enquanto funciona como lugar de criações e recriações simbólicas. É o que Norval Baitello Jr. enfatiza em seu livro:

Deve-se assim entender por “textos da cultura” não apenas aquelas construções da linguagem verbal, mas também imagens, mitos, rituais, jogos, gestos, cantos, ritmos, performances, danças, etc.¹⁸

No macro-contexto de cultura, cujo panorama traçamos no primeiro capítulo, uma verdadeira semiosfera¹⁹ repleta de significados, tal como a descrevem os semioticistas russos, analisaremos o indivíduo João Acácio, um homem comum, que virou bandido, que virou mito, que virou filme.

¹⁷ Teses Eslavas. Conceito 3.0.0.

¹⁸ Baitello Junior, Norval. O animal que parou os relógios. SP: Annablume, 1997.

FICHA SUJA

João Acácio Pereira da Costa, poderia ter sido mais um nome a constar nos catálogos telefônicos da pacata cidade de Joinville em Santa Catarina. Poderia, se ele ao menos tivesse endereço, ou quem sabe, telefone. Identificar-se, manter contato, era o que menos importava a este brasileiro fichado que aterrorizou São Paulo no final da década de sessenta. Fora uma longa carreira, setenta e sete assaltos, sete tentativas de homicídio e quatro assassinatos.

Paradoxalmente, identidade era o que tanto buscava. Sujeito de vida conturbada e miserável, sem pai e nem mãe, faltavam-lhe parâmetros de identificação, condição básica para que alguém ou algo estabeleça suas contradições. A questão da identidade, talvez a primeira questão com a qual o homem se defrontou em sua história de fazer cultura (“quem sou eu?”), nos remete de imediato a Freud (apud Iasbeck)²⁰, quando afirma:

A identificação está no eixo da constituição do indivíduo. O complexo de Édipo, o narcisismo, a identificação com os objetos perdidos, as recordações, as imagens mentais, os laços afetivos, os investimentos do desejo, etc.

Ao homem que inspirou nosso objeto de estudo, faltava o eixo. Ele viveu na pele os problemas gerados por um cérebro falho, pouco exercitado, carente do mínimo necessário para um funcionamento precário. Seguiu nosso anti-herói, sujeito pobre de índole desonesta, um caminho tortuoso e íngreme em busca de si mesmo. Com algumas vantagens, evidentemente, em relação

¹⁹ Semiosfera é um termo criado por Lotman para se referir à dimensão signica do mundo da cultura, em analogia à atmosfera e à estratosfera, camadas aéreas do mundo natural. Há uma compilação de textos de Lotman em dois volumes, pela Editora Cátedra (Espanha) sob os nomes Semiosfera I e Semiosfera II.

²⁰ Apud Iasbeck, Luiz Carlos Assis. A administração da identidade. Tese de doutorado defendida pela PUC – São Paulo, 1997.

aos mais bem dotados: nunca sentiu-se aos pedaços, uma vez que jamais pode entender o que é ser inteiro.

Para alguém com tamanha carência identitária, a pecha de Bandido da Luz Vermelha, o inimigo número 1 daquela amedrontada sociedade paulistana, era muito mais do que ele jamais poderia imaginar. Assaltar e matar, ou como se diz na fala corrente dos bandidos, “passar fogo”, era para ele tão comum e fácil como comer um ovo cozido colorido, acompanhado de um “rabo de galo” num boteco sujo qualquer.

João Acácio ganhou o apelido de Luz Vermelha²¹ porque em seus assaltos utilizava uma lanterna vermelha roubada das Lojas Americanas, duas chaves de fenda, um revólver ou um punhal, luvas e máscaras negras. Falamos de um sujeito sem identificação, narcisista, e que não tinha a mínima idéia do que seria Complexo de Édipo.

Algumas das vítimas do pobre facínora ainda lembram, bastante abaladas, suas abordagens e fizeram constar, em seus relatos nos jornais, detalhes de como o “Luz” agia nas madrugadas de São Paulo:

Meu sobrinho acordou de madrugada com o barulho na garagem. Naquela época, a casa era um sobrado e o bandido tentava entrar pela janela dos fundos. O Walter percebeu e, com uma espingarda, rendeu o ladrão. Quando ele virou para pedir à mãe para chamar a polícia, Luz Vermelha mostrou o quanto era doentio. Deu um tiro bem no pé-do-ouvido e tirou a vida de um garoto que seria um grande engenheiro. Ele tinha só 19 anos. Naquela noite, minha cunhada perdeu parte da sua vida. Se o bandido diz

²¹ - Não é demais lembrar que C. Chesmann, o bandido da luz vermelha norte-americano, fazia das suas quando nosso Acácio descontou para o terceiro mundo o mito do primeiro.

que era órfão, meu sobrinho também era, mas nunca roubou ninguém. Ele desestruturou minha família, que até hoje tem seqüelas.²²

O Bandido da Luz Vermelha tinha fama de valente. Um bandido do tipo “sangue frio” e audacioso. No fundo, meio exibicionista. Gostava de surpreender suas vítimas onde quer que elas estivessem. O seu modo de agir lembrava aqueles bandidos sanguinários dos filmes de *Farwest* americano. Pois bandido, que intitula-se bandido, procura seguir alguns rituais. Alguns sopram a fumaça do revólver após dispararem uns tiros e já outros, mais sanguinários, lambem o sangue quente da faca utilizada contra a vítima. Existem até aqueles mais ritualísticos que preferem adentrarem-se sempre pelos fundos, assim de forma inconsciente, reforçam o mito dos que saem das trevas, e chegam de modo sorrateiro, apoderando-se das luzes alheias.

Visto pela referência da semiótica norte-americana, de Peirce, os signos pelos quais o bandido se tornou conhecido são signos ambivalentes que pertencem a diferentes textos e provocam, por isso mesmo, uma pluralidade de leituras que não podem ser classificadas em função do grau de verdade ou de aproximação com a realidade.

A lanterna vermelha, embora sem o saber, passou a fazer parte de sua performance, levando consigo uma explícita referência (ou *citação*, como preferem os modernos) aos crimes do bandido do primeiro mundo Carryl Chesman, que agia nos Estados Unidos também utilizando com uma lanterna vermelha, luvas e máscara negra. Na verdade, tais apetrechos – ainda que hollywoodianos – estigmatizaram a figura do bandido e o banditismo de modo geral. Furtivos e dissimulados em suas identidades, os bandidos criam uma nova identidade de si mesmos, de caráter geral, universal e, por que não

²² Jornal O Dia. 31/08/1997.

dizer, romântica. Ou seja, os primeiros signos da espontaneidade ganharam dimensão convencionais (o que para Peirce corresponde a uma entrada na terceiridade) regidos, desejados, previstos e exigidos pelo hábito, pela necessidade de regularidades que toda cultura alimenta e que cada indivíduo em particular necessita para sua própria segurança.

O Luz Vermelha à brasileira caracterizava-se de uma forma peculiar, mas não rejeitava os maneirismos da espécie que introjetara: a vestimenta, o sentimento de poder e o prazer do roubo eram alguns deles. Estava sendo forjado, aí, uma espécie de mito, um arremedo de marginal implacável que apenas necessitava de mais publicidade e mídia para abastecer o gosto e o temor populares. Quanto mais ouviam dele falar, mais se engrossava o poder e diminuía-se as chances de a polícia aprisioná-lo, uma demonstração incontestada da força da cultura e da precariedade de nossos modelos pragmáticos de controle e governo.

Já tinha ouvido falar no Bandido da Luz Vermelha. Sua fama era grande. Naquela noite (2 de abril de 1967), estava tirando um plantão, quando percebi que alguém pulou o muro e tentava invadir a casa. Meu patrão estava viajando e me aproximei. Carregava um revólver calibre 32, mas nem tive tempo de usar. Estava no quintal e dei um grito para assustar o invasor, pois pensei que era apenas um ladrãozinho barato, que corria com o grito. Só me lembro de escutar os tiros e sentir alguma coisa queimando no meu corpo. Acordei quase uma semana depois. Fiquei sabendo que o bandido estava com duas armas e fugiu sem levar nada.²³

²³ Idem

O homem-bandido possuía sentimentos contraditórios. Ao tempo que se fazia de valente, assustava-se com simples gritinhos agudos. Admitia qualquer atributo para si mesmo, menos o de ladrão. “Bandido é uma coisa, ladrão era outra”, afirmava, corrigindo espontaneamente sutilezas semióticas das quais a mídia não pode se dar conta pela rudeza e pela grosseria das relações que estabelece entre notícia e fato.

Embora a escola da vida não desse diploma, só experiência, Acácio, acima de tudo, exigia respeito. Sabia que bandidos possuem estilo, deixam sua marca, o que lhe asseguraria, na prática e, no mínimo, um diploma de publicitário ou de marketing em grau avançado. Luz Vermelha, ou melhor, Acácio, podia ter vários medos, menos aquele que era seu ponto fraco: o medo de gritinhos. Afinal de contas, na sua maneira irracional de agir, qual seria a utilidade de um revólver se não fosse a de se fazer ouvir? Desta forma ele seguia enfrentando os seus medos e apavorando inocentes que cruzavam o seu caminho:

O Bandido da Luz Vermelha estava bebendo em um bar da Liberdade. Um rapaz (José Enéas da Costa) discutiu com ele por causa de uma mulher. Pelo que eu sei, o João tinha tentado beijar a garota e o rapaz não gostou e chamou ele de ladrão. Bastou para irritá-lo. Luz Vermelha sacou a arma e partiu para cima. O rapaz tentou correr, mas recebeu seis tiros e caiu na porta do bar. Depois disso, João ainda apareceu na Liberdade, mas as pessoas passaram a ter muito medo dele. Era ele entrar e todo mundo sair. Naquela época ainda não sabíamos que ele era o perigoso bandido.²⁴

²⁴ *Ibidem*

Assim, aos poucos, ia construindo, sem o saber e de forma magistral, sua identidade. Cada vez mais sentia-se forte, onipotente. Entre tiros, socos, pontapés, bebidas e mulheres, continuava a levar a vida que nunca quis, mas que nunca lhe ocorreu imaginar. E como se sabe, vida de bandido quando é brilhante, como qualquer outra profissional, liberal ou não, começa cedo. João Acácio tinha um futuro pela frente, incertamente promissor, mas também um passado terrivelmente real e assustador. Mas jogava ao azar: afinal, quando se lida com a sorte, futuro é o que menos importa.

Não brincou muito de carrinho, esconde-esconde, ou quem sabe, jogo de bola, como qualquer menino mediocrementemente normal. Talvez sua brincadeira predileta tenha sido de mocinho e bandido, melhor dizendo, bandido e bandido. Não conseguiu completar sequer a terceira série; não tinha tempo para ir a escola, pois usava todo ele para exercitar pequenos furtos contra os comerciantes de sua cidade.

Em uma entrevista concedida ao Jornal Notícias Populares em 1995, fragilizado, contou que começou a roubar para escapar dos tapas sem qualquer carinho que levava de seu padrasto:

Queria fugir, mas não tinha grana. Meu primeiro assalto foi
22 dúzias de garrafas vazias. Vendi e fugi de casa.²⁵

Menino pobre e franzino, impulsionado por um certo complexo de Édipo, com ódio do padrasto e ciúmes da própria mãe, foi aprendendo a desafiar os outros e a si mesmo. João tinha sonhos, e, um deles era ser grande, adquirir fortuna, dinheiro e poder e, quem sabe, tornar-se um ídolo. No entanto, com o passar dos anos, foi se sofisticando até conseguir arrombar as casas de classe média alta. Isto, no *debut* dos seus quinze anos.

²⁵ Notícias Populares. 18/08/95.

Como qualquer adolescente, João Acácio carregava um apelido. Em Joinville era conhecido como o João Ferida, ou simplesmente Ferida. Tudo por um machucado de difícil cicatrização na perna esquerda.

Mas, nem sempre valentão. João era visto, por algumas pessoas de sua cidade, como um larápio ingênuo, uma espécie de *Robin Wood*. Era mais ou menos assim que um de seus amigos de infância se recorda dele:

Era uma espécie de ladrão de galinhas que foi ficando cada vez mais ambicioso. Mas só roubava de quem tinha mais dinheiro. Era covarde: só partia para briga quando estava armado, lembra o bicheiro Nourival de Almeida, 54, que na adolescência brigou com João Acácio no centro da cidade. Ambos estavam desarmados. Ele saiu correndo, divertisse.²⁶

No retroceder da história, comprovamos o quanto o Luz ia ao encontro dos seus anseios. O "ladrãozinho de galinha" estava se aprimorando. Já, em São Paulo, não faltavam provas que confirmassem a audácia do famoso Bandido da Luz Vermelha. A família do industrial John Christian Szarazpatak lembra as barreiras que João Acácio ultrapassou durante o assalto à casa da família, no bairro Morumbi, em 1967:

Pulou o muro, desafiou o cachorro, foi surpreendido, atirou e matou John. Na fuga, ainda trocou tiros e baleou o policial Osman Antônio da Rocha.²⁷

²⁶ O Dia. 11/01/98.

²⁷ Idem.

A gana de capturá-lo era perfeitamente visível no depoimento do delegado Nemer Jorge, 80 anos e aposentado, que desabafa:

Passamos mais de um ano atrás dele. Até nos finais de semana fazíamos plantão de madrugada.²⁸

O delegado seguiu no encaixo do bandido. Travou-se mais uma vez a infundável luta do bem contra o mal. Uma luta que evidencia os estereótipos do bandido ficcional em estreita ligação com o homem Acácio:

O bandido é o protótipo do malvado: geralmente um sujeito sujo, barbado, esquisito, a configurar na beira do humano os monstros que a ficção científica inventou em abundância. O bandido é o desencadeador da ação: sem ele, nada acontece. O mau, como agente movedor da história, torna-se um saco de pancadas, bode expiatório dos pecados da coletividade.²⁹

O bandido da ficção, aqui considerado o Acácio do filme de Sganzerla, assim como o Acácio ele mesmo, gente, bandido e figura fácil dos subúrbios, ambos vivem momentos de dualidade nos quais apresenta-se ora bom, ora mau; gentil e estúpido, filosófico e grosseiro, normal e esquizofrênico.

Podemos nos arriscar a dizer que a ficção constrói seus personagens numa grande proximidade com a forma dicotômica e primitiva de pensar os fenômenos do mundo, uma forma que não admite mais que o pensamento excludente, cartesiano e dicotômico. Um dos fundamentos da semiótica da cultura, apresentados por Bystrina, mas de autoria de Vladimir Ivanov, trata

²⁸ Ibidem.

²⁹ Kothe, Flávio Rene. A narrativa trivial. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 66.

de elementos universais e invariantes das culturas de todos os tempos e de todas as épocas. O primeiro e mais determinantes de todos esses elementos é o BINARISMO, ou seja, a tendência a perceber, receber, julgar e expressar o mundo em parâmetros binários, alternativos, polares e assimétricos:

Corresponde aos modelos perceptivos mais rudimentares, mais simples, seja na evolução ontogenética, seja na evolução filogenética do homem, modelos perceptivos por meio dos quais se formulam as primeiras oposições duais de claro e escuro, dentro e fora, longe e perto, frio e quente, acima e abaixo, vertical e horizontal. Nasce aí um tipo de pensar selvagem, que classifica dualmente e age também dualmente.

Acácio, assim como os bandidos da ficção, buscava atingir a identidade do bandido na sua forma de agir, bastante primitiva e dual, com seu comportamento muitas vezes inesperado. Ele tinha sangue-frio e caprichou em maldades. Só que o bandido tapuia era vaidoso, fazia o tipo “bonito, limpo, embora malvado”. Procurava espelhar-se nos galãs da fotonovela, sem ao menos esquecer-se de reforçar a sua caracterização com “cara de mau”, signo performático que compõe a personagem pretendida.

FOGUEIRA DAS VAIDADES

Todo dinheiro que “levantava” era “torrado” com mulheres em seu apartamento, decorado de vermelho, em Santos, litoral sul de São Paulo. Era lá que, nos finais de semana, gostava de beber uísque e dançar ao som do iê-iê-iê.

Como podemos observar, o vermelho, uma cor consensual, signo de terceiridade cujo arbítrio é coletivo, reúne atributos “pretensamente” sensuais

e convoca interpretantes tais como *sexo* e *sangue*, construindo novas possibilidades de significação a partir da vizinhança entre esses dois signos. Luz Vermelha incorpora também tais interpretantes. Além de utilizar-se da lanterna vermelha, decorava seu apartamento com um vermelho chamativo, cenário completado por um carro vermelho e pelas lingerie também vermelhas com as quais presenteava suas pretendentes. Não foi necessário estudar ou entender semiótica para buscar tamanha congruência de comportamento. Aliás, não é a semiótica que ensina tais regras: ela apenas procura métodos para entender tais juntadas na produção de cultura. Também Arthur Bispo do Rosário, presidiário, louco, homossexual, marginal e negro soube muito bem como combinar arte com lixo, produzindo novos sentidos onde aparentemente não havia nenhum. Bispo e Luz trabalham o sentido e fazem parte do sentido que produzem. Em lugares diferentes da inscrição cultural, provocam os “normais” a um entendimento acima da média, além das tolerâncias remendadas, inclusive, pelas religiões da fé e da piedade.

A cor vermelha, extremamente chamativa, forte, quente e compacta, merece a preferência da visão e é a primeira a desencadear interpretantes fortes, sentimentos ambíguos, tais como os medos e desejos. O vermelho da lanterna do Luz produzia essas e outras sensações mais adversas.

A competência provocativa do vermelho inspirou Peirce na construção de suas categorias filosóficas da mente e da natureza. Ele exemplifica com a cor vermelha a sensação de primeiridade, ou seja, a quantidade de sensação que um fenômeno pode trazer à mente de um interpretante e que ele jamais saberá traduzir segundo a lógica das linguagens, muito menos pela linguagem mais lógica e convencional, a linguagem verbal.

O estatuto indicial do vermelho vem logo após a sensação que ele pode desencadear, apontando para a substância que ele colore ou estampa:

no caso, o bandido que é da luz vermelha e que é, também vermelho, por contigüidade ao signo que porta sua identidade.

O estágio do símbolo corresponde ao estigma da luz vermelha e suas significações culturais, tais como já as consideramos.

Para Peirce, suas categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade e terceiridade) levam a três grandes matrizes das formas, que foram assim enunciadas:

- 1) não-representativas,
- 2) figurativas;
- 3) representativas ou simbólicas.

Ao ponderar que um signo qualquer pode transitar por essas três dimensões cumulativamente (ou seja, para possuir a segunda categoria precisa acumular a primeira e para possuir a terceira precisa acumular a primeira e a segunda), Peirce estabeleceu as características de cada uma segundo o grau de apreensão que vai construir o conhecimento. A sensação ou a qualidade de sentimento é o primeiro modo de apreensão das coisas; o segundo é a ação física desse fenômeno, sua reação ao nosso gesto, sua performance e suas funções; o terceiro resulta do entendimento de suas lógicas, do seu uso ou aplicação, dos hábitos que incorpora e cultiva, o estágio da lei, da apropriação, do conhecimento pleno e operativo da realidade.

O desejo, o sangue, e o medo são os atributos que melhor designam o bandido em cada uma das três categorias peirceanas, respectivamente.

O “vermelho acácio” fez muitas mulheres caírem como vítimas, quase sempre apaixonadas por ele e seduzidas pela ousadia dos furtos e os roubos; algumas “esqueciam-se” de dar queixa na delegacia.

“O rapaz era boa pinta”, como costumava-se dizer naquela época, extremamente vaidoso, adorava roubar os ternos de suas vítimas para usá-los a noite. Poderia ser um galã de cinema, já que o moço era garboso e traduzia perfeitamente o ideal romântico tentado desde o faroeste pelos empresários de Hollywood.

Todos esses signos indiciais apontavam Acácio na polícia, na mídia e na mente dos temerosos habitantes da São Paulo de então. Ele os construía intuitivamente, quase que movido por um desejo coletivo de comprovar a ficção na realidade. Um desejo que se manifesta, de outra forma, pelo processo da abdução.

No desenvolvimento de seu arcabouço filosófico, Peirce só encontrou solução para explicar fenômenos aparentemente inexplicáveis como as descobertas, as curas e as deduções mágicas pelo engendramento daquilo que ele denominará “um desconhecido método de raciocínio”, a abdução. Ao lado da indução e da dedução, a abdução contempla toda uma série de associações nem sempre conscientes que se traduzem em conhecimento operativo e nos leva a conclusões surpreendentemente corretas. Ele afirma que é esse o método do detetive, do investigador de polícia e dos artistas que trazem alguma novidade à cultura humana.

Acácio tinha *insights*, abduções, que o levavam a agir de alguma maneira e não de outra, de forma a criar uma tecitura coerente e um roteiro compreensível de ações capazes de serem lidas, relidas e organizadas no perfil da bandidagem.

Também deixava vestígios para leituras paradoxais, aguçando a inteligência e a curiosidade de todos os que se interessavam em desvendar o caso, entender o ladrão e puni-lo exemplarmente pelos seus bárbaros crimes.

Isso não significa que ele sempre acertava.

Acácio infelizmente, falhou. Deixou impressões digitais em um dos carros que roubou na cidade litorânea visitada. Um descuido comum que fez o delegado deduzir seu paradeiro. Afinal, eram outros tempos. Bravamente, a polícia conseguiu prender o larápio, desafiador e “barra pesada” com um simples golpe de judô acompanhado de um irônico e incompreensível puxão de cabelo.

Travou-se, mais uma vez, a infindável luta do bem contra o mal. A força dos estereótipos do bandido ficcional mais uma vez se fez dominante, como podemos observar numa rápida analogia entre Acácio e o bandido idealizado:

O bandido é o protótipo do malvado: geralmente um sujeito sujo, barbado, esquisito, a configurar na beira do humano os monstros que a ficção científica inventou em abundância. O bandido é o desencadeador da ação: sem ele, nada acontece. O mau, como agente movedor da história, torna-se um saco de pancadas, bode expiatório dos pecados da coletividade.³⁰

Acácio, cada vez mais, administrava intuitivamente sua personalidade no sentido do estereótipo, algo bem próximo dos bandidos explorados pela mídia. O seu bandido, assim como vários outros, tinha sangue-frio e

caprichava nas maldades, para satisfazer um inconfessável gosto pelo mau que acomete os mais recatados e puros lares da classe média. Porém, com algumas surpresas: o bandido tapuia era vaidoso, fazia o tipo “bonito, limpo, embora malvado”, uma nítida influência dos galãs da fotonovela. Só que , nele, acrescidos da irrefutável “cara de mau”.

Infelizmente, o anti-herói romântico abusou da própria sorte, descuidando-se de dar bola às suas abduções. Por um pequeno descuido, esqueceu-se que a vida não eram as fábulas da carochinha e os finais nem sempre são felizes, como aqueles em que os reis, rainhas e bruxas conviviam harmoniosamente.

Preso, em 1967, João Acácio Pereira da Costa foi “convidado” a passar 351 anos, nove meses e exatos três dias na prisão. Mas, por sorte, o Código Penal estipula como pena máxima a ser cumprida apenas 30 anos.

LÁ SE VAI O 22.432...

Após amargar os exatos 30 anos e 4 dias de prisão, o Luz volta à cena.

Era 27 de agosto de 1997 e o preso 22.432, viu as luzes da ribalta focarem em sua direção. A mídia insistia em comparar a personagem do filme O Bandido da Luz Vermelha com o verdadeiro bandido João Acácio. Sua soltura foi muito questionada. Além da alta periculosidade estampada em sua ficha, tinha um laudo médico onde era “acusado” de esquizofrenia paranóica, uma clássica forma de doença mental cujas características, excessivamente semióticas, estão associadas a alguma periculosidade: dificuldade em poder diferenciar sonho e realidade, ver coisas e ouvir sons irreais, confusão

³⁰ Kothe, Flávio Rene. A narrativa trivial. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 66.

mental, mudança extrema e inusitada de humor, comportamento irregular e estranho, mania de perseguição, medo, muita ansiedade, dentre outras.

Não por coincidência, são esses os sintomas que resumidamente, Leo Navratil (apud Norval Baitello Jr.)³¹ nos leva à associar a esquizofrenia criadora dos artistas:

Foi o médico e psiquiatra austríaco Leo Navratil, especialista em psicopatologia da expressão, quem exaustivamente estudou em seu livro de 1974, *Über Schizophrenie* (Sobre a esquizofrenia) as principais características da percepção esquizofrênica que ele denomina a) fisionomização (capacidade de dar/ver formas humanas em quaisquer objetos), b) formalização (capacidade de ver/fazer ritmos ou regularidades) e c) simbolização (facilidade para colar arbitrariamente um significado em um objeto qualquer).

Em relação aos sintomas de fisionomização, formalização e simbolização, descritos pelo Dr. Navratil, notamos que Acácio poderia estar bem próximo ao diagnóstico, já que ele falava coisas estranhas e sem nenhuma linearidade, além de fixar-se com uma estranha obsessão naquilo que chamava de “luz divina”, o que poderia ser interpretado como um total afastamento de algumas regras de convivência, ou como relata Norval em seu livro, “um total desprendimento das regras de codificação e decodificação dos mais diversos aspectos da vida biofísica e social”.

Por decisão da Justiça, Luz Vermelha foi transferido para a Casa de Custódia de Taubaté, onde fica o Manicômio Judiciário. Ficou pouco tempo.

³¹ Baitello, Norval. *O animal que parou os relógios*. Editora Annablume, São Paulo. p. 21

Dessa vez, seu advogado brigou pela soltura e conseguiu. Um pouco antes de ser libertado, João dispara, só que dessa vez, a língua:

Quando eu sair, vou ter de novo mulheres (...) eu já cheguei a ter vinte e seis mulheres na vida (...) de briga não vou morrer (...) se me matarem vai ser de bala de ouro (...)³².

O anti-herói ainda vivia o seu período mítico: mulheres, força e poder. Além de achar-se imortal. Segundo seus preceitos o herói quase sempre sobrevive e quando morre, se é que morre, é com toda a dignidade que somente uma “bala de ouro” pode trazer. Triste destino de Acácio. Ao desfrutar a liberdade, João Acácio, iria para casa de seu irmão, Joaquim Tavares Pereira. Só que o irmão não o quis. Alegou que precisava pagar o IPVA de sua moto e que não teria dinheiro para manter as despesas do irmão. Poucas hipóteses a serem cogitadas, lá se foi o Luz para casa de uns tios. José Pereira da Costa e Miriam Maria da Costa abrigaram o sobrinho. Ficou pouco tempo. A modesta casa de Joinville, no bairro de Cubatão Grande nunca fora tão movimentada, com brigas infinitas. Sua tia Miriam acabou por perder a paciência e acertou-o com um banco de madeira nos poucos dentes que ainda restavam ao pobre Acácio.

E começa a partir daqui a celebração de seu rito de passagem. João Acácio quisera apagar um passado sujo e tortuoso. Na verdade, queria uma nova vida, um pouco mais digna. O semiótico alemão, ex-jornalista e radialista em Berlim, Harry Pross, dedicado a estudar as relações entre violência simbólica, poder e mídia, pode nos ajudar a entender como funciona esse processo de passagem ritualizada:

³² Revista Isto é. 14/01/1998.

El antropólogo holandés Arnold Van Gennep destacó en 1909 como “rites de passage”, rituales de paso y transición. Se trata de ceremonias de fecundidad, cambios de estadios en la vida individual, que la convención simboliza como procesos sociales. (...) El pasaje espacial presupone un “de dónde” y un “a donde”, y el temporal un antes y un después.(1989:57)

As mudanças, forçosamente estavam vindo. A intenção era quebrar todos os elos de ligação entre a vida na cadeia, a vida do crime, e partir para uma outra vida rumo à liberdade. João Acácio, o Luz, sentia-se transformado. Resolveu atender aos apelos da Bíblia, e costumava dizer: “Luz Vermelha, não. Agora a única luz que me segue é a Luz Divina”. Segundo a palestra proferida por Malena Contrera³³, seu delírio fazia sentido, já que Jung disse uma vez: “quanto maior a luz, maior é a sombra que ela projeta”. E, neste caso, a sombra projetada que ele se refere é a “parte inconsciente” do indivíduo, o lago negro e profundo do inconsciente, aquela parte que todos preferem esconder ou até mesmo esquecer. Daí a referência do Acácio à luz divina com um certo desejo de virar santo, purificar-se, e quem sabe, apagar quaisquer referências com o passado. Tanto que ele fez uma curiosa promessa ao deixar a cadeia: não falar mais dos crimes que cometeu. Pretendia, sim, publicar um livro; algo que pudesse expor sua filosofia, suas idéias sobre Deus e o universo.

Profético, se não fosse trágico.

Ninguém agüentava mais as suas “birutices”. Foi acolhido por um pescador da região, um tal de Nelson Pinsenghuer. Dizia-se regenerado e ainda por cima apaixonado. Tinha arrumado uma namorada. Seria Orlandina uma luz no fim do túnel? Para o Luz certamente era.

Ela é minha deusa. Meu sonho é viver com ela. Ficar trinta anos na cadeia sem mulher, sem nenhum beijo no rosto, não é nada fácil. Até tentei me matar por causa disso.³⁴

Ao que tudo indicava, seu amor não era muito correspondido. Orlandina era chamada por ele de “minha Dayane”. Uma singela homenagem à princesa da Inglaterra, que em seus antigos e defasados referenciais a considerava a melhor mulher do mundo.

Numa carta, descontando os erros de seu português ruim, ficara estampada a força da paixão do carinhoso bandido. Assim como o cantor que tanto apreciava, nosso amigo esbanjava romantismo. Vejamos uns trechos:

Um dia sonhei até demais, encontrar um lindo amor.

Eu amo um todo seu. Amo seu fantástico de mulher (...). de um futuro nos meus tão belos brassos protetor...; Minha alma, meu espírito, o meu ser...

(...) Um romanse secreto dos deuses..., Sim! Não resta as cenas dúvida que sua pessoa foi um sobre-na-tural.

Nem mesmo o infinito- nós separa -, pois cauzo contrário, só mesmo o dilema dos deuzes. Você, e, eu.

Cara béla mulher não me abandone...Eu sou seu..., sim!!!

Você também é, e sera minha.

Sim, você é uma deusa, para mim, você é minha vida, sérto? Meu amor!?³⁵

Nem mesmo essa profunda rasgação vernacular conseguia impressionar aquela senhora. Orlandina era casada, mãe de dois filhos adolescentes, analfabeta assumida e dizia-se muito pouco interessada nos

³³ Palestra proferida pela especialista em mitos, na UnB, em 16/06/98.

³⁴ Notícias Populares. 25/09/97.

tais repentes românticos do Luz Vermelha. Uma verdadeira lástima para quem tinha tão poucos planos e um ego relativamente lustrado. Como veremos na entrevista concedida ao Jornal Notícias Populares, um pouco depois de João Acácio, o Luz, sair da prisão.

Notícias Populares- Como era a sua infância?

Luz Vermelha- Eu era muito pobre. Sem pai nem mãe.

Vesti meu primeiro sapato quando tinha 12 anos.

NP- Como foram os 30 anos na cadeia?

Luz- Trinta anos de cadeia são 30 anos de inferno.

NP- Trinta anos sem mulher. Como foi isso?

Luz- Problema grave, né? Na rua, eu era um galã. Tive namoradas que ninguém teve.

NP- Agora você quer provar que é honesto?

Luz- Já está provado. Sou fabuloso, honesto. Digno de confiança, do futuro, do amanhã.

NP- Você acredita em Deus?

Luz- Desde 74, jurei a Deus ser santo. A igreja é meu pedestal.

NP- Quais são seus planos?

Luz- Trabalhar e viver feliz.³⁶

E assim foi vivendo o Luz, ou melhor, João Acácio. Na maioria das vezes, a carne é muito mais fraca do que o espírito. Novamente ele começou a arrumar briga. Nelson, o pescador que o acolheu já estava arrependido. As mulheres da casa foram assediadas sexualmente por ele. Numa noite discutiu com o irmão de Nelson e ameaçou esfaqueá-lo. A convivência foi ficando impossível. O homem que ficou conhecido como o Bandido da Luz Vermelha estava morto. Era 5 de janeiro de 1998. Segundo a polícia, João Acácio Pereira levou um tiro na cabeça, na Estrada Cubatão Grande, que dá acesso

³⁵ O Dia.11/01/98.

à Praia de Vigorelli, zona norte da cidade. Não seria difícil imaginar um suspeito. O pescador também já tinha se envolvido com outro homicídio. Assim como também não foi difícil disparar a espingarda. Findou-se o homem. Sossegou-se o mito que não suportara esperar a morte para fazer valer seus efeitos narrativos. E qual fora o azar do Luz? A bala alvejada nem mesmo de ouro era.

³⁶ Notícias Populares. 07/01/98

ROUBO, SIMPATIA & IMPUNIDADE

Sorte é para quem tem, definitivamente, não é para quem quer. Esse outro bandido, digo, personagem lendário, ao contrário do Luz Vermelha, tinha sorte e sendo assim, ainda abusa dela.

Quando todos pensam que o bem sempre vence o mal, existem histórias ímpares que contradizem qualquer tipo de fundamento mítico ou ético. João Acácio, nosso “bandido tupiniquim” teve seus momentos de glória, com dinheiro, casa, fama e mulheres. Só que amargou um final trágico, com direito a 30 anos de prisão, esquizofrenia e uma bala de chumbo, daquelas chinfrim, que lhe acabou com a vida. Desta vez o bem venceu o mal. Embora existam muitas outras histórias de bandidos famosos, a que vamos contar, praticamente, promoveu uma transformação do mal em bem, para si mesmo, em benefício próprio.

Num passado não muito distante, na turbulenta e já percorrida década de sessenta, mais precisamente no ano de 1963, ouvimos falar de um simpático ladrão chamado Ronald Biggs. Os ladrões são muitos, mas como vimos anteriormente, somente alguns exercem um fascínio especial. Biggs é, até hoje, o mais famoso fugitivo da Grã-Bretanha. Refugiou-se no Brasil há 32 anos por ter sido procurado pelo lendário “Grande Roubo ao Trem”. A ação virou assunto em toda a Inglaterra. Um grupo de 15 homens roubou o equivalente a US\$ 50 milhões, em valores de hoje, de um trem do correio que ia de Glasgow a Londres.

Após sua condenação a 30 anos de prisão, Biggs teve muito mais sorte que João Acácio. Fugiu da cadeia de Wandsworth, sul de Londres, em 1965, após cumprir 15 meses da sua pena. Passou pela França, onde fez uma operação plástica que lhe modificou traços característicos, e pela Austrália,

vindo finalmente refugiar-se no Brasil, um verdadeiro porto seguro para fugitivos internacionais porque aqui não havia leis claras nem tratados específicos sobre a extradição.

Em outubro de 1997, o governo britânico voltou a pedir sua extradição. Devido a um recente acordo firmado entre a Grã-Bretanha e o Brasil, Biggs foi levado a entregar-se às autoridades da Grã-Bretanha, após quase uma vida inteira no Brasil.

Quando Biggs foi descoberto no Brasil pela Scotland Yard, em 1974, um pedido de extradição foi oficializado pelo governo inglês, mas acabou indeferido um casamento com a brasileira Raimunda Nascimento de Castro, então grávida de seu filho Mike, lhe dava status diferenciado. Numa entrevista mais recente, agora, já com 68 anos, concedida à emissora de televisão de Londres, BBC, ele disse que não tentaria mais fugir:

Eu não fugiria porque não tenho condições; Não possuo um passaporte para ir a outro país e não teria muito futuro se tentasse esconder-me em qualquer lugarejo no Brasil.

Eu devo admitir que isso parece um pouco horrível no momento, mas eu sempre fui abençoado com uma fantástica boa sorte em todos esses anos e espero que ela continue a me sorrir.³⁷

Ronald Biggs continua desfrutando da sorte. Todos esses anos viveu com mordomia de playboy, usufruindo prazeres frugais que uma vida de ex-ladrão internacional chique deve proporcionar. Mulheres bonitas, passeios de lancha em Angra dos Reis e até algumas aparições relâmpagos na mídia.

³⁷ O Estado de São Paulo. 30/10/1997.

O Supremo Tribunal Federal (STF) determinou o arquivamento do pedido de extradição. Por unanimidade, os ministros consideraram que a solicitação do governo britânico não deveria ser analisada, porque o crime de Biggs - o assalto a um trem postal - já está prescrito desde 1985.

Já feliz com a decisão e considerando a decisão da justiça “justa e correta”, Ronald Biggs continuará vivendo com seu filho em uma espaçosa casa em Santa Teresa, na zona sul do Rio, e sobrevive de dar entrevistas e organizar churrascos para turistas.

É certo que a história de Biggs está irremediavelmente associada à história de Luz Vermelha. Ambos participaram do imaginário brasileiro de um período de ditadura militar, no qual as pressões pela regularidade e pela previsibilidade não deixavam qualquer margem para subversões, ainda que criativas, como as empreendidas pelos artistas que marcaram aquela época. Biggs, assim como Luz, gozaram o paradoxo vingativo de um povo que não tinha como reagir às pressões que sofria de todos os lados para continuar observando a história passar. Ambos vingaram um sistema e, talvez por isso, tenham obtido uma parcela inconfessável da tolerância do brasileiro. E, quem sabe, até mesmo uma simpatia indisfarçável à qual fazem jus os heróis nacionais e os anti-heróis que construíram a esquerda romântica brasileira.

O espaço do mito precisa ser acolhedor, diz Barthes em “Mitologias”. Esse lugar, ainda que veladamente, precisa ser concedido por necessidade e justiça a quem deve preencher espaços de frustração ou de difícil solução. Os bandidos representam, sem grandes artifícios discursivos, a revanche a tudo o que é imposto como ordem, a despeito da segurança pública. Assim como, de forma mais suave, fazem os pichadores de rua³⁸ e os traficantes de pequena monta, os punks da periferia e os arruaceiros de finais de semana.

³⁸ Vide “Grafite, Pichação e Cia.”, de Célia Antonacci Ramos, Ed. Annablume, 1994

CAPÍTULO III

ENTÃO, (RE) SURGE O MITO.

“Há coisas que ainda não são verdadeiras, que, talvez, não tenham o direito de ser verdadeiras, mas que o poderão ser amanhã”.

Carl. G. Jung³⁹

Fatos episódicos da vida dos dois bandidos mitificados, João Acácio e Ronald Biggs, nos ajudam a perceber uma certa aproximação entre estes mitos e o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla.

Ultimamente, virou lugar comum, devido à exploração excessiva da mídia, falar em personagens míticos, deuses mitificados, ou alguma coisa qualquer que deixa de ser “coisa”, para tornar-se um mito. Portanto, vamos ao que mais nos importa: perpassar alguns conceitos afetos ao mito, seu estabelecimento, sua permanência e sua morte.

O filme *O Bandido da Luz Vermelha* é cultuado por muitos e talvez, repudiado por outros. No entanto, existe uma particularidade amplamente discutida por pesquisadores de cinema. De uma forma exaustiva, ele, o próprio filme, foi e continua sendo tratado como um mito, seja pela sua forma desconstrutivista, seja por retratar cruelmente uma época não menos cruel.

Eis aí uma das razões do mito: a competência de sintetizar complexidades sem necessariamente lembrá-las em nome de um passado. O mito está sempre presente, ainda que se reporte a acontecimentos que já

³⁹ Carvalho, Eide M. Murta. *O Pensamento Vivo de Jung*. Claret Editores. SP. 1986.

perderam sua força significativa. Ainda detalharemos, mais a frente, alguns “mitos auratizados” que envolvem o filme em questão. Por enquanto, interessa-nos compreender melhor a estrutura do mito, partindo do início, pela mão de alguns estudiosos que se dedicaram ao assunto.

A etimologia de *mito* reporta-se ao grego - *mytus* – ou *fábula*. Todo mito conta uma história, narra um episódio exemplar, conta fábulas, inventa estórias. *Mithologeïn* significa mitologizar, ou seja, transformar em narrativa algo observado ou vivido de outro modo. O mito pode, então ser considerado um caso ou um conjunto de narrativas, não necessariamente fantásticas e simbólicas. São famosos os mitos da antigüidade greco-romana, que aproximavam os deuses da vida do homem comum, contaminando-os de valores e defeitos demasiadamente humanos, tudo com funções didáticas e pragmáticas: não há, na mitologia antiga, desperdício de literatura que não possa estar em função de algo mais nobre que a própria narrativa, diz Antonio Medina Rodrigues, semioticista e professor de língua grega na Universidade de São Paulo, especialista em mitologia greco-romana. Os mitos são, por outra ótica, estórias verdadeiras, como consideravam, inclusive, alguns eruditos ocidentais acreditavam há meio século atrás. Não no sentido de que as coisas tivessem acontecido tal e qual eles a recontam, mas verdadeiros no sentido de que são fiéis aos valores que a cultura fonte imprimiu neles. Verdadeiros e atualizáveis, porque continuam “funcionando” para explicar fenômenos e crenças até hoje inexplicáveis de outra maneira fora do discurso.

Temos, ainda, outra definição, um pouco mais abrangente dada por Barthes⁴⁰, que diz ser o mito uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, ou até mesmo uma forma. Enfim, tudo o que *significa*, deve ser passível de figurar numa fala. O discurso escrito, assim

⁴⁰ Barthes, Roland. Mitologias.

como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica.

Assim, a abrangência do conceito de mito, vai explicar como eles são, na verdade, estigmatizados nos mais variados formatos e padrões. Devemos lembrar que o mito é constituído de algo já trabalhado culturalmente, ou seja, ele não é uma criação nova, mas a releitura de um complexo significativo que precisa perdurar. Por isso, o mito é sempre algo já conhecido, algo que pressupõe uma consciência e um roteiro significante estocado na memória ou mesmo no inconsciente de um grupo social. Alguns exemplos bastante explorados são aqueles extraídos das mitologias gregas e romanas. Exaustivamente recontado, esse tipo de mitologia ao longo do tempo sofre uma espécie de esvaziamento, perde um pouco seu valor de fidelidade ao real, acrescido de tantas próteses, modificações e rearticulações. Descolado e deslocado do real, o mito alcança vò próprio, sendo propriedade coletiva e não mais exclusividade de alguns.

Porém, afora seus efeitos e deformações, o mito tem origem em lugares identificados da prática cultural humana. Segundo Mircea Eliade, a definição de mito considerada a menos imperfeita, traz articulações diretas com o sagrado, a origem, o princípio de tudo, ainda que esse *todo* seja um detalhe significativo de outras conseqüências:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”.⁴¹

Como narrativa de uma “criação”, o mito relata não apenas acontecimentos, mas verdadeiros suportes para a permanência de tudo o que

⁴¹ Eliade, Mircea. Mito e Realidade. Ed. Perspectiva. SP, 1989.

possa transcendê-los. Seriam como erupções do sagrado que desde os primórdios vêm formalizando-se. Os mitos cosmogônicos, cultuados pelas civilizações passadas e relidos, atualizados, pelas religiões ao longo dos tempos, de tanto serem recontados possuem autoria coletiva e deslocaram-se da fidelidade original para constituir verdadeiro tecido da realidade social.

A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria. Essa concepção não é destituída de importância para a compreensão do homem das sociedades arcaicas e tradicionais (1989:13).

É de suma importância entendermos, pois, que a história e os mitos não se contrapõem. O homem moderno pode compreender seu passado revendo a história, já o homem das sociedades arcaicas tinha como base certos eventos míticos. Ele não tinha qualquer tipo de material que descrevesse os acontecimentos passados. As informações vieram para ele em forma de narrativas, histórias passadas que lhe foram contadas. A aventura do conhecimento mítico coincidia com o desvendar do segredo da origem das coisas. Nas civilizações primitivas e, porque não dizer, ainda hoje, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença. Algo que pode ser tido como óbvio, a origem de algo corresponde à criação dessa coisa.

A psicanálise redescobriu o mito, retomou o seu estudo e encontrou para ele um método de trabalho próprio, um método que constitui em si um resgate das estruturas que o gerou. Localizada a presença do mito como condição real, atuante e atual no inconsciente, a psicanálise tornou operativo e aquilatável a abstração natural que permitia ao mito ter vida e duração

próprias. Porém, ao desmascarar alguns mitos, a psicanálise criou outros⁴², uma prova incontestável de que não há verdadeira cultura sem um arsenal estável de mitos que a expliquem e justifiquem.

Muitas obras literárias foram influenciadas por essa cultura que denominamos mitológica. Por exemplo, *Os Lusíadas*, escrito por Luís de Camões, no qual, durante a invocação inicial, ele pede por ajuda e proteção desses deuses imaginários. Devemos ainda ressaltar, que essas narrativas procuravam explicar a existência humana, os fenômenos sobrenaturais, relatar feitos heróicos ou até, justificar as divergências presentes naquela época. O homem por mais que relute, prefere não duvidar da existência mítica. Ao invés de serem disputadas, somavam-se forças para enfrentamento do inexplicável .

Por ser constituído como uma fala, um relato, o mito varia conforme o texto em que se apresenta, ou melhor, se representa. Um mito inserido numa determinada cultura faz parte da história dessa cultura, assume valores que já existem e , nesse sentido é um texto completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de idéias, de decisões. No entanto, quando este sentido está impregnado de signos duma outra fala, temos no mito um saber contido, confuso, constituído por associações moles, ilimitadas, que não permitem sua permanência. Pode-se dizer que o conceito mítico tem a sua disposição uma massa ilimitada de significantes. E também, que este se reapresenta freqüentemente. Buscamos, mais uma vez, Roland Barthes, para fortalecer alguns conceitos:

⁴² Ao desmascarar Édipo, Freud o substituiu.

Repito, portanto, não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos, que a história pode facilmente suprimi-los (1972:112).

O mito muitas vezes dissimula o sentido. O homem passa a ser, dentro de uma concepção mítica de universo, um ser criado e regido em seus destinos pelos mitos; é sob o efeito dos mitos que ele se torna sexuado, mortal, aprende a trabalhar e a relacionar-se com a natureza. Vemos que, deste modo, o mito corresponde à base existencial do ser. O homem primitivo (e isto inclui o homem primitivo que existe em cada um de nós) procura nos mitos um meio de assegurar a sua identidade. Seria exatamente a identidade, a procura por um nome, uma identificação com alguma coisa, que pretendemos ressaltar mais adiante, quando nos depararmos com a personagem principal do filme *O Bandido da Luz Vermelha*.

SÓ UMA ENTIDADE MÍTICA PODE ULTRAPASSAR UM HOMEM.

Na psicologia, os mitos são vistos como uma importante base para o comportamento humano. Devemos ao psiquiatra e psicanalista suíço, Carl Gustav Jung (1875-1961), uma notável contribuição ao conhecimento psicológico, com o seu conceito de inconsciente. Não o descreve como uma espécie de “quarto de despejos” dos desejos reprimidos (à maneira de Freud), mas como um mundo que é parte vital e real da vida de um indivíduo, que pode ser considerado muito mais amplo e mais rico. Ele trabalhou com Freud nos estágios iniciais de desenvolvimento da psicanálise, mas posteriormente seguiram caminhos diferentes devido à insatisfação de Jung com a

importância central atribuída por Freud aos impulsos sexuais e às motivações de autopreservação.

Por acreditar na existência de um inconsciente individual (semelhante, a princípio, ao proposto por Freud) e de um inconsciente coletivo que, junto com suas manifestações, ou seja, os arquétipos, subjaz ao primeiro. Para desenvolver esta noção, Jung partiu da observação de que muitos pacientes seus descreviam sonhos que apresentavam notáveis paralelos com mitos e símbolos de diferentes tradições religiosas. Em seu modo de ver, a linguagem e as “pessoas” do inconsciente são símbolos, e os meios de comunicação com este são os sonhos. Este processo funciona com os símbolos orientando os conteúdos psíquicos ainda desconhecidos. Assim, dedicou-se a análise dos significados psicológicos desses elementos inconscientes coletivos. Sendo eles também complexos e indeterminados - se bem que dirigidos num certo sentido -, os símbolos podem ser chamados de sintema ou de imagem axiomática.

O que melhor consegue exemplificar esses esquemas simbólicos, é o que C. G. Jung denomina como *arquétipo*. Por exemplo, a mandala, um instrumento de contemplação usado na ioga tântrica, foi interpretada como símbolo arquetípico do ‘eu’ pessoal. Indo mais longe, ele explorou a idéia de que os arquétipos são um sinal da comunicação da mente humana com uma mente divina e, portanto, que a divisão no interior do ser humano é a expressão de um conflito da própria divindade. Em uma outra designação que nos fora dada por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no seu *Dicionário de Símbolos*, como veremos a seguir:

Para C. G. Jung, os arquétipos seriam como protótipos de conjuntos simbólicos, tão profundamente gravados no inconsciente que dele constituíram uma forma de estrutura: os *engramas*, segundo o termo usado pelo analista de

Zurique. Na alma humana, são como os *modelos* pré-formados, ordenados (taxinômicos) e ordenadores (teleonômicos), i.e., conjuntos representativos e emotivos estruturados, dotados de um dinamismo formador. Os arquétipos manifestam-se como estruturas psíquicas quase universais, inatas ou herdadas, como uma espécie de consciência coletiva; exprimem-se através de símbolos específicos, carregados de uma grande potência energética. Desempenham um papel motor e unificador considerável na evolução da personalidade (1997:XIX).

Podemos dizer que os mitos apresentam-se como transposições dramatúrgicas desses arquétipos, esquemas e símbolos, ou mesmo, como composições de conjunto, epopéias, narrativas, gêneses, cosmogonias, teogonias, gigantomaquias, que já começam a deixar entrever um processo de racionalização. A principal função do mito é fixar os modelos exemplares de todas as ações humanas significativas. Sendo ele atemporal, sua missão é criar e, ao mesmo tempo, sedimentar os arquétipos incrustados no inconsciente coletivo.

Tudo é um recomeço, principalmente para o mito. O pensar mítico acredita piamente que para se obter um começo absoluto, o fim do mundo deve ser radical. O dilúvio abriu o caminho para uma recriação do mundo e, simultaneamente, para uma regeneração da humanidade. Às vezes, fica difícil determinar se o mito concerne a uma catástrofe passada ou futura. Devemos compreender que um verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro fim. Tudo que é sólido se desmancha no ar. Ou quem sabe, vira fótons projetados numa tela alheia.

Existem, no filme *O Bandido da Luz Vermelha*, dois elementos carregados de significação mitológica, que deixamos, por enquanto, de lado

para posteriormente exercitarmos uma comparação mais direcionada aos nossos propósitos.

Ao pesquisarmos no *Dicionário de Símbolos*, achamos pertinente mencionar a dualidade existente entre o herói e o monstro. É o que veremos abaixo:

HERÓI:

Produto do conúbio de um deus ou de uma deusa com um ser humano, o herói simboliza a **união das forças celestes e terrestres**. Mas não goza naturalmente da imortalidade divina, se bem que conserve até a morte um poder sobrenatural: deus decaído ou homem divinizado. Os heróis podem, no entanto, adquirir a imortalidade, como Pólux e Hércules. Podem também ressurgir dos seus túmulos e defender contra o inimigo a cidade que se pôs sob a sua proteção. O protótipo do herói grego imortalizado é Hércules* (Hércules). (1997:488).

O mito do herói é carregado de significações arquetípicas. Assinalamos aqui alguma delas: **bravura, guerreiro, estrategista, astucioso, aterrorizador, combatente, corajoso, o substituto do rei (nos combates)**. Ele simboliza o **elã evolutivo** (o desejo essencial), a situação conflitante da psique humana agitada pelo combate contra os monstros da perversão. O herói é também ornado com os atributos do Sol, cuja luz e calor triunfaram das trevas e do frio da morte. Jung identifica o herói, nos símbolos da libido, relacionado com o poder do espírito. A primeira grande vitória do herói é a que ele conquista sobre si mesmo.

Ao retratarmos os mitos de heróis, por exemplo, que foram extensamente estudados por Jung e seus seguidores, devemos mencionar as impressionantes semelhanças que existem entre si, qualquer que seja a cultura de onde provenham. O herói que, tendo nascido obscuro e humildemente, recebe a vocação da aventura, abandona o lar, enfrenta perigos, mata um dragão ou outro monstro e é, finalmente recompensado por sua bravura com um trono e uma bela noiva, é familiar à maioria das pessoas, através de mitos e contos maravilhosos que leram na infância.

As peculiaridades do mito variam de cultura para cultura. Daremos alguns exemplos para facilitar a identificação; um herói inglês é tido como um indivíduo controlado, cortês, relutante em mostrar suas emoções, honesto e franco, um *gentleman*, de fato, ou um perfeito e gentil cavalheiro. Já um herói grego, por outro lado, poderia ser pintado como um indivíduo muito mais arguto; um ardiloso que não se furtaria a ludibriar o próximo, usaria de astúcia ou perfídia para derrotar seus inimigos, e não desdenharia, necessariamente, exibir suas emoções quando a situação justificasse.

O acúmulo de atributos que delinea o mito não é mais que um arranjo signífico a serviço de um discurso (também um signo, mais complexo). Nas teses da semiótica da cultura, a composição do texto mítico pode ser explicada como a reunião de uma série de elementos congruentes a um texto dado.

1.0.0. Um ponto de partida para o estudo da cultura é o pressuposto de que toda atividade humana referente ao processamento, troca e conservação de informação possui uma certa unidade. Os sistemas individuais de signos, apesar de pressuporem estruturas imanentemente organizadas, funcionam somente em unidade, apoiando-se um no outro. Nenhum dos sistemas de signos possui um

mecanismo que lhe permita funcionar isoladamente. Disso se segue, portanto, que junto com uma abordagem que nos permite construir uma série de ciências relativamente autônomas do ciclo semiótico deveremos também admitir uma outra, de acordo com a qual todas elas examinam aspectos particulares da semiótica da cultura, do estudo da correlação funcional dos diversos sistemas sógnicos. Deste ponto de vista, ganham importância capital as questões ligadas à estrutura hierárquica das linguagens da cultura, à distribuição, entre estas, de suas respectivas esferas, aos casos em que estas esferas se interseccionam ou simplesmente fazem fronteira.⁴³

Em suma, se a cultura não funciona isoladamente e se ela, para estruturar-se necessita, inclusive, de elementos extra-culturais, também o mito – considerado com o uma construção cultural – comunica-se com outras estruturas míticas, de outras culturas, estabelecendo diálogos que o individualizam e lhe fornecem autenticidade. Os mitos gregos comunicavam-se com os demais mitos cosmogônicos das civilizações que a precederam.

Na formação do mito do herói, uma junção de várias forças e o diálogo com várias outras culturas, culminam na unificação de um determinado mito que não se confunde com outros, embora saiba comunicar-se com eles.

Esses mitos estão eivados de conceitos arraigados no inconsciente coletivo do grupo social que o gera e alimenta, constituindo, assim, heranças culturais particulares e também universais. Os semioticistas da cultura entendem que uma informação só pode constituir unidade informacional e, portanto, ser armazenada como um dado passível de ser comunicado, quando ela possui uma unidade estrutural que se comunica com a unidade de toda a

⁴³ Apud Previgano, Carlo (Org) “La semiótica nei Paesi Slavi” (1979) Milano: Feltrinelli (pp 944 ss.)

cultura na qual vai circular e fazer seus efeitos. Só assim ela começa a existir, a fazer sentido.

Por fim, o monstro, personagem assustador, muitas vezes invocado, e com significado, predominantemente, distorcido, faz parte de muitas mitologias e pode ser considerado, em si mesmo, um mito. Significativamente ligado aos nossos propósitos de estudo do Bandido da Luz Vermelha – filme e herói – esse é outro conceito que merece, nesse momento, alguma elucidação para que possamos avançar nossa pesquisa. Vejamos como surge o monstro no contexto das narrativas míticas:

MONSTRO:

O Monstro simboliza o guardião de um tesouro, como o tesouro da imortalidade, por exemplo, isto é, o conjunto das dificuldades a serem vencidas, os obstáculos a serem superados, para se ter acesso, afinal, a esse tesouro, material, biológico ou espiritual. O monstro está presente para provocar ao esforço, à dominação do medo, ao heroísmo. Ele intervém nesse sentido em diversos ritos iniciáticos. Cabe ao sujeito passar por provas, dar a medida de suas capacidades e de seus méritos. É preciso vencer o dragão, a serpente, as plantas espinhosas, toda espécie de monstros, inclusive a si mesmo, para possuir os bens superiores que ele cobiça. Eles montam guarda à porta dos palácios reais, dos templos e dos túmulos. Em numerosos casos, o monstro não é, na verdade, mais do que a imagem de um certo eu, esse eu que é preciso vencer para desenvolver um eu superior. O conflito é muitas vezes simbolizado na imagística antiga através do combate entre a águia e a serpente (1997:615).

Veremos, adiante, como o discurso mítico compatibiliza monstros e heróis, possibilitando ambivalências que tornam mais consistente a narrativa e mais abertos as possibilidades de leitura.

O DISCURSO MÍTICO.

Devemos ressaltar que o mito é uma fala definida pela sua intenção, muito mais do que pela sua literalidade; e que, no entanto, a sua intenção está de algum modo petrificada, purificada, eternizada, e tornada ausente pela literalidade. Ele possui um caráter imperativo, interpelatório surgido, via de regra, de um caráter histórico. A sua fala, podemos considerá-la meio “requentada”. Tem um certo sabor de *dej’a vos*. É uma fala que na maioria das vezes é roubada, e por fim restituída. É desprovida de detalhes e muito truncada, ou melhor dizer, entrecortada, excessivamente justificada. Já o seu sentido vem carregado de expressões de vontade ou súplica. O pensamento mítico também não esconde nada, e nada ostenta: deforma; o mito não é nem uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão.

As teses da semiótica da cultura nos ajudam a entender como o mito pode estruturar-se de forma tão flexível e tão irreduzível aos propósitos de constituir uma individualidade com sentido completo. A tendência à diversidade, por um lado e a tendência à uniformidade, por outro, explicam um dos mecanismos fundamentais dessas estruturas e nos dão a dica de como o mito pode ser transposto para outras linguagens sem perder sua integridade:

9.0.0 Na união de diferentes níveis e subsistemas em um todo semiótico único - ‘a cultura’ - dois mecanismos mutuamente opostos estão trabalhando:

(1) A tendência à diversidade - a tendência a um aumento de linguagens semióticas organizadas diferentemente, o poliglótico da cultura.

(2) A tendência à uniformidade - a tentativa de interpretar a própria ou outras culturas como linguagens uniformes, rigidamente organizadas.

A primeira tendência é revelada na criação contínua de novas linguagens da cultura e na irregularidade de sua organização interna. As diferentes esferas da cultura possuem, inerentemente, um grau diverso de organização interna. Ao mesmo tempo em que cria ela própria as fontes de máxima organização, a cultura também tem necessidade de formações relativamente amorfas que somente se assemelham a estrutura. Neste sentido, é comum distinguir sistematicamente, nas estruturas historicamente consideradas da cultura, esferas que devem tornar-se, por assim dizer, um modelo de organização da cultura como tal.

Ao envolverem-se simultaneamente com múltiplas culturas, ou apenas com uma delas, o significado dos mitos nunca é completamente arbitrário; é sempre em parte motivada, pois contém fatalmente algo de analogia. O mito joga com a analogia do sentido e na forma: não existe mito sem forma motivada, já que ele trabalha em parceria com estórias e histórias.

*As Teses dos Semiotistas Eslavos*⁴⁴ continuam a nos ajudar a esclarecer como um processo textual, literário, que vinham sendo transmitido de geração para geração, passa a ser substituído por conceitos mitológicos muito mais complexos em argumentos e informações:

6.0.2 - No que se refere ao período que começa com o proto-eslava e prossegue nas tradições individuais eslavas

até os tempos modernos, o mecanismo coletivo para conservação de informação ('memória') assegura a transmissão de geração à geração de esquemas fixos e rígidos de textos (métricos, translingüísticos etc) e de fragmentos inteiros destes (os *loci communi* no que se refere aos textos folclóricos). Os mais antigos sistemas de signos deste tipo - em que a literatura é reduzida à incorporação, por meio de fórmulas rituais, de enredos mitológicos passados de geração à geração - no nível da interpretação social pode ser sincronizado com sistemas de relações determinadas rigidamente em que todas as possibilidades são cobertas por regras correlacionadas com o passado mitológico e com o ritual cíclico. Ao contrário, os sistemas mais avançados, em grupos cujo comportamento é regulado pela memória de sua história real, correlacionam-se diretamente com o tipo de literatura em que o princípio básico torna-se a busca por meios que são estaticamente os menos freqüentes (e que, portanto, portam a maior quantidade de informação). Argumentos similares podem também ser adiantados no que tange a outras áreas da cultura na qual o conceito de desenvolvimento (isto é, de direção no tempo) é inseparável do acúmulo e processamento de informação, que é gradualmente usado para introduzir correções apropriadas nos programas de comportamento; isto explica o papel regressivo da mitologização artificial do passado que cria o mito no lugar da realidade histórica.

As pessoas conferem ao mito uma significação de absurdo, fazendo do absurdo um mito. É o que chamamos mitificação pelo senso comum, como vimos inicialmente, levados pela teoria de Jung. Como um quebra-cabeça,

⁴⁴ *ibidem.* p. 14

vamos seguindo numa tentativa de montar o mito. Esta imagem total, completa, acaba excluindo-o. Já a "fragmentada", ao contrário, fortalece-o ao máximo.

Em geral, o mito prefere trabalhar com imagens pobres, incompletas, nas quais o sentido já está diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos etc.

Embora muitas vezes não tenha consciência, um redator de imprensa é um verdadeiro produtor de mitos. A imprensa trabalha diariamente com uma relação inesgotável de significantes míticos. Ela se incumbem de realçar, ou mesmo "requestrar" o sabor de matérias, que talvez passassem despercebidas aos olhos de certos leitores. Não se trata de invenção, embora até, às vezes, exista, mas um excesso de adjetivação. Seria fazer de um simples fato corriqueiro, um brutal acontecimento.

Como diz Barthes, um mito amadurece porque se expande. Ele comporta uma história e uma geografia. A mitologia pode ser julgada como uma concordância com o mundo, não tal como ele é, mas tal como pretende ser. Segundo ele, Brecht costumava usar a palavra *Eiverstandnis*, que em alemão com seu significado ambíguo completava o sentido: simultaneamente inteligência do real e cumplicidade com ele.

QUANDO A COISA É FILME, OU QUANDO O FILME VIRA COISA.

E fugindo da "real", caímos no cinema. E com ele passeamos numa imensa tela que projeta e introjeta figuras arquetípicas de heróis ou heroínas, no imaginário alheio. A câmera de filmar que decalcava o real começa a fabricar sonhos. Nada melhor para buscarmos significação destas nossas afirmativas, do que Edgar Morin, com suas indagações, nos coloca frente a

frente a alguns grandes arquétipos cinematográficos polarizados numa imensa tela. É de fácil percepção constatarmos que o que está na moda, via de regra, está na mídia. O cinema vem criando hábitos, e moldando atitudes há anos. E a partir dele, nascem personagens memoráveis que marcaram profundamente as nossas retinas. Não, definitivamente não estamos falando de Buñuel. Sem tirar seu merecido mérito. E sim das musas cujos certos trejeitos tornaram-nas mitos. É o que Morin⁴⁵ nos conta:

A virgem inocente ou rebelde, com imensos olhos crédulos, de lábios entreabertos ou suavemente sarcásticos (Mary Pickford e Lilian Gish nos Estados Unidos, Suzane Grandais na França), a *vamp*, saída das mitologias nórdicas, e a grande prostitua, saída das mitologias mediterrâneas, se diferenciam e se confundem no seio do grande arquétipo da *femme fatale*.

E o que seriam das musas, se outrora não houvesse existido uma Garbo? Embrenhada em mistérios, com seu olhar divino e pensativo. Um verdadeiro barco mareado em águas esquizofrênicas perdida em sonhos. A poesia lhe compete. Sua intransponibilidade atrai a todos. E com certeza, dificultava o entendimento de sua máxima registrada: "deixem-me só".

Os homens no cinema também abusaram do *glamour*. No entanto, os arquétipos masculinos que mais se impuseram, foram os do herói cômico. Isso sem deixar-mos de mencionar o herói da justiça, da aventura, da ousadia e do amor. E por falar em amor, impossível não se lembrar de Rodolfo Valentino personificado como um sheik árabe, e seu olhar em brasa. No nosso filme em questão, o herói no papel do bandido, abusa de artifícios.

Morin, Edgarg. As estrelas: mito e sedução no cinema. R.J. Ed. José Olympio, 1989. P.8.

Entre esses homens e mulheres, e suas personagens mitificadas, surgem as estrelas. Mais uma vez enfocamos Edgar Morin com algumas considerações sobre as mesmas, que julgamos bastante pertinentes:

As estrelas são seres ao mesmo tempo humanos e divinos, análogos em alguns aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, e mesmo uma espécie de religião.

Ava Garder também fez parte desse culto. Marlon Brando, Marlene Dietrich, Mae West, Sophia Loren, Clark Gable, dentre muitos outros eram amados, cultuados ou até mesmo odiados, dependendo do papel que se predispunham a assumir perante um público que os confundiam com pessoas de carne e osso que freqüentavam seu cotidiano. A mitologia das estrelas pode ser vista como uma espécie de território misto e confuso entre a crença e o divertimento.

Nada mais justo do que este tipo de confusão envolvendo esses seres imaginários essencialmente taxados de exibicionistas. Talvez, exista um estranho prazer em jogar com suas próprias imagens. As estrelas têm sua vida privada como pública, sua vida pública é publicitária, sua vida na tela é surreal, já sua vida real é tida como mítica. Tantas pessoas numa só. Explica-se a dificuldade de escolha. Qual seria a única, e por fim, verdadeira? Impossível identificar. As estrelas passam a ser uma coleção de espelhos refletindo o que se esperam delas. E passam a partilhar de um processo antropofágico. Todos os deuses são feitos para serem comidos, isto é, incorporados, assimilados.

O cinema, por excelência, como também enfatiza Morin, comunga com o aburguesamento de certos imaginários, dentre os quais, o do próprio cinema. Ele se apropria dos temas do folhetim popular e do melodrama, nos

quais se encontram em estado quase fantástico os arquétipos originais do imaginário: acasos providenciais, a magia do duplo (sósias, gêmeos), aventuras extraordinárias, conflitos edipianos envolvendo padrastos e madrastas, órfãos, segredo de nascimento, inocência ultrajada, morte-sacrifício do herói. Enfim, o realismo, o psicologismo, o *happy end* e o humor revelam precisamente a transformação burguesa deste imaginário.

É importante notar que as projeções-identificações que caracterizam a personalidade no estágio burguês tendem a aproximar o imaginário e o real, que procuram alimentar-se um do outro. Sendo assim, ao vivenciar essa simbiose, o laço afetivo entre o espectador e herói, torna-se tão pessoal, no sentido mais egoísta da expressão, que o espectador passa a temer aquilo que antes exigia: a morte do herói. Algo como, já que eu sou ele, ou mesmo, ele é eu, sejamos felizes e imortais. Almeja-se o aproveitamento total, *ad infinitum*. O espectador que prefere as vantagens consoladoras da felicidade (predominância da identificação) às vantagens purificadoras da morte do herói (predominância da projeção) sustenta igualmente um mito latente de imortalidade.

Recorreremos novamente a Morin que exemplifica, deixando mais claro, como esse processo nebuloso funciona:

Os heróis atuam a meio caminho entre os deuses e os mortais; ambicionam tanto a condição de deuses quanto aspiram a libertar os mortais de sua miséria infinita. Na vanguarda da humanidade, o herói é mortal em processo de divinização. Parente dos homens e dos deuses, os heróis dos mitos são, muito justamente, denominados semideuses.

Os heróis dos filmes, heróis da aventura, da ação, do sucesso, da tragédia, do amor e até, como veremos, da

comédia, são, de uma maneira evidentemente atenuada, heróis no sentido divinizador das mitologias. A estrela é o ator, ou a atriz, que absorve parte da essência heróica - isto é, divinizada e mítica - dos heróis dos filmes, e que, reciprocamente, enriquece essa essência com uma contribuição que lhe é própria. Quando se fala em mito da estrela, trata-se, portanto, em primeiro lugar, do processo de divinização a que é submetido o ator de cinema, e que faz dele ídolo das multidões(1989:26).

Outro fator de forte atração é o que faz o espectador flertar com o cinema e o erotismo. Entendamos o erotismo como uma atração sexual que se espalha por todas as partes do corpo humano - fixando-se sobretudo nos rostos, nas roupas etc. -, é também o imaginário "mítico" que toca todo o domínio da sexualidade. Não é preciso ser sábio para constatar que as novas estrelas de cinema são absolutamente erotizadas. Elas reforçam certos gestos carregando na intensidade do erotismo, como, num simples ato de beber, ou mesmo, acender um cigarro. Essas ações não somente excitam, como também incitam. As estrelas são comerciais. Cabe a elas, não ser apenas sujeito, como também objeto da publicidade; ela apresenta perfumes, sabonetes, bebidas, cigarros etc, multiplicando assim sua utilidade comercial. A estrela oferece e comercializa um "saber ser", "um saber amar", "um saber viver".

O BANDIDO MITIFICADO

Vimos, inicialmente, que o mito recorre à história, num recorte da estória. Quem seria a tal personagem principal, o famoso Bandido da Luz Vermelha? Poderia ser um bárbaro, um marginal, ou uma espécie degradante de brasileiro em busca de um mundo perdido. É importante mencionar que o filme é histórico. Como fora descrito no primeiro capítulo: trata-se de um filme mito, refletindo um ano deveras mitificado, 1968. O ano das revoltas, revoluções num mundo em ebulição. Tabus eram quebrados. Vidros estilhaçados. Bombas de lacrimogêneo faziam chorar, enquanto outras bombas, menos inofensivas, levavam coisas, inadvertidamente, aos ares. A política virou uma causa, levantavam-se muitas bandeiras. E o bandido só fazia refletir algumas delas.

Era uma vez...um gênio ou uma besta? Surge a pergunta exposta num ritmo frenético junto ao painel luminoso do Vale do Anhangabaú, centro da efervescente metrópole paulista. E, ao mesmo tempo, ouve-se, ao longe, uma voz que sentencia: "quem sou eu?". A partir daí, o mito começa a sua saga. Muito ouvimos sobre mitos, no entanto, pouco sabemos de suas origens. De onde vieram, e para onde vão, são perguntas que ousamos tentar responder. Já que as mesmas encontram-se implícitas no filme.

O bandido que respondia por muitos nomes, inclusive Jorginho, saiu da favela do Tatuapé, com uma tachinha encravada no pé. Era tido como uma espécie de anticristo. Estava com a cabeça a prêmio. Quem seria aquele Arsene Lupin dos pobres? Robin Wood ou Zorro nacional? A imprensa sensacionalista fazia o alarde:

Ele pode atacar a qualquer momento do dia ou da noite. O bandido mascarado não respeita a mulher e nem a propriedade privada de ninguém.⁴⁶

Mas no fundo, senhores, ele se achava um boçal, que sonhava em ser grande:

Tenho 26 anos. Vivo de roubo e empréstimo dos amigos. Posso dizer de boca cheia: eu sou um boçal.⁴⁷

Na verdade, ele poderia ser qualquer um. Boçal ou não, era um fiel representante de um país que encontrava-se avacalhado. Quem tiver de sapato não sobra! A maioria esmagadora também achava que não. O monstro, construído pela imprensa que roubava dos ricos para dar aos pobres. Confrontava-se, de forma cada vez mais patética, com um mundo que pretendia usufruir inteiramente.

Todo mito tem uma musa, ele não podia ser diferente. Era Janete Jane quem povoava seus sonhos. Uma prostituta barata, que além de aluciná-lo, acabará levando-o à ruína. Aspirava ao absoluto, mas quem pode encontrar esse absoluto no amor de uma mulher? Existiam vários suspeitos de serem o Bandido da Luz Vermelha, dentre eles está o “Lucho”. O malandro gigolô protegido do “Rei da Boca”, e amante da Janete Jane.

O limbo era as profundezas da Boca. Alcinha de um bairro sujo e violento. Como diziam a dupla de locutores da rádio, que faziam-no uma execrável perseguição verbal ao longo do filme: “é o lixo sem limite senhoras e senhores”. Pouquíssimas são as escolhas. O roubo era fruto de uma tentativa de sobrevivência. Embora não se soubesse muito bem para que, já

⁴⁶ Trecho extraído do filme O Bandido da Luz Vermelha.

⁴⁷ Idem.

que a personagem do bandido, no fundo, buscava uma espécie de autodestruição. Não tinha medo de levar bala de revólver, nem da polícia, nem de ninguém. O seu maior inimigo era ele mesmo. Luz Vermelha, no fundo, estava perdendo os poderes, que refletiam de sua inseparável lanterna. Não havia mais nada de encorajador, nem mesmo a cachaça do bar da esquina, o rabo-de-galo, ou o indefectível Biotônico Fontoura. O herói encontrava-se enfraquecido.

O medo provinha de si mesmo. Foram muitas as tentativas de suicídio. Não tinha vocação para artista, nem de circo, se bem que era de uma personalidade risível. Tentava tomar tinta óleo, ou quem sabe uma profunda inalação de veneno para mosquito. Até uma vã tentativa de afogamento. O herói tinha corpo fechado, segundo as estimativas do candomblé, e uma verdadeira proteção de Netuno, o deus das águas.

Mas, todo herói que se preze luta contra as ambivalências maniqueístas. Outra vez, o bem contra o mal. E quem representaria o que, nessa escala de mínimos valores? O investigador Cabeção, um policial incompetente em busca de notoriedade. Ou talvez, o implacável bandido Mão Negra, chefe da perigosa máfia da Boca do Lixo. Quem sabe Janete Jane, a prostituta de vida miserável? A verdadeira sede de vingança. Seria melhor, talvez, acabar com tudo e começar do zero. Do jeito que as coisas estavam não dava para continuar. O terceiro imundo ia explodir. A solução para o Brasil era o extermínio. Aliás, o mito do bandido é assim mesmo, um eterno cordeiro insatisfeito, travestido numa pele de lobo. O monstro em busca da caça ao tesouro. Não poupava ninguém, e sempre costumava alertar: "vigia tem que morrer. Quem ganha 80 contos pra guardar 80 milhão não pode. Tem que morrer." Bem no fundo, buscava na sua fala confusa, uma justificativa para os seus atos.

No entanto, ele fracassou. O cerco foi apertando. Suas fotos estavam em todos os jornais. Os pedidos de recompensa começaram a serem expostos. O ladrão gaiato mordeu a isca. Numa diligência tresloucada os policiais finalmente conseguem alvejá-lo. A beira da Marginal Tietê, faltou-lhe a escapatória. Já sangrando, foge se arrastando. Avista uns fios de alta-tensão e veste-os ao pescoço como uma bela alegoria. A tragédia finalmente chega ao fim. Escolhe o suicídio ao invés da entrega. A chave de alta tensão foi providencialmente detonada. Era o fim desse marginal lendário. O mais famoso bandido nacional dos últimos tempos. Alguém saído de Freud ou da Boca do Lixo.

Para onde será que encaminhou-se aquela alma? Talvez para algum lugar quente, cheios de cabarés, infestado de fumaça de cigarro, decorados com sua cor predileta, e repleto de prostitutas ocasionais. Reino de Plutão e Prosérpina, os infernos são os lugares para onde as almas se dirigiam depois de mortos. E onde o Luz possivelmente poderia estar. São banhados por cinco rios: Aqueronte, Cocito, Flegetone, Lete e Estige. Para atingir os infernos, a alma tinha que atravessar o Aqueronte, na barca de Caronte. Somente almas mortas eram aceitas na barca, e tinham que pagar. Quem não pudesse pagar, ficaria por 100 anos na margem do rio.

Nosso raciocínio compatibiliza com Edgar Morin⁴⁸ quando diz:

O herói das mitologias, em busca do absoluto, acaba por encontrar a morte. Sua morte significa que ele foi destruído pelas forças hostis do mundo, mas também que, nesta derrota, ele finalmente atinge o absoluto: a imortalidade.

⁴⁸ Morin, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Ed. José Olympio. R.J., 1989. P.113

Assim foi nosso herói, bandido, bárbaro, cruel, patético, amedrontado, e ameaçador Bandido da Luz Vermelha. O herói das mitologias traçando o seu próprio destino no combate contra o mundo. O indivíduo que almejava ser grande, e não passava, de mais um brasileiro à-toa na maré do capitalismo. Tudo quis e quase teve. Os frutos de seus roubos; jóias, dinheiro, mulheres, de nada lhe serviram. A gente nasce, e morre, sozinho. Era inútil o confronto com o destino. Vindo do Tatuapé ou da Suíça, independente de sua desconhecida linhagem, seu fim fora o mesmo, reservado a muitos outros bandidos. Parafrazeando o próprio filme, que diz: sozinho a gente não vale nada. E, daí! A solução fora realmente o extermínio. Estava lançada a profecia...

CAPÍTULO IV

O MITO DA MARGINALIDADE

O cara mais *underground*⁴⁹ que eu conheço é o diabo...

Zeca Baleiro⁵⁰

No segundo capítulo, vimos como João Acácio, o bandido da luz vermelha que aterrorizou a sociedade paulistana na década de sessenta, juntou ingredientes para compor uma narrativa mítica, estudada em sua estrutura no capítulo anterior.

A mitificação do bandido pela mídia foi tão intensa que acabou justificando não só o filme que se seguiu como o sucesso e o lugar que veio a ocupar na cultura brasileira.

Neste capítulo, analisaremos outros tipos de marginais, alguns também comumente chamados pela mídia como *undergrounds* ou *outsiders*, mas que constituíram e formam ainda hoje os elos centrais e nucleares entre valores passados e presentes na cultura.

O sujeito *underground* é aquele que surge das profundezas, e contamina a superfície. São seres marginais mitificados por excelência, com todas as implicações que invariavelmente possam ocorrer e sobre as quais iremos discorrer no decorrer do capítulo.

De acordo com o poeta Glauco Mattoso, temos uma explicação simples e didática de mais alguns significados que podem ser atribuídos ao termo *marginal*:

⁴⁹ Segundo o dicionário Webster's podemos traduzi-lo por subsolo ou subterrâneo.

A palavra *marginal*, sozinha, não explica muito. Veio emprestada das ciências sociais, onde era apenas um termo técnico para especificar o indivíduo que vive em duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas. *Cultura*, no caso, não significa *grau de conhecimento*, e sim padrão de comportamento social. Foi esse sentido, de elemento *não integrado*, que passou da sociologia para o linguajar comum: um delinqüente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados de *marginais*. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo marginal: cabelo comprido, sexo livre, gíbi, gíria, rock, droga e outras bandeiras recentes que tipificam um fenômeno de rebeldia das novas gerações ocidentais denominado justamente *contracultura*. Tratando-se de arte, toda obra e todo o autor que, não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também *marginais*, inclusive a poesia e o poeta. (1982:7)⁵¹

Glauco nos expõe como poeta à sua visão de marginal, de excluído. Devemos também enfatizar que marginal pode ser um adjetivo muito usado para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamado de independentes e alternativos. Seguindo esta premissa, podemos dizer que determinado artista é marginal, equivale ainda a chamá-lo de sórdido e de maldito. Toda esta “classificação”, devemos reforçar, depende invariavelmente do tipo de cultura na qual o artista está inserido.

⁵⁰ Música Heavy Metal do Senhor. Disco: Por onde andaré Stephen Fry?

⁵¹ Mattoso, Glauco. O que é poesia marginal. Editora Brasiliense, São Paulo, 1982, p.07.

Segundo os semioticistas eslavos, podemos comparar a cultura a uma grande esfera e a sua borda (fronteira) como um extenso campo demarcado pelo imaginário. Ou seja, voltamos àquelas noções de matemática de conjuntos nas quais tudo que está contido é o aceitável, o normal. O que fica de fora, está fora de ordem e, também, fora dos padrões impostos pela sociedade, a verdadeira antítese entre inclusão e exclusão. No entanto, podemos observar que existe uma relação simbiótica entre ambas, a cultura necessita, em contra partida, daquilo que está fora dela, ou seja, da sua correspondente não-cultura, como definem os semioticistas eslavos nas teses da semiótica da cultura.

A não-cultura, não é a ausência de uma cultura mas o conjunto de elementos que não pertencem a uma dada cultura. Assim, toda cultura circunscrita possui sua não cultura, ou seja, os elementos que são banidos de seu interior e não têm como ocupar espaços ali dentro. O espaço da não-cultura é um espaço muito próximo dos marginais, daqueles que já não convivem bem com o núcleo de suas próprias culturas. Afastando-se do centro, vão em direção à periferia e entram em contato com os elementos da não cultura, que teimam em adentrar, pelas fronteiras porosas do intercâmbio, os sistemas culturais constituídos.

Iremos constatar, estudando alguns “marginalizados”; que tudo o que está fora, acaba, por sua vez, contaminando o que está dentro. É justamente nesse processo de entropia que a arte vai funcionar como elemento arejador da cultura, permitindo escoar pelos ralos a vigilância ostensiva que o núcleo exerce sobre as influências marginais e de fora.

Como veremos em seguida, em um dos tópicos das teses eslavas⁵², sempre há troca constante entre culturas vizinhas, ainda que regulamentadas e restritas à contribuição marginal:

1.2.0 Descritas do ponto de vista externo, cultura e não-cultura aparecem como esferas mutuamente condicionadas que necessitam uma das outras. O mecanismo da cultura transforma a esfera externa em interna, ou seja, desorganização em organização, ignorantes em iniciados, pecadores em santos, entropia em informação. Pelo fato da cultura não viver somente da oposição das esferas internas e externas, mas também de se movimentar entre elas, ela não somente luta contra o 'caos' externo, mas dele também necessita; ela não somente o destrói, como continuamente o cria. Uma das ligações entre cultura e civilização (e 'caos') consiste no fato de que a cultura considera estranhos - em favor de sua antípoda - certos elementos 'desgastados' que se tornam clichês e funcionam na não-cultura. Assim, na própria cultura a entropia aumenta à custa da máxima organização.

Fica claro para nós, analisando a citação das teses russas, que tudo o que está fora, por sua vez, acaba contaminando o que está dentro. Sem a não-cultura não existiria a cultura, já que aquela serve de parâmetro, de paradigma para a esta. Na própria cultura russa, certos comportamentos como o beijo entre homens que se cumprimentam, são vistos como normais, não significando atração erótica pelo mesmo sexo. Ou mesmo, entre os praticantes de naturismo, que consideram trivial a apreciação de uma pessoa pela sua mentalidade. Uma espécie de fetiche mental, já que o corpo está totalmente exposto. São casos distintos, envolvendo aspectos culturais mas

⁵² APUD Prevignano, Carlo (org.) "La semiotica nei Paesi Slavi" (1979) Milano: Feltrinelli (pp 944 ss.)
Tradução: Gerson Tenório dos Santos.

que nos levam a concluir facilmente que o que é considerado normal para uns, pode ser absolutamente estranho para outros.

A cultura e a não-cultura convivem uma relação “simbiótica parasitária”. Sendo assim, podemos afirmar que ao ampliarmos a esfera da organização (cultura) simultaneamente ampliamos a esfera da não-organização (não-cultura). É importante mencionar que para compreendê-las, necessitamos de repertório, uma espécie de domínio dos códigos culturais. Algo assim como, ao ver uma placa escrita “bata antes de entrar”, podemos considerá-la normal, o que não aconteceria se a frase estivesse alterada para “bata depois de entrar”. Após uma estranheza inicial, o mínimo que poderíamos julgar é que tratava-se de um clube de adeptos do sodomasoquismo, ou qualquer coisa bem próxima. E uma pessoa mais ‘desatenta’, estaria sem dúvida numa grande enrascada.

As culturas não são tão transparentes ou facilmente decifráveis como possam parecer. Mais uma vez, buscamos nas teses⁵³ fundamento às nossas indagações:

1.2.1. Por isso, pode-se dizer que cada tipo de cultura tem seu tipo correspondente de ‘caos’, que não é de maneira alguma primário, uniforme e sempre igual a si mesmo, mas representa uma criação humana tão ativa quanto a esfera da organização cultural. Cada tipo de cultura historicamente dado tem seu próprio tipo peculiar de não-cultura.

Dentro do nosso estudo, poderíamos analisar o aspecto puramente político do filme, ao invés da marginalidade e suas interações. No caso, optamos pelos marginais. Via de regra, quando mencionamos “marginalidade”, deparamo-nos obrigatoriamente com aqueles que

corrompem as regras, os exóticos, os que estão aquém e além do bem e do mal, os questionadores, os transgressores. E, caso não existissem, com certeza a cultura seria monótona e empobrecida. Eles fazem a diferença.

Aproveitamos e fomos buscar no respeitado Dicionário Aurélio Buarque de Holanda qual o significado dado a essas pessoas que vivem à margem, os tais marginais. Eis o que encontramos:

À margem: fora do âmbito ou ação de: *Vive à margem da lei.*

Marginal: Do lat. *marginē*, "margem", + al. (adjetivo) Diz-se de pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei como vagabundo, mendigo ou delinqüente; fora-da-lei.

Mais uma vez, junto à nossa busca de significados constatamos o aspecto transgressor dos marginais. Podemos vê-los como os fora da lei, os fora da ordem, os fora do sistema. São os que vivem numa zona fronteira, nas bordas, nas margens, no limite. Eles vivem fora e, ao mesmo tempo, como dissemos anteriormente, contaminam dentro.

Vejamos o que o semiótico Harry Pross⁵⁴ nos diz a respeito deles:

Los sujetos que pretenden hacer valer lor órdenes egocéntricos más alla del ámbito adecuado de la privación reciben el estigma de enfermo, pueriles, divergentes, caóticos. En calidad de "chalados", o, en el mejorde los caos de "originales", llevan una existencia singular. La necesidad comunicativa inadapta se castiga retirando la comunicación.. "Tiene que haber orden" significa: si no

⁵³ Idem

respetas los signos de mi orden, te privo de los medios para mostrar tu orden.(1989:42)

Sempre foi assim. A história está aí para comprovar. Todos aqueles que de alguma forma manifestaram-se contrários a uma certa ordem vigente, foram de certa maneira punidos. As palavras lhes foram negadas. E, de alguma forma, são “convidados” a permanecerem calados. São os *undergrounds*, os que criam os seus próprios signos, e constróem a sua própria ordem.

Voltamos a Pross⁵⁴ para tentarmos entender uma espécie de variação sígnica referentes aos marginais:

El significado de los signos no sólo está en lo que designan; esta también en la posibilidad de hacer significado lo designado, en crear objetos a partir del simbolo. Asi proceden el arte y la religión; pero tambien proceden asi los sujetos que permanecen en los pesages. Crean de si mismos simbolos del “*underground*”, que son inaccesibles en última instância a los otros porque pertencen a outro ordem, a saber, a la paradoja del espacio intermedio. Aunque se correspondan com la simbologia politica existente, son criaturas de sus productores, están referidos a estós y hechos para ellos.(1989:57)

É interessante podermos observar esta espécie de antropofagia que o Pross nos revela. Um determinado gueto que produz os seus próprios signos e alimenta-se deles. Temos artistas plásticos que trabalham com tampinhas de garrafas e dão a elas nova funcionalidade, é o cineasta que mistura os formatos do cinema e do vídeo, ou quem sabe o poeta que faz poesia num

⁵⁴ Pross, Harry. *La Violencia de Los Símbolos Sociales*. Barcelona: Anthropos, 1989.

saco de pão. Os marginais abalaram a ordem e a noção de centro nela contida. Aquilo que era considerado normal, ou seja, dentro dos padrões a eles escapam. Estão profundamente atrelados aos reflexos dos novos tempos.

A onda pós-moderna traz consigo alguns adjetivos: descontínuo, antitotalizante, incerto, fragmentado. A pauta vigente torna-se outra. Nesses novos paradigmas vigoram o múltiplo, o heterogêneo, o diferente, em suma, o marginal. A jornalista Sônia Coutinho nos explica como se dá este processo:

O centro dá lugar às margens, a universalização totalizante descontrói a si mesma, a homogeneização cultural se desfaz. Somos levados a repensar as fronteiras, desvinculando a idéia de centro de um falso conceito de eterno e universal.(1994:29)⁵⁶

As mudanças aconteceram devido aos padrões culturais. A culpa de toda essa inversão de processos foi da cultura do contra. Ou melhor, da contracultura. Foi através dela, que antigos grupos que pareciam inertes, não se manifestavam, nem apareciam, grupos definidos por suas diferenças de sexo, raça, preferências sexuais, identidade étnica, nacionalidade e classe mostrassem a cara e a partir daí, buscassem novas formas de expressão.

Tais grupos receberam chancelas. São os ex-cêntricos, ou seja, fora do centro, off-centro. Eles trouxeram uma nova maneira de ver, estão sempre diversificando o foco, não possuem e nem querem ter uma força centralizadora. Seus lugares são privilegiados: estão dentro, porém fora; são

⁵⁵ Idem

⁵⁶ Coutinho, Sonia. *Rainhas do Crime: ótica feminina no romance policial*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

cúmplices, porém críticos. Esta seria a linguagem, eis a sua porta-voz: as margens.

MARGINAIS OUTSIDERS OU OUTSIDERS MARGINAIS

Quem seriam eles? Seres tão em voga, com o nome estampado na mídia

À primeira vista, o Outsider é um problema social. É um homem fora do lugar. Os desejos que nele se agitam distinguem-no com clareza das outras pessoas. Ele não entende bem porque, mas, sabe que é diferente. Escuta tudo taciturno. Sempre acredita que o que ele viu é a total expressão da verdade. Suas preocupações maiores são: sexo, crime, e doença. Temos no escritor Colin Wilson⁵⁷ relatos preciosos desse ser em ebulição. Como veremos a seguir:

A acusação do Outsider contra a sociedade é muito clara. Todos os homens e mulheres têm esses impulsos perigosos, inomináveis, mas mantêm as aparências, para si mesmos e para os outros; respeitabilidade, filosofia, religião, tudo isso são tentativas de encobrir, de dar aparência civilizada e racional, a algo que é selvagem, desorganizado, irracional. Ele é um Outsider, porque defende a verdade.(1985:04)

Como vimos acima, o *outsider* finge que é normal, para parecer normal. E o que seria normal? Quem define os pressupostos da normalidade? Por hora, podemos dizer que há nele uma divisão interior. Uma espécie de homem racional e ao mesmo tempo, irracional. A mistura entre o homem e o macaco coexistindo num único corpo; quando o desejo do macaco está a ponto de ser

satisfeito, ele desaparece, dando lugar ao homem que se sente enjoado com os apetites do macaco.

Sendo ele um *Outsider*, pode, às vezes, ser considerado como uma espécie de herói. O que normalmente aos outros passa despercebido, a ele soa como detalhes. Ele vê *mais fundo*, seu foco de alcance é maior.

Nós, de uma certa forma, nos acostumamos a enxergar os artistas em geral como sendo outsiders. Alguns na verdade eram, já outros, não. Muitos grandes artistas não possuíam nenhuma das características do Outsider. Shakespeare, Dante, Keats, eram todos aparentemente normais e socialmente bem ajustados, não apresentando nada que pudesse ser apontado como doença ou desequilíbrio nervoso. O Outsider pode ser um artista, mas o artista não é, necessariamente, um Outsider.

Podemos mencionar aspectos característicos deste ser tão complexo, como, sensação de estranheza e de irrealidade. Vê muito fundo, e demais. E geralmente, o que ele vê é o caos. Esse caos é simplesmente um estado no qual a verdade está latente. O mundo para um *Outsider* não é racional, nem bem ordenado. Possui um certo senso de anarquia. A verdade, para ele, ela deve ser dita, custe o que custar.

Os pensadores Nietzsche e Kierkegaard desenvolveram suas filosofias a partir do *Outsider*, já os mais recentes existencialistas, como Jean-Paul Sartre e Albert Camus, devolveram a sua ênfase, como veremos de uma forma mais detalhada:

Quando, por volta de 1919-1920, Kierkegaard foi reeditado na Alemanha, os professores que o adotaram descartaram

⁵⁷ Wilson, Colin. *O Outsider. O drama moderno da alienação e da criação*. SP, Martins Fontes, 1985.

suas conclusões religiosas e usaram o seu método de análise para construir a chamada *Existenzphilosophie*. Com isso, retiraram a ênfase do Outsider e a recolocaram de novo na metafísica hegeliana. Mais tarde, na França, o Existencialismo foi popularizado pela obra de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, que de novo, devolveram a ênfase ao Outsider e, finalmente, chegaram às suas próprias conclusões sobre a questão de como viver uma filosofia: Sartre, com sua “doutrina do engajamento”, e Camus com a crença: continua sendo um Outsider.(1985:12)⁵⁸

Segundo Sartre, o homem nunca é livre; é simplesmente estúpido demais para reconhecê-lo. O *Outsider* tende a se expressar em termos existencialistas, rejeitando a filosofia e qualquer tipo de pensamento tautológico. É um niilista por excelência, um ser que vive a plena sensação da irrealidade. Eles são obcecados por um desprezo do mundo ao estilo pascaliano, por um *insight* do “sofrimento do homem sem Deus”. Mas para qualquer um deles, aceitar deus seria má fé; o existencialista tem de ver e tocar a sua solução, não apenas aceitá-la. Nos livros de Sartre, Camus, Hemingway, e até mais evidenciado em autores como T.S. Eliot, e Aldous Huxley, está implícito um questionamento acerca do homem: como pode o homem ser mais forte? Como pode ser menos escravo das circunstâncias? São perguntas que exigem muita reflexão, e divergentes respostas.

Há algo de nauseabundo, de antívida na personagem *Outsider*. É sempre alguém que não se deixa contagiar pelo entusiasmo geral. Goethe, tinha inventado o outsider romântico em seu *Sofrimentos do Jovem Werther*, com o seu tipo de poeta idealista, pálido, mas viril. O *outsider* romântico é uma espécie de “sonhador de outros mundos”. Podemos supor, que tanto o

⁵⁸ Idem

outsider “realista”, quanto o “romântico” possuem um precedente comum: estamos supondo que um homem se torna *outsider* quando se torna sensível a certas questões a que chamamos, por conveniência, de “problemas do *outsider*”. No decorrer do capítulo, iremos defini-los, pouco a pouco.

Como diz a escritura budista: aqueles que se recusam a discriminar, são como mortos. Sendo assim, bastante vivos, continuamos na busca de um perfil do “homem *outsider*”. Ele deve ser visto como um homem interiormente dividido; estando dividido, seu maior desejo é o de se unificar. É egoísta, como seria alguém, que sofresse de uma violenta dor de dente a vida inteira. O homem que se interessa em saber *como* deveria viver, em vez de *aceitar* a vida como ela é, torna-se automaticamente um *outsider*.

Sua vida se assemelha a um pesadelo, ou à uma tela de cinema em branco. Um questionador nato. Quem procura pode, e deve, perder-se. A primeira tarefa do *outsider* é a busca do autoconhecimento. Ele torna-se um anti-herói, anunciador do problema insolúvel. Existe um poder, embora, não saiba definir muito bem qual é. Abarcar sentimento e ação, beira o impossível. Esse ser dotado de um elemento profético, tem uma maior ocupação: pensar e não necessariamente fazer. É perseguido por uma obsessão pela dor e pela morte. O maior desejo do *outsider* é deixar de ser um *outsider*.

O mundo no qual ele nasceu é um mundo sem valores. Comparado com o seu próprio desejo de finalidade e direção, o modo pelo qual a maioria dos homens vive não é absolutamente viver; é deixar-se levar. O *outsider* é um profeta mascarado - mascarado até para si mesmo - cuja salvação está em descobrir o seu propósito mais profundo e a ele se entregar.

Dessas pessoas sensíveis, não poderíamos esperar por outra coisa, além de uma identidade truncada. Eles são únicos, e ao mesmo tempo não são ninguém. O escritor Colin Wilson, assim melhor o define:

O *outsider* não tem certeza de quem ele é. “Ele encontrou um “eu”, mas este não é o seu verdadeiro eu. Sua maior preocupação é a de encontrar o caminho de volta a si mesmo.(1985:145)⁵⁹

Seria o nosso Bandido da Luz Vermelha um outsider? A personagem do filme ou o bandido de carne e osso, da vida real? Respostas que irão surgindo pouco a pouco. Quem sou eu? Frase proferida muitas vezes do início ao final do filme. Essa pergunta faz parte do seu problema final. O *Outsider* parece ser basicamente um homem religioso, ou imaginativo, que se recusa a desenvolver as qualidades da mentalidade prática, bem como a preocupação comercial, que parecem ser os requisitos para a sobrevivência em nossa complexa civilização. Existe algo entalado na garganta, e juntando uma peça à outra, deflagra-se uma questão maior: a identidade. Quem é ele? Seria um louco, um bandido, um artista, um doente, ou quem sabe, um lunático? No fundo, ele quer ser um “equilibrado”. Quer ser compreendido, quer alguém que olhe dentro de sua alma e que, como um bálsamo, ponha as coisas em ordem. É acima de tudo um crítico, e se aquilo que ele critica o toca de maneira suficientemente profunda, o crítico se torna profeta. Esse exilado da própria vida é antes de tudo, um visionário.

MARGINAIS NOTÁVEIS

Passeando pela história, o que não nos falta são histórias de algumas personagens ímpares; alguns “marginais notáveis”. Tivemos o prazer e o

⁵⁹ Idem

cuidado de pinçar alguns deles. Como dissemos anteriormente, nem todo *Outsider* é artista, como também nem todo artista é necessariamente *Outsider*. A escolha foi difícil, e ao mesmo tempo imprescindível. A literatura, a poesia, o teatro, a música, a pintura, e o cinema, correspondem aos meios infiltrados por eles. Nessa busca, por ora, infundável, foram colhidos por nós alguns exemplos desses seres malditos, *outsiders*, os artistas marginais que germinaram arte.

O POETA-OPERÁRIO

Vladimir Maiakóvski (07/07/1894) é mais conhecido como o poeta que falava às massas, e era incompreendido por ela. Seus versos impetuosos são possuidores de um arrojo poético, misturado a uma extrema violência. Poeta de difícil tradução, devido à sua coloquialidade. A sua própria sintaxe também seguia a linguagem falada. Um exemplo de trabalhador incansável. Maiakóvski convivia muito bem com a intertextualidade. Além de suas poesias, escreveu peças de teatro, roteiros de cinema, desenhos e ainda confeccionou cartazes. Não entendia como, mas seus versos fluíam arrebatadores. Talvez, o dom da escrita corresse dentro das veias. Segundo ele, não existe uma bula de se fazer versos. O poeta simplesmente nasce, e assim também as regras. Analisemos suas observações logo abaixo, transcritas do livro de Boris Schnaiderman⁶⁰ junto aos Poetas Concretistas de São Paulo:

Eu não forneço nenhuma regra para que uma pessoa se torne poeta e escreva versos. E em geral tais regras não existem. Chama-se poeta justamente o homem que cria estas regras poéticas. (1989:15)

⁶⁰Campos, Augusto e Haroldo de. Schnaiderman, Boris (org.) Maiakóvski. Perspectiva. São Paulo, 1989.

Com ou sem regra, ele tornou-se poeta. Maiakóvski, o poeta revolucionário, poeta dos camaradas, poeta do partido. Simplesmente, renegava a poética tradicional, com a sua contagem de sílabas e de pés. Ele despendia sua maior atenção à rima. Esta sim, devia ser inusitada e afastava-se léguas dos tais clichês poéticos preestabelecidos pelas gerações precedentes.

O poeta que pensava sensível. O poeta que sente, e ao mesmo tempo mente. Era mais ou menos assim. Algo o afligia terrivelmente, não sabia bem o quê. A idéia de suicídio é uma constante na obra maiakovskiana. Detalhista ao extremo, buscava a perfeição. Já chegou a escrever 60 variantes do mesmo verso, pesquisando as melhores sonoridades, a adequação mais perfeita entre a estrutura sonora e o tema. Tal esforço fora compensatório. Através de seus poemas, dava inúmeras bofetadas no público repudiado: o verdadeiro ódio ao burguês.

COME ANANÁS

Come ananás, mastiga perdiz.

Teu dia está prestes, burguês.

lech ananáci, riábtchicov jui,

Dienh tvoi posliédnii prihódit, burjui.(1989:82)⁶¹

Esta poesia é um exemplo clareador das suas poesias de luta. Os jornais dos dias da Revolução de Outubro noticiaram que os marinheiros revoltados investiam contra o Palácio de Inverno cantando estes versos. Até mesmo para sua eterna amada, Lília Brik, escrevia versos românticos, misturados à sua preocupação social, junto a dúvidas e amarguras. No poema Lílitchka, entre os inúmeros que ofereceu à ela, fez uma espécie de anti carta de amor.

Falava na carta sobre: “boi morto no trabalho”, e “elefante cansado”. O poeta incompreendido, que beirava o arrebatamento, a violência, com as suas hipérboles que expressavam uma linguagem que buscava a “precisão das fórmulas matemáticas”. Aquele que dizia falar versos e não fatos, calou com um tiro a boca maldita das massas.

FLORES ENTREGUES AO MAL

Charles Baudelaire, mais um maldito implacável. Artista nato. Desde a infância um apaixonado por todas as representações plásticas, a pintura em especial. Apreciava seus velhos mobiliários Luís XVI, as antigüidades, e seus quadros a pastel. Nada mais que um contestador. Extremamente talentoso. O futuro poeta, bebedor de abissinto, odiou a escola, seus amigos e todos os seus professores. Amargou algumas expulsões da escola. Nada demais. Preferia outros mundos. Algo que o tirasse da profunda melancolia que teimava em lhe seguir. Sua maior preocupação era unir o prazer filosófico junto à beleza da prosa e da poesia. As viagens físicas ao Oriente, abriram caminhos sinuosos às “viagens mentais” e “astrais”. As drogas, mais precisamente o ópio, vieram juntas as primeiras ligações literárias: Ourliac, Gérard, Balzac, Delatouche. Por trás da personalidade sensível havia um homem valente, destemido. Não fazia distinções quanto à sua religiosidade. Céu ou inferno. Bem ou mal. Amor ou ódio. O que fazer? Qual caminho seguir? Qual seria o ideal? Dúvidas, suposições, binarismos, enfim, questionamentos que vinham em avalanches. Assim como, seus poemas que permaneceram grafados:

Serei acaso errada nota
Nesta divina sinfonia,
Por obra da ironia ávida

⁶¹ Idem. Poema de 1917. Tradução de Augusto de Campos.

Que sempre me sacode e morde?

Ei-la na minha voz gritante!
Meu sangue, esta negra peçonha!
Sou aquele sinistro espelho,
Em que a megera se contempla!

Eu sou a chaga e o cutelo!
Eu sou a face e a mão que bate!
Sou a roda e também os membros,
Sou a vítima e o carrasco!

Meu coração sugo, vampiro,
— Sou tal os grandes rejeitados,
Ao riso eterno condenados,
Que o sorriso de si baniram!⁶²

Aquele que era, sem nunca ter sido. Personalidade deveras comentada. Aos ouvidos burgueses, soava como ladrão, assassino. Pura fantasia. Ou até mesmo, um homem demoníaco que acreditava num certo deus diferente aos demais. Invocava certas forças, não importando se do bem ou do mal. A grande questão era viver seus duplos em perfeita harmonia. A voz gritante tenta se fazer ouvir:

Há em todos os homens, em cada momento, duas postulações simultâneas, uma para Deus, a outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de posto; a de Satã, ou animalidade, é a alegria de descer.⁶³

⁶² Gigantes da Literatura Universal. Portugal. Editorial Verbo, 1972.

⁶³ Idem

Para ele, o artista é um dândi. Mas, esta palavra não tem significado idêntico ao dos nossos dias. Uma espécie de romântico, lírico, ou mesmo bucólico. O dandismo segundo Baudelaire é uma religião, um culto racional que “singulariza” o indivíduo. É uma instituição fora das leis, tem leis rigorosas, a que estão submetidos todos os seus praticantes. Trajes à parte, embora consideravelmente estranho, muito mais visto pela moral, pelo comportamento político e social. O dândi Charles Baudelaire não é como os outros, é um homem superior. Não pela sua herança, bens no valor de 75.000 francos, que quase conseguiu torrar. O dinheiro pouco importava. Embora servisse aos seus caprichos. Queria apenas viver a sua vida livre e dissoluta. Exercia com paixão o seu gosto pelo erotismo físico, por um amor puramente carnal. Destonou algumas substanciais quantias gastas para com a sua pequena prostituta Lucette, já outras eram destinadas ao alfaiate. Em dois anos Charles Baudelaire gasta 35.000 francos e endivida-se em 15.000 francos num antiquário da cidade. Eis a sinopse da vida de um poeta perdulário, um ser estranho à sociedade e ao seu culto. Poeta este, que procurava exprimir nos seus poemas as mágoas do homem solitário e do amante traído, a tristeza, a melancolia, as esperanças constantemente perdidas, as incertezas e as fraquezas do seu caráter.

O dinheiro que esbanjava, no final, muito lhe faltou. Teve seus bens interditados pela família até a morte. Ao final da vida sofreu com uma doença hereditária agravada por sífilis contraída aos 20 anos. Morreu pobre, embora, como pouco lhe importava, com a moral salva.

DE MARGINAL E LOUCO: TODOS NÓS TEMOS UM POUCO.

“Não somos loucos, somos médicos maravilhosos, conhecemos a dosagem da alma,
da sensibilidade, da medula, do pensamento”.

(Artaud, 1983: 26)

Falemos um pouco de Antonin Marie-Joseph Artaud. Ou simplesmente, do rebelde, maldito, romântico, louco, marginalizado e incompreendido Antonin Artaud. Deste francês nascido em Marselha a 04/09/1896 e descendente de gregos. Talvez, deva-se à descendência, sua preferência por nomes de sonoridade greco-oriental, inclusive nas suas “glossolalias”, as seqüências de palavras sem sentido retratadas nos seus últimos poemas. Artaud também era poeta. Embora, fosse famoso também por sua multiplicidade. Suas poesias eram escritas das mais diversas formas. Poemas, textos de palestras, ensaios, artigos, manifestos, narrativas, traduções e adaptações, peças de teatros, entrevistas e depoimentos, roteiros, sinopses de cinema, cartas etc. Principalmente, em forma de carta. Adorava escrever cartas. As escreveu aos milhares, ao longo dos anos. Considerava-se, na verdade, um poeta.

Como quase todos os marginais, Artaud também fora considerado louco. Desde criança teve sérios problemas de saúde, inclusive neurológicos. Sua psiquê, às vezes, detectava problemas. Com um pai excessivamente autoritário, amargou uma fascinação pelo incesto. As drogas, também fizeram parte de sua vida. Aos 24 anos começou a tomar láudano, uma tintura de ópio para aliviar suas dores de cabeça, tornando-se dependente. Mais tarde, foi ao México, pesquisar o ritual do peiote entre os índios Taramaras. Queria sair do ambiente cultural europeu, em que não o entendiam e que o sufocava; também buscava uma cura, através da magia dos índios, para seus problemas

de saúde e sua dependência da droga. Sendo assim, ia prosseguindo sua vida entre drogas e trabalhos. Além do mais, de nada adiantava tanto alarde, como costumava dizer: os perdidos são perdidos pela sua própria natureza.

Dentre as suas diversas atividades, teve o cinema como o seu ganha-pão para driblar as dificuldades financeiras. Escreveu muitas sinopses e roteiros. Dedicou-se um bom tempo ao cinema, lá pelos idos da década de 20, trabalhando com alguns dos principais diretores da época: Claude Autant-Lara, Abel Gance, Marcel Herbie, Leon Poirie, Pabst e Fritz Lang. Seus papéis de maior destaque foram o monge apaixonado de Joana D'arc de Deyer(1928), no Napoléon de Abel Gance (1927), e Savonarola na Lucrecia Borgia, também de Gance (1934). No entanto, preferia o teatro, ao cinema, e o rádio. Como escritor, produziu uma obra imensa (16 vol. pela edição da Gallimard), que ainda assim é incompleta. Já que até hoje aparecem inéditos seus.

Porém, como adiantamos logo acima, sua forma de expressão preferida eram as cartas. Sempre escrevia apaixonadamente dirigindo-se a algum interlocutor. Como na escritura deste pequeno trecho, a carta⁶⁴ dirigida ao Dalai-Lama:

Somos teus mui fiéis servidores, ó Grande Lama, concede-nos, envia-nos tuas luzes numa linguagem que nossos contaminados espíritos de europeus possam entender, se necessário, transforma nosso Espírito, dá-nos um espírito voltado para esses cumes perfeitos onde o Espírito do Homem já não sofre mais.

Dá-nos um Espírito sem hábitos, um espírito verdadeiramente congelado dentro do Espírito, ou então

⁶⁴ Trecho extraído do livro: Escritos de Antonin Artaud. Tradução, seleção e notas Cláudio Willer, editora. L&PM, Porto Alegre, 1983.

um Espírito com hábitos mais puros, os teu, se forem bons para a liberdade. (1983:29)

Um espírito com hábitos passionais, assim era o poeta de dicção Baudelairiana. Simbolista no começo, Artaud queimou seus escritos de juventude e renegou seu primeiro livro publicado, *Le Tric-Trac du Ciel*, de 1923. Teve uma participação ativa e assídua, no movimento surrealista de 1924 até 1926. Ele rompeu com o Surrealismo, quando estes aderiram ao Marxismo e ao Partido Comunista. Mesmo porque o Surrealismo, pela ótica artausiana, era demasiado organizado e bem comportado demais para o seu estilo anárquico. Junto às manifestações teatrais Artaud produziu muitas atitudes inovadoras. Fora considerado o pai da criação coletiva, da invenção e improvisação em cena, o primado do gestual e da expressão corporal, todas as formas de comunicação não-verbal, e tentativas de ruptura da separação entre o palco e a platéia. Ou seja, temos aqui uma espécie de pai do teatro de vanguarda. Além de outras manifestações que têm Artaud como inventor, como o *happening*, a *performance* e o *bodyart* – quando o artista se põe no lugar da obra, encarnando-a.

O filósofo Michel Foucault ao escrever um dos seus livros, *História da Loucura*, cita Artaud como referência fundamental. Aliás, ele é freqüentemente citado para fundamentar a noção de “esquizo-análise”, de “máquinas desejanter” e do antagonismo entre a paranóia da nossa sociedade e o esquizoidismo que busca a plena satisfação do desejo.

Podemos constatar que este artista multimídia ao longo dos anos transmitiu uma atitude, uma postura de rebelião radical, de inconformismo e de recusa a compactuar com a nossa civilização. Como ele mesmo diria: um suicida suicidado pela sociedade.

EMBARCANDO NA NAVILOUCA DO POETA TROPICAL

(Go Back⁶⁵)

Você me chama
Eu quero ir pro cinema
Você reclama
Meu coração não contenta
Você me ama
Mas de repente a madrugada mudou
E certamente
Aquele trem já passou
E se passou
Passou daqui pra melhor
Foi

Só quero saber
Do que pode dar certo
Não tenho tempo a perder

Acima de tudo devemos prestigiar os nossos. Temos tantos gênios espalhados pelo mundo, que por ora, muito nos distanciamos dos trópicos. Não podemos deixar de elencar na nossa lista dos marginais notáveis a existência atormentada de Torquato (Pereira de Araújo) Neto. Falamos aqui de um inquieto compositor, jornalista, cineasta, poeta que manipulou palavras, frases e letras e acabou ficando a meio caminho de onde poderia chegar, como veremos adiante.

Torquato é tido e respeitado como um dos teóricos fundadores do tropicalismo. Aquele movimento cultural que vimos inicialmente no primeiro capítulo, atingindo como um raio e fragmentando-se, posteriormente, em vários setores do agitado meio artístico-cultural da década de 60. Entre eles, foi um dos organizadores, junto com Wally Sailormoon, da revista Navilouca, a mais importante publicação do conjunto do pós-tropicalismo.

E voltando ao tropicalismo, a sua descida do Piauí para a Bahia, com 18 anos, fez com que se ligasse aos baianos precursores do

⁶⁵ Letra de Torquato Neto.

efervescente movimento na música popular. Desceu mais, indo para o Rio, onde trabalhou como setorista de notícias no Aeroporto, redator de propaganda, em gravadora, fazendo a partir daí as primeiras letras, com músicos amigos da Bahia e do Rio, já em 1965. Em 68 deflagrou o manifesto *Tropicalismo para principiantes*. Segundo Torquato os tropicalistas resumiam-se a um grupo de intelectuais reunidos no Rio. Eles assumiam completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau-gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o nosso universo que ela encerra, ainda desconhecido. E no final, justifica utilizando o cinema como eixo: “como achar Fellini genial e não adorar Zé do Caixão? O Tropicalismo pode responder.”

Em termos estéticos podemos dizer que suas obras variavam do docemente lírico ao enigmaticamente confuso. Assim era o exaltador da marginália. Décio Pignatari definiu-o como um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Aliás, pegou emprestado de Pignatari a expressão *Geléia Geral*, e com ela, titulóu sua coluna, espécie de metralhadora giratória, no jornal *Última Hora do Rio*, em 71 e 72.

Foi na *Geléia Geral* que ele mantinha o leitor a par de tudo que ocorria na música popular e afins, daqueles tempos de mordança, exílios e perseguições. Foi nela que farpou o Cinema Novo que já estava se academizando nos cargos e verbas oficiais, exaltou a marginalidade dos experimentalistas, como Sganzerla, Bressane, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel que representavam o lado urbano e universalista do cinema brasileiro. Este poeta de literatura errática, muito possivelmente, influenciou vários leitores a fazerem cinema. Incentivador que era da sétima arte, sempre que podia priorizava a fotografia, os arquivos de filmes pessoais ao invés da escrita. Em tempos de acirrada censura mil imagens valem mais que qualquer palavra. Devemos lembrar que Torquato foi ator de um filme

super 8 do cineasta *trash* Ivan Cardoso, Nosferatu, e dirigiu um outro sobre um bairro de Teresina. O poeta da palavra escrita que se converteu a palavra falada. Aquele que só queria saber do que podia dar certo, não tinha tempo a perder. No dia 10 de novembro de 1972 deu um basta às suas agonias. “Silêncio a gente consegue é com grito?”, dizia ele. Não ficou pra ouvir a resposta.

O PARANGOLÉ DO CARIOCA REBELDE

O carioca Hélio Oiticica, nascido a 26 de julho de 1937, é fruto de um berço rebelde. Desde pequeno conviveu com familiares um tanto quanto exóticos. Seu avô escreveu *O anarquismo ao alcance de todos*, e durante o Estado Novo, escondia todos os livros censurados dentro do piano de cauda, livrando-os das batidas ocasionais da polícia. Já seu pai, José Oiticica Filho, era cientista (estudava insetos), pintor e fotógrafo. Comunista que era, proibiu os filhos de cumprirem o serviço militar. Segundo ele, os filhos eram obrigados a pensar com a própria cabeça.

A liberdade em família, não tardou a trazer a liberdade de expressão. Eis que surge o artista plástico Hélio Oiticica e seus parangolés. Agitação súbita ou alegria inesperada eram os significados de parangolé nas gírias dos morros cariocas nos anos 60. Poderia ser entendido também como o burburinho de uma roda de samba quando do susto de uma batida policial. Só que para o artista, os parangolés eram capas de algodão ou náilon, com poemas em tinta sobre o tecido. Segundo o poeta Haroldo de Campos, elas em repouso, quando estavam fechadas, lembravam “as asas murchas de um pássaro⁶⁶”. No entanto, bastava que fossem vestidas e chacoalhadas com os braços abertos para que se assemelhassem a uma “asa-delta para o êxtase”.

⁶⁶ Trecho extraído da Revista Isto É/edição 1548.

Toda a obra de Oiticica prescindia de interação. Na sua visão o quadro está saturado e empobrecido por séculos de parede. Era preciso dar uma certa trégua, era preciso, portanto, saltar fora da tela. Da sua fase inicial de guache sobre carvão, passou para os “relevos espaciais”. Umhas placas penduradas no teto, onde o espectador tinha que passear pela sala para observar a obra. Abusava dos espelhos, luzes e a combinação de tons claros e escuros de vermelho, amarelo e laranja que davam a idéia de movimento. Hélio deu o nome de *Núcleos* às suas várias chapas retangulares que pareciam “flutuar” ao redor do espectador.

A leveza e o etéreo eram constantes nas suas obras. Artista de visão sinestésica aguçada, inventou os *penetráveis*- labirintos em que a pessoa interagía com a obra ao pisar em folhas secas ou na areia e molhar os pés.

Devido a um sério problema, hereditário, de pressão alta, tentava se cuidar tomando sucos e soda limonada. Não teve jeito. Implodido pelo excesso de emoções sofreu um derrame e foi fazer arte no andar de cima. Com seus núcleos, penetráveis, bólides e parangolés, no dia 22 de março de 1980. Toda sua obra continua exposta e ainda atormentando na Fundação Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. E o seu lema principal ainda ecoa: seja marginal, seja herói.

O SOL QUADRADO DE JOÃO ACÁCIO

Ou QUANDO AUSCHWITZ É AQUI

Nem só de arte vive o marginal. O sujeito marginal destemperado, geralmente, só vivencia duas coisas: ou ele vira maldito ou então difamado. O João Acácio Pereira da Costa, aquele que falamos inicialmente, o marginal mito, inspirador do filme mitificado *O Bandido da Luz*

Vermelha, amargou 30 anos na prisão e quando conseguiu sair sua vida não teve um final dos mais felizes.

Também pudera. A vida no “xadrez” não é nada fácil. Dizem que os presídios foram construídos para que os detentos pudessem se arrepender, corrigir-se e voltar ao convívio social, no entanto, existe alguma coisa errada aí.

Promiscuidade, violência, tráfico de drogas, corrupção, doenças e mortes. A universidade do crime forma delinqüentes em diversos graus, com aulas práticas diurnas e noturnas, com direito a pós-graduação *stricto sensu* no final. Já não bastasse o quadro arrasador e humilhante de sentirem-se “engaiolados”, dispõem de “aulas complementares” envolvendo escravidão sexual, espancamentos, assassinatos na madrugada, aids, solidão e desespero. Eis um pequeno “trailer” do que compõe o nosso “thriller”: o submundo detrás das grades.

É claro que devemos pensar que são criminosos, e que a grande maioria não é digna de pena, além, dos anos a serem cumpridos. Embora, tenhamos que admitir, que o tratamento supracitado , muito longe de um hotel sem estrelas, em qualquer pardieiro perto do porto, os deixa muito mais próximos do crime, e infinitamente longe de qualquer suposta, do que denominam, recuperação ao convívio social.

O que vamos retratar é um pouco do que fora visto numa publicação nacional. Uma matéria jornalística⁶⁷ que desmitifica e ao mesmo tempo, realimenta o mito, já que ele revive o mito da marginalidade dos detentos do Carandiru. João Acácio permaneceu quase todo o período que

⁶⁷ Matéria intitulada *Caldeirão do Inferno*, executada pelo jornalista Marcos Ferman. Retirada da publicação *Problemas Brasileiros*, edição 320, referente a março/abril de 1997.

cumpriu pena na Casa de Custódia de Taubaté. Devemos deixar claro, que o tratamento entre as duas casas não deve ser tão diferenciado assim.

A instauração do terror começa cedo. Na “Segunda-Feira sem Lei”, toda espécie de horror está a solta, nos corredores da Casa de Detenção de São Paulo. A expedição de homens determinados e onipotentes está à caça de outros presidiários, que compraram enormes quantidades de cocaína para cheirar, picar na veia ou – como é moda – encher a boca com a fumaça acre e gosmenta do crack. O pressuposto dos caçadores é que familiares deixaram, no Domingo, tradicional dia de visita, algum dinheiro, qualquer coisa, com seus credores. A hora de cobrar é a segunda-feira; ou nunca.

Os APs, como são conhecidos os Agentes Penitenciários, facilitam a passagem das drogas em troca de algum punhado de reais. Até mesmo aqueles presos moribundos, com aids ou tuberculose, terão que pagar R\$ 10,00 ou R\$ 20,00 por um telefonema no moderno celular de um agente. E como na Detenção, quase tudo se compra, uma cama que é pouco mais do que um farrapo custa a bagatela de R\$ 300,00.

Na cadeia, se trafica de tudo, da cocaína a um bocadinho maior de carne, ou até a formas aparentemente mais atraentes de “carne fresca”, algum preso jovem que pode ser assaltado sexualmente. Todo o delírio pode vir seguido de uma dose de crack ou de maria-louca, aguardente feita de qualquer coisa que fermente, e que dependendo do estado alucinógeno, o corpo do rapaz magricela pode evocar uma dessas *pinup girls* que adornam as celas entulhadas de homens transtornados.

O padre Francisco Reardon, conhecido como padre Chico, em uma de suas viagens, depois de uma passagem por Londres foi conhecer o

campo de Auschwitz, na Polônia. Ele diz que em Auschwitz, teve uma sensação muito estranha de déjà vu. Ou seja, já vira este filme antes. Como ele mesmo diz:

As celas de castigo (do Carandiru) me fazem lembrar o que vi e senti em Auschwitz. Celas úmidas, mal iluminadas, com instalações sanitárias precárias, com ou sem água encanada, com o espaço da grade da janela fechado por uma chapa inteiriça de aço com pequenos furos para ventilação. Não há móvel algum e dorme-se na prata (no chão), muitas vezes sem cobertores.⁶⁸

Como podemos perceber, um ser humano não vive, apenas sobrevive neste ambiente sujo e hostil onde até mesmo as baratas se enjoam. E como se não bastasse a falta de higiene, não é difícil encontrar presos machucados com marcas de ferro nas costas e nas nádegas, além de braços e pernas quebrados.

Nestas prisões aprende-se a conviver com a ausência humana e a falta de estrutura e humanidade: a falta de assistência jurídica, a falta de ensino e a falta de educação. Aqui falamos da educação no sentido tradicional, porque existe um tipo de educação especial, que o universo carcerário enfia na cabeça dos 150 mil presos no Brasil: a lei do cão.

O comportamento do preso é dominado pelas leis não-escritas, mas poderosas, da "prisionalização". Assim como João Acácio, muitos outros Joãos e Josés, amarguraram décadas debaixo dessas leis asfixiantes, impostas pelo meio. Eis que nos surge uma pergunta: como assegurar que o sujeito vai virar bonzinho, aqui fora? Essa é uma questão intrínseca ao universo carcerário – o conflito entre o cá e o lá, entre o dentro e o fora.

E finalmente, no que diz respeito à vida marginal, temos certeza de uma coisa: bandido não é santo, e as armas foram feitas para matar. E a regeneração do preso, muitas vezes, vêm selada com uma bala de revólver. Como aquela que fez João Acácio, o Luz Vermelha, virar luz ou pó.

⁶⁸ Idem

CAPÍTULO V

QUANDO O FILME VIRA MITO

FOTOGRAMA 3 X 4 DA METRÓPOLE

A inocência de uma amoralidade atroz é o que mais espanta no filme e naquele jovem da vida real, que nos anos 60, como vimos anteriormente, foi chamado de *Bandido da Luz Vermelha* pela imprensa porque cortava a eletricidade das casas que invadia, portando uma lanterna vermelha que havia roubado nas Lojas Americanas. A moralidade de uma época, que desde então, perdeu um pouco a noção do que é mito, ou mesmo realidade. É dentro desta confusão de valores, que o filme vai tomando forma, e assume cada vez mais o papel de interpretante de uma sociedade pólvora, prestes a ser detonada.

Rogério Sganzerla, seu diretor, numa entrevista à revista *Bravo!* fez uma análise sintética do período que seu filme percorre, do bandido do filme ao atual João Acácio, após passar 30 anos na cadeia e gozar a liberdade, chegando, por fim, à morte :

Eis o Brasil de hoje, visto pelos olhos de alguém que só conta com a fé para salvar-se. Muito do que está acontecendo não é só mera coincidência. Os heróis são fictícios mas as vítimas são verdadeiras. E cada circunstância desses acontecimentos históricos é a pura expressão de verdade.⁶⁹

⁶⁹ Texto extraído da Revista *Bravo!*, nº1, em outubro de 1997,p.68.

Com a afirmação de seu diretor, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* deixa de ser um mito e passa a ser encarado como um estranho elemento visionário. Na verdade, ele fez uma espécie de pulo de uma realidade à outra, da primeira realidade (a biológica) em direção à segunda realidade (a social). Neste pequeno trecho, Sganzerla faz uma interrelação entre uma personagem fictícia (o bandido do filme) e a personagem real, o ex-presidiário João Acácio. Onde será que estes mundos se interpenetram, ou melhor, será que o fazem? Bem, no segundo capítulo fizemos um *travelling*⁷⁰ no mundo do João Acácio, o bandido que tornou-se mito. Já neste faremos um *zoom out*⁷¹ em direção contrária ao filme, as suas várias narrativas e implicações estéticas. Não podemos deixar de mencionar que cada imagem corresponde a um signo icônico com vários significados. Daí os semioticistas russos chamarem este signo integral de *texto*. Nosso intuito é percorrê-lo em algumas imagens (sintagmas) que serão fragmentadas, até porque nem todas serão relevantes, e com elas tentaremos formar uma maior compreensão dos sentidos.

A nossa intenção em relação ao filme é tentar esclarecer um texto significativo cinematográfico. Fora algumas idiossincrasias do diretor, que serão percebidas enquanto a linguagem vai sendo decifrada, não nos interessa uma visão nosográfica, isto é, segundo a psicanálise certos filmes são tratados como sintomas ou como manifestações secundárias parcialmente sintomatizadas, a partir dos quais poderíamos chegar às neuroses do cineasta ou do roteirista etc. Os rumos de nossa pesquisa dialoga com alguns fatos do discurso, ou seja, os textos fílmicos ou códigos cinematográficos. A interpretação que estamos fazendo, como anteriormente mencionada, persegue algumas variáveis culturais. Se bem que, alguns temas habituais de um cineasta, seus personagens, a época em que ele ambienta

⁷⁰ Expressão técnica utilizada pelo cinema que significa que a câmera está sobre um trilho, e a mesma pode aproxima-se ou afastar-se da cena.

⁷¹ Este termo refere-se a um afastamento da lente em relação ao objeto filmado.

suas intrigas, podem nos informar sobre sua natureza pessoal, mas, enfatizamos, que o nosso interesse segue a maneira pela qual ele mobiliza (ou imobiliza) a câmera, sua fotografia, o som e seus diálogos, os cortes e as montagens de suas seqüências, que também muitos outros significados nos revelam, como veremos no decorrer do capítulo. Existem várias leituras de um mesmo filme, no entanto, gostaríamos de contribuir com a nossa, já que estudar um filme de um ponto de vista semiótico, é constitui-lo em um novo significante.

QUEM SOU EU?

Todos os filmes de cinema começam com os letreiros ou como se diz na linguagem do cinema, com os créditos. *O Bandido da Luz Vermelha* começa literalmente seus letreiros de dentro de um letreiro. Explicamos. Os dados do filme saem de um painel luminoso, o painel do Vale do Anhangabaú, no centro antigo de São Paulo. Porém, antes do tradicional nome dos atores, equipe técnica e diretor, vemos passar pelo letreiro duas frases que realmente iniciam o filme em ritmo de suspense, ao som da percussão de uma batida de prato: “um gênio ou uma besta” e “estes personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo”. E logo em seguida, ouvimos uma voz *off*⁷² masculina, a primeira voz do filme, que diz: “Quem sou eu?”. Ao mesmo tempo, há um corte em direção a um desenho gráfico de uma esfinge egípcia, que não está de pé, e sim deitada. Junto à figura aparecem os seguintes dizeres: “O destino do homem”. Continuam os locutores dizendo em ritmo frenético: “está decretado hoje estado de sítio no país. O dispositivo policial reforçará todos os seus órgãos de segurança.”

No letreiro, antes de aparecer o nome da produtora, há menção à guerra total na Boca do Lixo, e só depois aparece: “Urânio filmes apresenta”. Antes

⁷² Trata-se de uma voz de cobertura, a pessoa que fala não aparece.

mesmo de apresentar a produtora, é feito um corte abrupto em direção à janela de um carro e daí vemos o reflexo invertido do título do filme, espelhado na janela. Há um outro corte e o título do filme mostra-se, desta vez, da forma “normal”. Temos, em seguida, mais uma informação no letreiro luminoso apresentando o diretor. Ele aparece também de uma maneira fora do padrão, já que o usual seria “um filme dirigido por” ou mesmo “um filme de”, e não tão enfático como “um filme de cinema de Rogério Sganzerla”.

De repente, ouvimos novas vozes, diferente daquela voz inicial masculina, passam a incorporarem-se ao filme. Trata-se de vozes que se assemelham às de um locutor e uma locutora (*speakers*) daquelas rádios do tipo sensacionalista, que por sinal com suas falas irônicas, irão pontuar todo o filme. Em tom alucinado e meio desesperador, disparam a primeira frase que caracteriza o filme: “Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo”, lê-se no letreiro: “Guerra total na Boca do Lixo”, daí os locutores completam: “qualquer semelhança com fatos reais ou pessoas irreais mortas ou vivas é mera coincidência.” Mais uma vez podemos ouvir a voz *off*⁷³ do bandido dizendo: “eu sei que fracassei, minha mãe me quis abortar pra eu não morrer de fome”, “nasci assim, e quem tiver de sapato não sobra”. O ritmo de todas as cenas são rápidas, as ambientações noturnas, acompanhadas de um som que se assemelha ao utilizado nos filmes policiais. O som vai baixando lentamente e vai surgindo o som de atabaques como as músicas tocadas nos terreiros de candomblé, temos então um leve corte para uma cena esfumaçada que vai se abrindo para um lugar estranho, como se fosse um lixão, ao lado de uma favela cheia de garotos batucando em latões de lixo, brincando com papéis picados, empunham armas de brinquedo, simulando uma brincadeira de bandidos.

⁷³ *Idem.*

A voz *off* do bandido continua cobrindo a cena dizendo: “pensava que tava dando uma dentro e foi o maior fora da minha vida”, “fui talhado para a cadeira elétrica, eu nunca me dei bem, eu não simpatizava com os bandidos”. Entre a seqüência das cenas das crianças com as armas de brinquedo, temos um indício do bandido. Vemos um homem que aparece cortando o plano e a câmera focaliza-o de costas, e depois volta para um *close*⁷⁴ novamente até as crianças, que seguram uma espingarda apontada para a câmera, além de algo parecido com uma página de história em quadrinhos, na qual podemos ver a figura de um sheik árabe, e surge os seguintes dizeres: “Quem foi?”. Mais uma vez, entra a voz *off* do bandido dizendo: “Eu tinha que avacalhar, eu tinha que avacalhar, uma pessoa assim só tinha que avacalhar”. Também em *off*, escutamos disparos de tiros e ruídos como se fossem ondas telegráficas ou quem sabe simulando um contato de extra-terrestres, por sua vez, a imagem mostra uma antena enorme, refletindo o piscar de suas luzes. A música de filme B americano vai subindo e temos um plano de um homem negro saindo de um barraco de favela correndo com um revólver na mão, como se fosse assaltar, empurrando a arma contra a janela de um carro. Novamente ouvimos a voz *off*, aquela que imaginamos tratar-se do bandido, dizendo: “Saí de lá faz quinze anos, da Favela do Tatuapé me mandei pro mundo com uma tachinha encravada no pé”. Sobe o som da música tipo filme de perseguição e temos um corte para aquela que viria a ser a primeira imagem do bandido. Ele aparece escalando um muro, de óculos escuros e portando um revólver na sua mão direita. Finalmente, após aproximadamente quinze minutos de filme, envolto no maior clima de suspense, temos a imagem do que viria a ser *O Bandido da Luz Vermelha*.

DEPOIS DAS DÚVIDAS, AS DÍVIDAS

⁷⁴ Chama-se *close* a angulação bem próxima da câmera.

Neste bloco vamos mostrar o apogeu do bandido. A sua crise de identidade vai se transformando numa espécie de ódio social.

O bandido aparece desta vez segurando um pé de cabra⁷⁵ e em seguida arromba a porta de uma mansão. A música desta cena é do tipo yê, yê, yê em ritmo explosivo. Ele vai abrindo a cristaleira e pega utilizando-se de apenas uma mão, tudo o que vê pela frente ou seja, toda espécie de prataria. Há um corte em direção a uma mulher, que desce as escadas da casa e como que desesperada ajoelha-se aos seus pés, em tom de súplica. O bandido a empurra com os pés e em seguida, dispara dois tiros.

Começa a partir daí a sua fase impiedosa e sanguinária. De novo, um corte até o letreiro luminoso escrito “o monstro mascarado, o zorro dos pobres”. E temos como fundo a voz *off* do bandido: “eu queria ser grande, matar não da pé”. Desta vez, temos uma cena externa, quando surge um carro de polícia disparando tiros para o alto, perseguindo outro carro. Os locutores enfatizam: “ninguém sabe quantos assaltos, roubos, incêndios e atentados ao pudor ele já praticou. Com vinte e dois anos e vinte e duas mortes ele, o bandido mascarado, foi condenado a 167 anos e dois dias de reclusão, fora a multa de quinze contos de réis, mas se for levado novamente aos tribunais, poderá pegar 480. Só se safará dos seus crimes se conseguir provar que é louco.” O delegado Cabeção e seu auxiliar Tarzã saem no encalço do bandido. Uma mulher é atirada pela janela. O tal delegado (Cabeção) mostra-se um fraco, um funcionário incompetente, chega ao local do crime sem mesmo farejar a saída do bandido. E a partir daqui temos a fase submundo de São Paulo, a Boca do Lixo. Como bem enfatizam os locutores: “é o império da bolinha, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilístico, uma cidade dentro de outra cidade, um bairro criminal cheio de fome e culpa: a Boca do Lixo; a mais completa; a

⁷⁵ Nome dado pelos assaltantes àquela ferramenta.

consagração de todas as bocas; a falada boca das bocas, do crime leve, pesados, sujos ou do fumo. É o lixo sem limites, senhoras e senhores”. É neste submundo que vai desenrolando-se nosso filme. É esta a área de moradia e atuação do bandido. A partir daqui temos algumas cenas fellinianas, como uma em que nos mostra uma prostituta gorda vestindo-se em frente a um espelho, ao som do bolero *Perfume de Gardênia*, com uma imagem grudada de Santo Antônio, olhando ao prostrado e decadente freguês junto à cama.

Nas seqüências posteriores, ainda em ritmo acelerado, o bandido segue roubando carros, assaltando casas e aproveitando para comer uma omelete feita pela própria dona da casa, estuprando e cometendo crimes bárbaros sem misericórdia. O bandido segue buscando a sua identidade: “Não tinha certeza de mais nada, minha história começa em Asunción no Paraguai e termina no Brasil, eu tava a um passo do Mandrake e do filho da Atlântida”. Numa destas cenas, sentimos um pouco do seu humor. Ele elogia a dona da casa assaltada, dizendo que ela fica bem de azul. Já em outra cena a dona da casa diz para ele: “como é que pode uma pessoa entrar na casa dos outros sem pedir licença”, sua resposta vem rápida: “desde quando bandido pede licença para entrar na casa dos outros”. Mas, o facínora também tem os seus momentos de generosidade e num deles o dono de uma casa assaltada implora por um colarzinho de ouro, já que era presente de aniversário de 18 anos da filha, e ele, com uma certa pena, entrega o colar ao dono. Empurra o homem e tranca-o num quarto. E depois vai em direção a mulher e diz: “agora eu vou ficar com a sua mulher”. “Eu não tenho dinheiro, mas tenho meu cartaz”.

Temos agora umas cenas externas, e uma delas mostra dois policiais da cavalaria montada, um dos cavalos tropeça, deixando o policial ao chão. Há um corte em direção ao olho do bandido. Um novo corte, daí temos o bandido

no seu quarto, experimentando uma camisa bem passada e um terno, admirando-se frente ao espelho. Num plano oblíquo (inclinado), carros de polícia param em frente à uma casa. O delegado Cabeção sai todo empostado dizendo que a ordem é atirar para matar. Ao som de música de suspense, grilos, enfim, toda uma ambientação de filme *noir*, o delegado e sua diligência seguem adentrando a casa. Novamente um corte e aparece nos fundos da casa, o bandido dando ré no carro roubado e saindo do local do crime. Enquanto isso, o delegado procura inutilmente o bandido no interior da mansão. O delegado nervoso diz ao assistente que não adianta procurar impressão digital, já que o bandido era esperto. A voz dos locutores entra mais uma vez em *off*: “dentro de 48 horas o bandido deverá estar preso, garante o delegado Sávio; Cabeção para os íntimos”. Dentro da casa, o delegado observa um quadro exposto na parede e faz o seguinte comentário ao seu auxiliar: “arte moderna, coisa de depravado, lixo.” Daí o auxiliar (Tarzã) responde: “Isso aí deve custar uns 5 milhões”. E o delegado responde: “É isso mesmo, quanto mais podre, mais caro”. Ainda concluindo o raciocínio, completa franzindo a boca com cara de nojo: “Por mim, eu mandava juntar tudo isso e botava fogo”, “Admito tudo menos essa laia de parasitas intelectuais”.

Um outro corte para uma cena exterior e o bandido aparece numa loja no centro de São Paulo experimentando roupas e sendo ajudado por uma vendedora bastante solícita. A voz *off* dos locutores aparece novamente dizendo: “antes de roubá-lo senhoras e senhores o motorista do táxi diz que ele obrigou a levá-lo para a Boca do Lixo”. E novamente completam a fala: “o motorista sobreviveu mas, caolho”. No plano seguinte, o bandido aparece experimentando uma camisa de duas cores, metade branca e outra metade preta. Há um outro corte, aparece do canto esquerdo do quadro um sujeito com ar mal-encarado, fumando um cachimbo, em cima de um coreto de praça. Percebemos que este sujeito é o diretor de cinema Ozualdo Candeias. O

bandido aproxima-se do sujeito com um rádio na mão. Não há diálogo nesta cena, apenas o bandido abre o rádio e entrega as várias jóias que ali estavam. Os locutores em *off* falam novamente: “A Rádio Capital informa que um favelado resolveu bater a carteira de um outro favelado, acontece que nenhum tinha nenhum”.

Agora o bandido aparece numa cena no interior de uma cozinha, ele está tomando uma colher do xarope Biotônico Fontoura. O inusitado da cena, além do xarope, é que atrás da figura do bandido está colada na parede uma imagem de Nossa Senhora Aparecida ao lado de um pôster do cantor Jerry Adriani. E também ao lado dele, aparece num canto da mesa uma imagem de São Jorge. O bandido aparece escrevendo uma carta. Uma hora ele escreve com a mão direita, enquanto noutra, escreve com a esquerda. Há um corte em direção ao letreiro, que mostra as seguintes palavras: “O herdeiro de Hitler não estaria no Paraguai, mas, refugiado no Guarujá”. Um novo corte, e o bandido aparece coçando o ouvido com o cabo de um pente. Após isso, ele começa a preparar uma vitamina, coloca leite, banana, ovos, açúcar, mel e adoçante. Os locutores em *off* dizem: “ninguém sabe a identidade deste jovem criminoso, paraguaio, brasileiro, cubano ou mexicano. Enquanto isso, o bandido bate a vitamina no liquidificador e ao mesmo tempo, aproveita para experimentar vários tipos de óculos escuros. O telefone toca e ele entrega o telefone para uma mulher que aparece sentada ao lado dele. Após a mulher desligar o telefone, ele antes de dar um beijo nela, passa um *spray* em ambas as bocas, para melhorar o hálito.

Há um corte e o bandido aparece de camisa, chapéu e cueca no quarto, o ritmo da cena volta a acelerar, com vários cortes rápidos, e ele abrindo várias portas de armários ao mesmo tempo. A voz *over* dos locutores insistem: “pelo amor de Deus, não façam dele um herói”. E continuam: “O problema é do rádio e da televisão que ficam falando do ladrão bondoso, que

rouba dos ricos para dar e para proteger as criancinhas dando a elas doces, balas e outras guloseimas”. O bandido num outro plano aparece na sala, e caminha em direção à uma mulher que está deitada de bruços ele dirige-se até ela e escreve nas suas costas com batom: “merci!”. E os locutores completam dizendo: “Ele não passa de um ladrão chato, grosso, bruto, um faroleiro”. O bandido agora aparece dentro de uma cabina telefônica e ele fala com um sujeito que parece ser o marido da mulher que estava na casa dele: “Dá uma olhada doutor, dá uma olhada, vê se nas costas dela não têm o meu sinal vermelho”. Atrás da cabina, vemos um painel gigante de um filme escrito: “Roberto Carlos em ritmo de aventura”.

Um novo corte, e desta vez o bandido aparece vestindo uma camisa de bolinha e está no banheiro de uma casa assaltando uma mulher. Vai em direção a mulher e ela grita, enquanto ele dispara uns dois tiros. Já na janela da sala, ele aparece com uma camisa listrada, e está levando todas as jóias da casa, além de uma gaiola vazia. Os locutores em voz *over* discutem novamente a identidade do bandido: “quem será este pobre diabo saído de Freud ou da Boca do Lixo?”.

A DISCUSSÃO NA MÍDIA

Demos um salto agora, e neste plano aparece um sujeito segurando uma claquete de cinema de frente para a câmera enquanto fala o nome de um filme: “Coisas Nossas, 52, 1^a”. E os locutores falam: “É a falência, é a crise, a instabilidade do mercado paralelo”. A câmera entra num *travelling*⁷⁶ dentro de um galpão aproximando-se de uma mulher vestida de negro. Vemos um estúdio de televisão, onde discute-se a identidade do bandido. A mulher bem próxima da câmera dispara: “É um bárbaro”. Já o apresentador do programa

⁷⁶ A câmera encontra-se em cima de um carrinho que tem a função de aproximá-la ou distanciá-la de determinado objeto.

de televisão, faz uma espécie de enquete aos telespectadores, dizendo-se favorável à pena de morte. Ele diz berrando em tom sensacionalista: “Não matarás, já dizia a Santa Bíblia e Caim foi o primeiro, senhores espectadores. Não será o último!”. Um novo corte, e o bandido aparece no banheiro da sua casa divertindo-se com a água no bidê. Primeiro, ele aparece tomando a água e logo depois, coloca-a em direção ao peito. Há um corte para os letreiros nos quais lê-se: “Um homem ou uma besta?”

O bandido neste plano acorda em seu apartamento. Vemos ele levantando-se de pijama listrado, bocejando, coçando o ouvido, até que ele resolve tomar uma colher do seu Biotônico Fontoura. Novamente entram as vozes dos locutores: “segundo os técnicos aquele homem era um gênio ou uma besta?”. O bandido levanta-se da cama, pega uma escova de dente e uma pasta e sai assobiando um bolero, caminhando em direção ao banheiro. No interior do banheiro, ele começa a fazer a barba. Lambuza o espelho e todo o banheiro com a sua espuma de barbear. Olha para o espelho e pergunta: “quem sou eu?”. Várias cenas “enxertadas” aparecem rapidamente, cenas de bombas, de guerras, de navios explodindo. Na seqüência, o bandido aparece dentro do cinema. Na tela, surgem as cenas de guerra, e o bandido sentado e entediado num cinema quase vazio, tendo como companhia alguns rostos conhecidos, o diretor do filme Rogério Sganzerla, e outros diretores, entre eles, o Ozualdo Candeias e o Carlos Reichembach. O bandido sai do cinema e vai em direção a um bar, pedindo para beber um rabo de galo, sem esquecer de jogar um pouco para o santo. Ele, na porta do cinema, observa um cartaz escrito: Bang Bang, Suspense, Violência e Sexo. Depois disto ele pensa em voz alta: “O cara tem que ser grosso para ser forte, eu vi naquele banguê banguê italiano, o cara batia nas mulheres e o público ao invés de reagir, não, ria, achava o máximo”.

Ao som de suspense da música *A Quinta Sinfonia* de Beethoven, o bandido aparece na rua segurando um aviõzinho de isopor. Novamente, numa espécie de diálogo interno, ele pensa em voz alta: “Eu só fico invocado com uma coisa, a gente rouba, mata, e nunca acontece nada”. Em um momento nostálgico, ele começa a lembrar das mulheres que teve: “a Ivonete, do tipo culta que adorava bailes de formatura e falar de Cinema Novo. Janete Jane, mundana e mascadora, culpada de tudo. Ela, mascadora de chiclete. Odete do tipo caseira. Chirlene do tipo misteriosa.”

O DECLÍNIO DO MONSTRO MASCARADO

O bandido experimenta uma farda em uma das casas que assalta. Em uma cena exterior está tentando se matar ingerindo tinta a óleo. Já que com a tinta óleo não consegue atingir seu objetivo, pula na piscina e tenta se afogar, mais uma vez, em vão. No aeroporto da cidade aterriza o avião trazendo o vilão J.B. da Silva. Ele sai disparando aos jornalistas: “no meu governo vou acabar com guerras, atentados e revoluções”. “Eu tenho um lema, o petróleo é nosso”. Um jornalista aborda o secretário, que sempre é chamado de ministro e pergunta se ele tinha lido o artigo do Fernandes. O político sai pela tangente dizendo que sempre o chamam de pistoleiro, mas ele diz que não é ladrão. Do outro lado da cidade, o delegado Cabeção e seu inútil auxiliar Tarzã tomam uma cerveja em um botequim qualquer. Tarzã pede uma cerveja para comemorar a primeira ou a segunda comunhão do filho do chefe. Diante de um carro, Janete Jane encontra-se com o bandido a quem ela chama por Jorginho. Janete entra e põe-se a dirigir o carro do marginal. Os dois seguem para uma viagem até Santos. Com o carro estacionado em plena areia da praia conversam amenidades. Jorginho, ou melhor, o bandido diz à ela: “meu negócio era o poder. Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”. Já voltando a São Paulo, Janete penteia o cabelo ao som de Elvis. Arrependida do passeio diz inconsolável: “devia ter consultado o meu horóscopo antes de estar aqui ouvindo este papo furado”. O bandido desta vez aparece em *close* abraçado a Janete em um elevador. Com um ar abatido relembra do passado: “eu sim que sou um errado Jane, minha mãe me quis abortar eu descobri isso semana passada”. Nas cenas seguintes, o bandido relembra de um outro suicídio patético no Oceano Atlântico. Fumando um cachimbo com uma das mãos e a outra tenta se envenenar com uma bomba de matar mosquito. Ele resolve entrar de roupa e tudo com o frustrado intuito de se afogar no mar. Os locutores enfatizam com

suas vozes *over*: “é a bomba e a fome. A bomba e a fome separam o terceiro mundo do resto da terra”. Diante de uma câmera de televisão, o secretário J. B. da Silva, dá uma entrevista em que perguntam pelo seu plano de governo. A sua resposta surge breve e cínica: “o meu programa de governo sou eu mesmo”. No seu apartamento na Boca do Lixo, o bandido e Janete Jane aparecem deitados lado a lado. Janete masca chicletes enquanto passa os pés calçados com botas brancas por sobre as pernas do bandido. Com sua voz rouca e mole faz um pedido meio desesperado: “Dá o dinheiro pro Dr., se não der a grana eu me arranco agora mesmo”. A câmera em *plongée*⁷⁷ foca nesta cena Janete e o cafetão Luccho se abraçando na esquina do apartamento, enquanto ela dá o dinheiro do bandido ao Luccho. O bandido vê toda a cena da varanda do seu apartamento. Janete volta ao apartamento e eles discutem muito. Ela numa espécie de ritual rasga todas as roupas encontradas no armário e logo em seguida entra no armário como que se apoderando da personalidade do bandido. Numa cena externa, Janete abre o porta malas do carro e descobre a verdadeira identidade de Jorginho. O porta malas está cheio de roupas, malas, revistas etc. Em um outro lugar da cidade J. B. da Silva dá entrevista nervoso para uma emissora de televisão local. Já o bandido saí do cinema após assistir a um filme de Orson Welles e caminha em direção a um bar onde pede um rabo de galo. Atrás do bar a câmera foca um cartaz de cinema com letras garrafais: SOB O SIGNO DA MORTE. Logo em seguida temos uma cena do bandido tomando inutilmente comprimidos para morrer. Janete Jane e Luccho jogam sinuca enquanto a polícia invade o local em busca de dólares falsos. Um jornalista pede a um sujeito mais informações para colocar em seu jornal. Enquanto isso, Janete Jane e o vilão J. B. da Silva estão divertindo-se na casa de J. B., a fortaleza da Casa Azul. Já na Boca do Lixo, ao som da música Asa Branca, a polícia invadiu a fortaleza do Luz. Vemos Janete Jane acompanhada do delegado Cabeção observando o apartamento do bandido, que já não estava mais lá. Na redação

⁷⁷ Mergulho – angulação da câmera feita de cima para baixo.

do jornal, o editor encontra-se desesperado ao telefone com um jornalista: “A massa quer sangue. Eu preciso acabar com essa moleza. Pelo amor de Deus, um homicídio pra primeira página!”. J.B. passeia impunemente dando tapinhas nas costas das pessoas. Temos em seguida algumas imagens de discos voadores que estão sobrevoando a Boca do Lixo. Na boate da Boca, Luccho canta o bolero Sabor Ami. Bem perto dali, a câmera se desloca em *travelling*⁷⁸ em direção à uma seta de trânsito pintada no chão que aponta para o Luz. Este se encontra abaixado, dando corda em um relógio e colocando-o dentro de uma mala. Novamente na boate da Boca, J. B. acompanha feliz o Luccho em seu bolero. O vilão manda servir uísque para todo mundo: “O rei da Boca paga”. O Luz coloca a mala no porta mala de um carro. Na tela, aparecem os dizeres: “Minha última bomba”. Em uma janela de uma casa vemos Janete Jane e uma prostituta conversando. A mulher conta para Janete que mataram o J. B. com uma bomba em seu carro. No próximo plano, o bandido chega e puxa Janete Jane com ódio pelo braço. Dispara dois tiros em Janete e diz em seguida: “Agora só falta eu”. A câmera gira sobre o corpo de Janete e um tom bastante alto ouve-se música de candomblé que pontua a cena. O bandido sai correndo, ri muito enquanto segura em cada mão fogos de artifício. Um novo corte e temos o bandido observando seu retrato numa banca de jornal, enquanto pensa em voz alta consigo mesmo: “Até que tá bacana”. “Acho que agora isso tudo vai acabar”. Na próxima cena, vemos o Luz sentado na soleira de um barraco cantando, na favela de onde saiu, um bolero em castelhano: “Mi corazón te lhama desesperadamente”. A câmera foca o seu rosto de perfil e até mesmo de costas. Em um ritmo frenético os policiais chegam atirando na favela. O Bandido Luz Vermelha encontra-se desolado à beira de um rio, atirando alguns pertences de dentro de uma mala. A música de candomblé incide na cena. A sua fala surge num tom amargurado: “Fracassei mas vem outro” e também, “Agora só tenho certeza de uma coisa Deus não existe”. Após o

⁷⁸ Plano em que a câmera é posta por sobre um carrinho deslocando-se para frente ou para trás.

corde, vemos o bandido andando meio cambaleando e rindo muito, finge-se atingido por uma bala no braço. Ele encontra-se em um depósito de lixo, pega um fios de eletricidade espalhados pelo chão e enrola-os ao pescoço. Pisa em uma chave de eletricidade e morre eletrocutado. Eis que chegam os auxiliares do delegado Cabeção. Eles observam o corpo estendido no chão e não acreditam que aquele seja o famosos Bandido da Luz Vermelha. O delegado aproxima-se dos auxiliares e tropeça caindo junto ao bandido, pronuncia a palavra “mamãe” e também morre. As últimas cenas do filme são *flashes* rápidos de discos voadores, e pessoas sambando na favela e no meio do lixo, ao som de música de candomblé e do rock de Jimmy Hendrix. Os locutores em voz *over* narram as suas últimas falas: “Enquanto o bandido nacional terminava sua vida com um curto circuito na favela do Tatuapé, eles chegavam do leste.” Temos mais imagens de discos voadores. E os locutores continuam: “Sim, naquela tarde os misteriosos discos, mais uma vez, aqueles objetos não-identificados emitam um ruído estranho e uma imensa luz avermelhada”. Ouvimos uma voz que assemelha-se a voz do bandido: “Quem tiver de sapato não sobra”. O próximo plano mostra a figura de um São Jorge ardendo em chamas. Os locutores continuam as suas falas: “Só um milagre pode nos salvar do extermínio total”. “Um desconhecido no meio da multidão é suficiente para abalar todos os poderosos do mundo”. Em seguida, as duas últimas imagens mostram um disco voador caindo no meio de um matagal, logo depois uma tímida lua desponta no céu. Todas as cenas têm de fundo o rock psicodélico de Jimmi Hendrix. Os locutores com suas vozes *over* encerram: “Conclusão: Sozinho a gente não vale nada. E daí?”. A música sobe terminando com um *fade in*⁷⁹.

⁷⁹ A imagem desaparece e ressurgue com uma tela branca.

A idéia em arte é sempre um modelo, porque ela reconstitui uma imagem da realidade. Por conseqüência, a idéia artística é inconcebível fora da estrutura. O dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da idéia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora dessa estrutura.(1978:41)

A ARTE QUE FORMA E DEFORMA

Neste pequeno trecho de Iuri Lotman, constatamos o quanto a forma depende de sua estrutura. No caso específico do cinema, a questão da inventividade é inteiramente relacionada a como contar uma história e como utilizar-se de artifícios técnicos que repitam ou restabeleçam uma sucessão de idéias que moldam paradigmas cinematográficos. Devemos enfatizar, que toda arte surge ou ressurgue de uma contravenção. A própria arte impõe uma personalidade, camufla um desejo, detecta tendências. De acordo com esta verdadeira manipulação de formas e linguagens que se faz surgir uma possível grande obra.

Aquele que brinca moldando idéias, pensamentos, formas, perspectivas; quase sempre o faz de forma inusitada ou rara, buscando o inconveniente. Ao menos, o fazem, os rotulados grandes artistas, que após algumas vãs tentativas, conseguem deixar a sua marca, a sua identidade. Os adjetivos referentes a estes artistas são vários: artistas conceituais, minimalistas, clássicos, de vanguarda, barrocos, neo-barrocos, modernos, pós-modernos, alternativos, marginais, entre outros.

Adjetivos à parte, parte-se de um caminho arduo em busca da inatingível perfeição. Todos querem; digamos, os mais criativos, revolucionar um conceito, criar a sua própria linguagem, fazer fruir um estilo. Mas, o maior trabalho do artista, acaba sendo a tentativa de se fazer entender, e

principalmente, através do domínio e manipulação de algum código, fazer de sua arte algo substancial e inteligível. Digamos que, uma arte que busca acrescentar algo ao seu receptor, tem, necessariamente de ser compreendida, assimilada, devorada.

Seqüência⁸⁰

para Rogério

Um disparo na têmpera. Um grito na noite. De novo, novamente morto. Ainda assim seu corpo: exumado. Destempo. Cérebro intacto. Múmia helênica do Egito? Janelas e átrios – de pedra. Luz que incide em si, sempre. (Não se entendia o que dizia, apesar do auxílio de uns dentes. A voz ígnea de Mara?) Luminoso avermelhado anunciando spray de reflexos. Ferida, incisa. Discos voadores? Fio elétricos. Ataque. Suicídio? Hélio. Lâmpada portátil. De Zeroville, téspera: um vermiculu invade casas ao acaso.

Régis Bonvicino

FILMIZINHOS DE QUINTA

Do ano de 1968 em diante, o cinema viveu uma espécie de renascimento, com a estréia de vários diretores novos: Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha, A Mulher de Todos*), Júlio Bressane (*Cara a Cara, Matou a Família e Foi ao Cinema, O Anjo Nasceu*), João Calegaro (*O Pornógrafo*), João Batista de Andrade (*Gama, o Delírio do Sexo*), Emílio Fontana (*Nenê Bandalho*), Neville d'Almeida (*Jardim de Guerra*) etc. Vários atributos da linguagem destes cineastas designados pela crítica como sendo marginais eram erroneamente interpretados. Poderíamos analisar tais filmes com um pouco mais de generosidade e iríamos nos deparar com um certo tipo de humor debochado, corrosivo e cáustico. Pois visualmente, plasticamente,

⁸⁰Bonvicino, Régis. Poema publicado na revista CULT, jul/98, vol.2. n° 12, p.30-31.

os filmes que se engajam nessa nova tendência, cinema marginal, acentuavam o desafio ao bom gosto dominante, agrediam o comodismo das platéias bem comportadas, habituadas ao consumível e ao descartável. Eram estas algumas das especificidades dos cineastas rotulados pelos jornalistas como sendo marginais. Tais filmes sofriam com a pobreza da técnica, porém não economizavam no quesito originalidade artística como vemos descritas em uma matéria jornalística que reproduzimos abaixo:

Original na sua concepção cênica. Em termos estéticos, o filme esbanja ousadia e vitalidade, quebrando a linearidade narrativa em associações para métricas e deslocando o sentido fixo em paródias assimétricas (subversão sintática e semântica numa pragmática brutalista e antropofágica).⁸¹

No quesito estética, surgiram com as inovações. As tomadas das cenas eram rápidas, com ritmos alucinantes. Antropofágico ou brutalista, o que queriam de imediato era romper clichês. Em nosso filme em questão, ocorrem sucessões rapidíssimas de tomadas de pouca duração. Caso fossemos contar todas as cenas, algumas descrevemos no início do capítulo, no filme todo, iríamos observar o dobro de planos geralmente usuais numa fita média. Os filmes denominados marginais serviram como método experimentalista para alguns diretores iniciantes rodarem o seu primeiro, e às vezes único, longa metragem.

Embora, a condição marginal não era dada apenas a qualquer diretor novato com tendências ao experimentalismo. Ela estava reservada aos que ousavam divergir, assumindo-a e conduzindo-a com suas idéias divergentes à marginalidade nascida com o Cinema Novo. Assim como também eram

⁸¹ Adriano, Carlos. *Cinema trinta anos de anarquia*. Texto publicado na revista CULT, jul/98, vol.2. nº 12, p.30-31.

marginais os personagens, retirados da Boca do Lixo, recrutados junto à mais execrável escória social; os cineastas que se recusavam a ser enquadrados num esquema cômodo, bem comportado e rentável, animado oficialmente; e por fim, obtinham com resposta, que seus próprios filmes, fossem boicotados pelos exibidores, rejeitados pelo grande público e assim predestinados a uma existência comercial curta, precária ou até mesmo, inexistente.

Segundo Borges (1983:10), a narrativa dos filmes marginais lembrava uma música fora do tom. Dava uma idéia de desafinamento, sendo ele uma versão nativa da anormalidade, com exemplos melhor estabelecidos em nossa tradição cultural. Desafinar significava contrapor-se à uma posição previamente catalogada como de afinação, em que os determinados elementos de uma estrutura de uma linguagem, encontram-se harmonicamente reunidos segundo uma certa ordem, um certo código de normas dogmatizado o que seja o belo e de bom gosto. Aí entra a desafinação e joga tudo para o ar, rasurando o código e corroendo a harmonia.

Ainda de acordo com Borges (1983:11), o desafinado reporta-nos aos versos de Newton Mendonça feitos para o samba de Tom Jobim, no qual, com humor e sutileza se articulou a defesa da nova concepção musical representada pela Bossa Nova, e que, insistentemente era classificada de antimusical.

Transpondo este pensamento para o cinema, diante do *antigo concerto* que executavam, até os anos 60, as chanchadas e as produções da Vera-Cruz, o Cinema Novo e mais adiante, o Cinema Marginal, constituíram uma grande dissonância. O abuso que concatenava linguagens criou uma certa marca de um fruir estético desordenado que angariou novos adeptos no cinema nacional. Principalmente, quando estes filmes mostravam na tela de

cinema, uma espécie de metacinema, um cinema auto-referente, de autor, que compartilhava cenários inusitados, como o Bairro da Boca do Lixo, em São Paulo, revisitados pelos cineastas com total interesse e satisfação de seu público.

O PLANO IMAGINÁRIO DA BOCA

Outro fator que colabora para a mistura de inquietação, indefinição, instabilidade, é o espaço cênico que estes filmes eram rodados. *O Bandido da Luz Vermelha*, por exemplo, foi rodado na famosa região da Boca do Lixo de São Paulo, área limitada por diversas avenidas, entre elas, a São João, Ipiranga, Rio Branco e, ao norte, pelas estações Júlio Prestes e da Luz. Lugar, onde, até hoje as prostitutas se mantêm, dia e noite, postadas defronte a bares, lojas e hotéis; onde os sexomaníacos afluem constantemente à procura dos cinemas que oferecem filmes sexy baratos.

A Boca ainda está repleta de cabarés infectos de terceira categoria, cinemas onde populam homossexuais, bilhares de desocupados, e ruas de miséria impudica. Além de botequins freqüentados por intelectuais atrás de inspiração, como revela o escritor Marcos Rey⁸²:

Era eu à porta do Soberano. O Soberano, Bar-Restaurante, é na Rua do Triunfo. A Rua do Triunfo é em São Paulo, cep 01212. Alguns chamam a do Triunfo de "A Nossa Hollywood"...Lá se enfileiravam todas as empresas cinematográficas paulistanas, mais o Soberano, o Hotel Copa do Mundo e os últimos bares da cidade ainda servidos por garçonetes.

⁸² Rey, Marcos. O rei da Pornochanchada. Porto Alegre: LPM, 1980. P. 91-101.

O saudosismo do escritor faz sentido. Era na Boca que os cineastas reuniam-se para tomar cerveja, dividir um tira-gosto enquanto contavam as suas mais recentes produções. Hoje, as ruas da Boca do Lixo utilizam-se de outros recursos, bastante típicos por sinal, para atrair não mais cineastas, e sim um outro tipo de espectador. As frases de publicidade dos filmes da Boca, nos indicam quais são seus atuais freqüentadores. A intenção é mexer com o imaginário, instigando o libido. Os *slogans* referentes aos filmes sugerem que o filme é tão ousado que é impossível a exposição das fotos, como estes relacionados⁸³:

- * Adão não se contentou de comer apenas a maçã.
- * Mudou o amor ou mudamos nós.
- * No princípio a prática do amor exigia só um homem e uma mulher.
- * Tudo que você sempre quis fazer no amor e não realizou.
- * O que quer a mulher? A igualdade ou a troca de posições.
- * A volta do bom gosto, do charme e da categoria à comédia brasileira.

Mas, nem só de pornografia viveu a Boca e seus eventuais freqüentadores. O apelido de nossa Hollywood deu-se por que lá filmava-se, falava-se e respirava-se cinema. Por trás deste cenário condenado marginal demarcava-se a fronteira entre a produção e a distribuição cinematográfica nacional:

É a mesma paisagem que circunda qualquer terminal rodoviário ou ferroviário das grandes cidades brasileiras(...)tudo sugere decadência, marginalidade e um

⁸³Simões, Inimá Ferreira. O imaginário da Boca. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, 1981. (cadernos 6).

certo mistério(...).Então subitamente, cruza-se com uma carroça de madeira onde se equilibram dezenas de latas de filmes. E os homens que a empurram poderiam ser confundidos com mendigos. Mas são os que levam os filmes para a Estação Rodoviária (e Ferroviária), constituindo um dos elos da distribuição cinematográfica do país: são os estivadores do cinema.⁸⁴

Na sua fase atual, a famosa Boca do Lixo caiu em total ostracismo. Os tais estivadores do cinema desapareceram, assim como, qualquer vestígio de cinema. Até mesmo a Estação Rodoviária mudou-se para zona norte e a antiga Estação Ferroviária Júlio Prestes, hoje restaurada, funciona como um centro cultural. As prostitutas e marginais ainda freqüentam o bairro. O botequim Soberano, agora sob nova direção, não mais emprega garçonetes. Enfim, três décadas se passaram e tudo mudou naquele cenário decadente de efervescência cultural.

A VELHA BRIGA ENTRE O LIXO E A FOME

O lixo ainda sinaliza. Saímos do cenário da Boca do Lixo e deparamo-nos com a estética marginal, a estética do lixo. O cinema marginal recebeu dos críticos a denominação da Estética do Lixo, enquanto os cinemanovistas, preconizado por Glauber Rocha, pertenciam a Estética da Fome. Como vimos no início do capítulo, os cineastas marginais visavam a experimentação que de certa forma assumia e espelhava a nossa grossura. A preocupação com a técnica não era primordial e ainda abusavam de personagens caricatos porém essencialmente brasileiros. Podíamos sentir tal brasilidade na fala e nos costumes tropicais que marcavam as cenas. Enquanto os cineastas do

⁸⁴ Galvão, Maria Rita E. Crônica do Cinema Paulistano. São Paulo, Ática, 1975. P. 13

Cinema Novo preocupavam-se com o engajamento político e denunciavam a nossa miséria social.

A guerra de nervos entre as duas correntes cinematográficas freqüentou a mídia por um longo tempo. As experiências vanguardísticas eram sumariamente execradas pelos teóricos de esquerda, os engajados do Cinema Novo, que nelas viam evasão, alienação, indiferença pela nossa realidade de miséria e subdesenvolvimento, que não podia jamais ser obscurecida a pretexto de se investigarem e ampliarem as possibilidades e os instrumentais da linguagem. As produções artísticas que se propunham primordialmente ao engajamento político eram a priori desprezadas pelos mais comprometidos com uma concepção da arte como invenção e descoberta, como os cineastas marginais.

O antigo tom participante, engajado, quase heróico do Cinema Novo, nascido da descoberta da fome e da miséria social, passa a ser substituído por um tom de deboche, misturado a um certo humor corrosivo e cáustico.

O TRASH DE LÁ É O LIXO DAQUI

Utilizando-se muito do humor, ao contrário dos cineastas do Cinema Novo que foram influenciados pelos sérios neo-realistas italianos – os cineastas marginais, e como não podia deixar de ser, o seu representante *O Bandido da Luz Vermelha* se filiava explicitamente aos filmes B ou *trash* americanos e a Nouvelle Vague francesa. A tradução do termo *trash* significa lixo. Eram filmes que Hollywood produziu com baixos orçamentos nos anos 40 e 50, e que também influenciaram nos anos 60 cineastas da Nouvelle Vague como François Truffaut, Louis Malle e Jean-Luc Godard, entre outros, e continua fazendo escola até hoje, quando se trata, é claro, de filmes considerados independentes.

O Bandido da Luz Vermelha recorreu também a estética dos *trash* americanos. Não só se relacionava diretamente à realidade social, mas ao próprio cinema, substituindo a figura do revolucionário pela do marginal. Fora um filme feito com poucos recursos financeiros e que substituiu onerosos efeitos especiais pela criatividade. Em uma de suas cenas o Luz Vermelha festeja carregando fogos de artifício, já em outra, discos voadores pendurados com fios de nylon, simulam um ataque aéreo.

Os filmes *trash*, pela sua inventividade, possuem uma legião considerável de admiradores. Geralmente, são filmes direcionados às pessoas que preferem um cinema mais alternativo, diferente dos padrões estabelecidos pelas produções hollywoodianas. Os *trash* possuem vários pontos em comum. Todos eles, assim como *O Bandido*, em sua grande maioria, são rodados com um orçamento minguado, pouquíssimos recursos visuais e roteiros muito inventivos. O grande mestre dos filmes *trash* é o norte americano Roger Corman, que possui uma casta de admiradores. Corman influenciou diversos cineastas e diretores conceituados como James Cameron, John Carpenter, Martin Scorsese, John Landis, John Lafia, além dos nacionais, Ivan Cardoso, José Mojica e Rogério Sganzerla. Corman⁸⁵ chegou ao cúmulo de filmar *A Pequena Loja de Horrores*, em apenas doze horas. Em um tempo recorde, conseguiu filmar um dos clássicos do cinema *trash*.

Não só em meio aos aficionados, mas o grande público em geral tem cultuado esse gênero de filmes. Ele tem seus primórdios nos filmes de terror, esbarrando um pouco depois na ficção científica. Já agora, através da fusão

⁸⁵ Algumas informações adicionais podem ser conseguidas na página sobre o trash na internet - <http://africanet.com.br/stylus/trash.html>

terror e humor, surge o *terrir*, ou seja o terror que faz rir. É sabido, que no filme *O Bandido da Luz Vermelha* constam algumas influências (dívidas) a José Mojica Marins, um diretor de filmes de horror descaradamente *trash* muito cultuado no ápice do tropicalismo, quando a “estética do mau gosto” virou o único espelho digno de nossa memória. Cerceados pela ditadura, e pela incapacidade de gerar recursos para filmar, assumíamos o tom do subdesenvolvimento.

SEGUINDO AS PISTAS DAS CITAÇÕES

O *Bandido* revelava que a possibilidade do cinema brasileiro subdesenvolvido atingir a modernidade (que já imperava em Godard e na fragmentação do cinema Europeu dos anos 60) passava necessariamente pela afirmação do lixo das mídias despejado pelo capitalismo desenvolvido pela periferia. O filme inaugurou entre nós o que poderíamos chamar de uma narrativa de segunda mão, na qual é intenso o diálogo com a imagem que já foi imagem.

Trilha esta que nos anos 80, nas formas contemporâneas da pós-modernidade, seria repetida à exaustão. Vide os *remakes*, refilmagens de filmes, refazimentos que fizeram sucesso. Já que a primeira fórmula deu certo é mais aconselhável repetir. Nesta cultura de segunda mão aproveita-se ao máximo as citações, o pastiche, a reciclagem da imagens, das identidades e conseqüentemente, das idéias.

Dentro do mosaico e sobreposições de idéias em que o filme instaura-se, vemos os locutores com suas vozes agonizantes lembrando os cine-jornais do Primo Carbonari ou um certo Radiofonismo a la Orson Welles, as peças dirigidas por José Celso Martinez: *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, com todo o teor de liberdade, engajamento político e palavrões, um pouco da linguagem

de Nelson Rodrigues com suas personagens fetichistas, adúlteras e amorais, uma inspiração godardiana com o seu figurino com roupas listradas, além dos planos com seus enquadramentos oblíquos da Nouvelle Vague, a personagem do bandido cantando no meio de uma cena, o que nos levaria a pensar em uma possível homenagem a chanchada, e sem falar no anão que aparece berrando “o terceiro mundo vai explodir e quem tiver de sapato não sobra” lembrando o terror de José Mojica Marins.

O filme de Sganzerla recorre muitas vezes à paródia. E perceber um texto como paródico é reconhecer em filigrama um outro texto, identificar procedimentos, revelar o afastamento entre os textos.

A paródia não é, portanto, só um fato de escritura, mas é também um fato de leitura. A análise interna de um texto e sua descrição retórica não são suficientes para revelar seu caráter paródico. As condições de recepção das obras determinam, em cada grupo social, a sensibilidade do público. A eficácia paródica engaja a situação do texto como uma convivência entre sujeitos que participam de uma mesma cultura.⁸⁶

A paródia possui um certo alcance político, isto é, um poder de subversão. Pessoas pertencentes a uma mesma cultura conseguem entender, ou seja, codificar um mesmo referencial paródico. Na fala “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba” o anti-herói vivido por Paulo Villaça no papel do bandido, não só enunciava seu desencanto como lembrava a situação colonial do cinema brasileiro da época. Possuía uma certa visão terrorista, semeava a balbúrdia. A certa altura, revelando tanto seu próprio perfil quanto o projeto estético da paródia.

O filme provocou um verdadeiro maremoto na cultura das imagens brasileiras ao reabilitar o humor e uma tradição como a chanchada, a época renegada pela produção cinematográfica mais intelectual. Vale lembrarmos que a origem da palavra chanchada vem de *chancho* que no espanhol significa porcaria. Embora, para o desgosto de muitos, o grande público aclamou o gênero. Afinal, como diz Sérgio Augusto (1989:14), em nenhum outro momento de sua trajetória o cinema brasileiro se relacionou tão intensa e carinhosamente com o grande público como nos tempos em que Oscarito e Grande Otelo formavam uma dupla do barulho e os estúdios da Atlântida, apesar de suas notórias precariedades eram mitificados como uma versão tropical da Metro. A fineza de sua percepção foi detectar na paródia (sendo que as chanchadas brasileiras, ao parodiar Hollywood, faziam a cópia da cópia) a própria estrutura irônica da cultura subdesenvolvida e fazer dela sua bandeira de vanguarda.

Nas chanchadas, era notável a presença do rádio, em *O Bandido da Luz Vermelha*, notamos a sua presença como um dos ingredientes principais do filme, da linguagem ágil, fluente e criativa de certos programas radiofônicos de notícias policiais. A locução radiofônica passou a identificar-se com a voz do diretor. Em *O Bandido*, o fio condutor residia na narração radiofônica das proezas do delinquente, na imitação irônica característica dos locutores e apropriada ao tom do filme. A homenagem à chanchada é facilmente identificada na própria fala do diretor Rogério Sganzerla:

Poderia falar muito sobre a chanchada, que considero uma das nossas mais ricas tradições culturais, como também sobre o estilo radiofônico deste filme; o rádio brasileiro é outra tradição que não pode ser desconhecida, principalmente quando se tenta mergulhar nas origens e em

⁸⁶ Sá, Olga de. Clarice Linspector: A travessia do oposto. São Paulo: ANNABLUME, 1993. p. 23-25.

implicações do subdesenvolvimento. (Rogério Sganzerla, apud BORGES, L.C. (1983:47)

Não só os locutores, no filme, imprimem características da chanchada. Dentro da narrativa fílmica, o desenrolar da ação é às vezes suspense, intermediada por números musicais, mostrando assim um outro recurso utilizado pelos filmes-revista ou chanchadas.

Outro recurso utilizado trata-se da ironia. É uma figura retórica que se comete quando se quer entender o contrário do que se diz. A ironia é tão comum na vida diária como em todas as artes, e se constitui como ingrediente básico do fingimento e do humorismo. Ela vem a ser o ingênuo com intenção. Segundo Heine, a ironia objetivadora é essencial a todos os humoristas. O significado da palavra ironia, do grego, "perguntar fingindo ignorância", dizer o contrário do que se quer dizer.

O filme é repleto de elementos irônicos. Alguns artifícios utilizados realmente dizem o contrário do que deveriam dizer. Muitos deles beiram o sarcasmo. O sarcasmo é o mesmo que ironia quando passa um tom amargo ou mordaz, cruel ou insultante. Um deles que se tornou bastante marcante é quando o bandido faz um retrospecto das suas amantes e mostra uma delas com uma aparência de prostituta ao invés de intelectual e diz que ela adora bailes de formatura e falar de Cinema Novo. Uma total provocação ao cineasta Glauber Rocha e também ao pensamento intelectual da época. Outro exemplo de ironia, que por sinal, perpassa todo o filme é a fala dos locutores. Os dois locutores constroem um tipo de fundamentação, um fala e o outro completa ironizando.

No *Bandido*, o próprio fio da narrativa é caricatural. São os histéricos locutores de rádio, noticiando em voz *off* com um excesso de sarcasmo, a

violência e a selvageria grotesca do Terceiro Mundo. Em uma das cenas do filme, comentando o assalto sofrido por um motorista de táxi, o locutor diz: “O motorista poderá sobreviver, mas” E após alguns instantes, a locutora dá continuidade à frase: “caolho!”. A pretensa seriedade jornalística das mídias é invertida numa ficção desvairada. Nada é levado a sério. Mais uma vez, se recorre ao deboche.

As epifanias também são visitadas pelo enredo do filme. Por epifania entendemos uma reverenciação à uma aparição ou manifestação divina. A personagem do Bandido cultua em seu apartamento imagens de alguns santos. Vemos a imagem de São Jorge montado no dragão, talvez possamos entender daí o motivo que em uma das cenas Janete Jane o chama de Jorginho. E outra imagem é de Nossa Senhora Aparecida, a santa padroeira do Brasil, colada na porta de seu armário. Jorge ou o bandido, várias vezes fala ou escreve nos muros o nome de Deus e mais no final do filme diz: “Deus, que Deus?” “Deus não existe”. Ele mais uma vez transgride o princípio de várias religiões que implica em uma crença, na fé.

A TRANSGRESSÃO QUE DEU HISTÓRIA

Existem inúmeras fórmulas para se compor uma narrativa, seja ela um romance, um conto ou mesmo um filme. O escritor russo V. I. Propp subdividiu em 32 atos a estrutura morfológica dos contos maravilhosos. Atualmente, vemos nas novelas de televisão, nas peças teatrais e também no cinema, uma imensa variação sobre o mesmo tema. Uma estória para trazer algum tipo de interesse deve partir de alguns pressupostos. Dentro dos 32 degraus mencionados por Propp vemos o quanto nosso objeto de análise pode estar inserido em alguns deles, assim como pode abdicar de qualquer tipo de linearidade que possa trazer coerência. De acordo com Propp é a

contravenção, a transgressão que dá estória. Relacionamos abaixo esses elementos transgressores e tentaremos fazer uma analogia com o filme *O Bandido da Luz Vermelha*. Vamos a eles:

- 1-Um dos membros da família sai de casa (definição: afastamento);
- 2-Impõe-se ao herói uma proibição (definição: proibição);
- 3-A proibição é transgredida (definição: transgressão);
- 4-O antagonista procura obter uma informação (definição: interrogatório);
- 5-O antagonista recebe informações sobre a sua vítima;
- 6-O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens;
- 7-A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo;
- 8-O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (definição: dano);
- 9-Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo;
- 10-É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (definição: mediação, momento de conexão);
- 11-O herói buscador aceita ou decide, reagir (definição: início da reação);
- 12-O herói deixa a casa;
- 13-O herói é submetido a uma prova, a um questionário, a um ataque etc, que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico;
- 14-O herói reage diante das ações do futuro doador (definição: reação do herói);
- 15-O meio mágico passa às mãos do herói (definição: fornecimento – recepção do meio mágico);
- 16-O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (definição: deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia);
- 17-O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (definição: combate);
- 18-O herói é marcado (definição: marca, estigma);
- 19-O antagonista é vencido (definição: vitória);

- 20-O dano inicial ou a carência são reparados;
- 21-Regresso do herói;
- 22-O herói sofre perseguição (definição: perseguição);
- 23-O herói é salvo da perseguição (definição: salvamento, resgate);
- 24-O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (definição: chegada incógnito);
- 25-Um falso herói apresenta pretensões infundadas (definição: pretensões infundadas);
- 26-É proposta ao herói uma tarefa difícil (definição: proposta difícil);
- 27- A tarefa é realizada (definição: realização);
- 28- O herói é reconhecido (definição: reconhecimento);
- 29-O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (definição: desmascaramento);
- 30-O herói recebe nova aparência (definição: transfiguração);
- 31-O inimigo é castigado (definição: castigo, punição);
- 32-O herói se casa e sobe ao trono (definição: casamento).

Inicialmente, o nosso herói em questão trata-se de um anti-herói. Um marginal fracassado em busca de fama e notoriedade. Ele sai do seu barraco na favela do Tatuapé, como ele mesmo diz, com uma tachinha encravada no pé. O seu objetivo é o roubo, tirar dos ricos e guardar para ele. Não deveria roubar. Porém, não consegue conter os seus impulsos. É perseguido durante todo o filme pelo delegado Cabeção e seu auxiliar Tarzã. Além do bandido disfarçado de político J.B. da Silva. Entre estes vários antagonistas, o delegado Cabeção é visto com descrença e o político/bandido J.B. da Silva, mais estrategista, arma alguns artifícios para capturar o bandido em busca de notoriedade. Ele seduz a amante do bandido, a Janete Jane, e esta por fim irá trai-lo, entregando-o à polícia. O bandido, nosso anti-herói é um ser que vaga pelas ruas de São Paulo em busca de dinheiro e algo que o ajude a recuperar a sua identidade. Trata-se de um solitário, um carente, sem família e sem lar. No fundo, é um esperto. Consegue ludibriar a todos. Por mais que os antagonistas farejem as suas pistas ele sempre se ausenta do local do crime.

Fora a perseguição da polícia, não existe nenhum tipo de luta ou embate. Ele vai acertar as contas com o político J.B. e acaba assassinando-o. Elimina as suas vítimas sem misericórdia. Ostenta um clima de mistério portando uma lanterna vermelha. A polícia recebe um chamado localizando o seu paradeiro. Quando a polícia chega, ele já não está mais lá. Durante todo o filme ele ensaia para morrer. Como em uma brincadeira de polícia e bandido, ele retorna para a favela, seu local de origem, e se finge baleado. Aproveita uns restos de fios elétricos e decide pelo seu fim. Os policiais ao verem aquele corpo caído, aquela presa fácil, desacreditam que “aquilo” possa ser o famoso Bandido da Luz Vermelha. A inexperiência da polícia é tamanha, que o próprio delegado que persegue o bandido por todo o tempo, justamente no final, comete um deslize e também consegue electrocutar-se ao lado do bandido mitificado.

Com esta pequena sinopse, percebemos o quanto o filme às vezes se aproxima da estrutura descrita por Propp e também o quanto dela se ausenta. No estilo fragmentário do filme, o herói trata-se de um anti-herói. O bandido confunde-se com outros bandidos, malfeitores tidos como benfeitores. Homens da lei sem nenhuma lei. O bandido seguiu o destino traçado por si mesmo. Ao invés de glórias ou louros recebeu como prêmio a sua própria morte. Despejou ao longo do filme, uma espécie de linguagem cifrada que nem mesmo ele conseguiu decifrar.

O IDIOLETO MARGINAL

Em uma junção de vários signos, após 1964 nosso cinema voltou-se à composição do herói intelectual: inquieto, desorientado, preocupado em resolver suas próprias dúvidas existenciais e frustrações políticas e abandonado de quaisquer perspectivas imediatas, típico daquele período de diáspora e complexidade. No percurso do filme, vemos o delinear de

personagens simples e complexos, alienados e cínicos, megalomaniacos e infantis, covardes e paranóicos. Marginais por excelência, as personagens compõem as suas falas com um tipo de idioleto.

Segundo Jakobson (1999: 22) o idioleto caracteriza o falar de um único indivíduo num dado momento e exclui tudo o que, nos hábitos lingüísticos desse indivíduo, se refere à compreensão do discurso dos outros. O idioleto segrega de propósito, anula, exclui aquele que não dispõem dos signos daquela cultura. O *Bandido* faz referência a alguns tipos caricatos: o marginal, a prostituta, o policial e o político. O marginal é aquele em que qualquer gesto mais brusco da sua vítima, “ele passa fogo”, quando vai assaltar, pede “o tutu” ou mesmo “vai passando a grana”. A prostituta do filme em um gesto carinhoso chama o cliente “de bonitão” ou de “neném”. Já o policial fuma “cigarro mata-rato” e sai dizendo que vai “meter o bandido no xadrez” , e que eles não “passam de uma cambada de vagabundos”. A personagem do político é do tipo populista. Diz: “o meu programa de governo sou eu mesmo” e “eu vou construir o lar do milionário arruinado”. Como podemos perceber cada qual com as suas peculiaridades.

UM BANDIDO BEIRANDO O KITSCH

Toda a arte é ao mesmo tempo aparência e símbolo.
Os que penetram abaixo dessa aparência o fazem por sua conta e
risco.

Os que decifram os símbolos também o fazem por sua conta e
risco. A arte reflete o espectador e não a vida.
A diversidade de opiniões acerca de uma obra de arte evidencia
que essa obra é nova, complexa e vital.

Quando a crítica discorda, o artista está de acordo consigo
mesmo.

*Oscar Wilde*⁸⁷

Em relação às peculiaridades, saímos da fala e analisaremos a arte. Concordamos com *Oscar Wilde* quando ele diz que os detentores do poder artístico abusam dessa consciência de tornar a arte o seu próprio risco. Eles usam e se lambuzam de artifícios, até atingir o clímax e parir a arte ideal. Espécie de arte que, pretensamente, muitas vezes, julga-se contribuir para um crescimento estético. De fato, a grande magia está na reelaboração, na reconquista. Aquele velho chavão: nada se cria, tudo se copia. Seremos menos drásticos: tudo se transforma, tudo muda de lugar, tudo tem um novo sentido, tudo muda de sentido, tudo perde o sentido.

⁸⁷ Wilde, Oscar. Aforismos. Newton Compton editori, Itália, 1992.

A era pós-moderna se finge descompromissada, embora imponha valores. Nesse meio de consumo, salientam-se os imperialistas com suas tintas de cores fortes ditando moda. Se a moda é cor, é melhor que tenhamos várias. Caso seja melhor que nos mantenhamos discretos, usemos o preto. Esqueçamos as ideologias. Sejam monocromáticos num mundo de culturas híbridas. Nada importa. O contexto não foi compreendido. Tudo bem, faz parte dessa cultura de multissignificados. Em um futuro não muito distante virão outros, que provavelmente, mais uma vez, se farão entender. E, caso não o sejam, o que importa é a fruição, ou aquilo que se conseguiu extrair da obra de arte. A sociedade moderna novamente merece o perdão. Uma obra de arte tem lá os seus aspectos muito particulares, as suas complexidades. Cada qual, com as suas idéias, com os seus signos, com seus textos, seus idioletos, impondo de uma maneira ou de outra, os seus códigos.

As desculpas dispensadas ao não-entendimento continuam vigentes. O que faz valer é o sentimento, ou mesmo, o seu valor representativo dentro de uma política de mercado. E se a crítica for desfavorável, só nos restam duas possibilidades: ou, ela não entendeu nada, ou quem sabe, entendeu tudo. Será dessa forma que analisaremos o *kitsch* em relação ao filme. Com uma visão micro dentro de um macrocosmo de linguagens. Situaremos primeiro o conceito artístico do *kitsch*.

O termo *kitsch* tem sido muito divulgado em algumas mídias como sinônimo de brega, alcunha dada inicialmente aos cantores de música sertaneja, algo de forte apelo popular, ou quem sabe, algo designado como de extremo mau gosto. Esta conotação, muitas vezes carregada de preconceitos, esconde certa origem deste não-estilo e onde ele se manifesta, ou não. A palavra está tão em voga, que percorrendo alguns locais de busca, ao vagarmos pela tela do computador, ela foi encontrada aos milhares. Eis

aqui, uma definição que se aproxima de uma idéia, mais ou menos formada, que se apodera do senso comum:

Palavra de origem alemã (lixo), termo aplicado à arte considerada vulgar, de mau gosto ou pretensiosa, concebida para ter um apelo sentimental e popular. Tem sido aplicado com freqüência para designar produtos comerciais produzidos em massa, como lembranças baratas feitas para turistas. Também pode ser usado em relação à arte séria, como, por exemplo, os painéis impressos de *Andy Warhol* que têm as latas de sopa *Campbell* como motivo.⁸⁸

Em seu livro denominado *O kitsch* o americano Abraham Moles⁸⁹ nos explica como o termo saiu das massas para chegar à academia e depois virar objeto de estudo:

O termo Kitsch é pouco conhecido em francês e só foi utilizado ocasionalmente na literatura científica, em particular por E. Morin (*Esprit du Temps*). Trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, à uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, à uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso.

Dentro do filme *O Bandido da Luz Vermelha* podemos destacar vários signos da estética *kitsch* que o diretor se utiliza, quem sabe com o simples

⁸⁸ [Http://cf3.uol.com.br:8000/enciclop/texto](http://cf3.uol.com.br:8000/enciclop/texto)

⁸⁹ Moles, Abraham. *O Kitsch*. Ed. Perspectiva, SP, 1971.

propósito de causar risos, ou até mesmo como uma crítica social. Destaca-se no filme um Brasil burguês, um submundo que flerta com o primeiro mundo. As personagens do filme vivem numa constante irrealidade, e acabam, por sua vez, esbanjando superficialidade. As superficialidades são muitas; representações forçadas, os artigos de uso pessoal das personagens, até mesmo na verborragia dos diálogos. Falamos de um bandido vaidoso, que assalta as mansões dos ricos e aproveita para elogiar as mobílias das casas, que por sinal são de extremo mau gosto. O bandido coleciona calcinhas, e não esqueçamos que o fetiche faz parte do *kitsch*. Ele é a cultura do supérfluo, o total apreço a inutilidade. Vai do pingüim de cerâmica que fica em cima da geladeira, fotos de artistas coladas nas paredes, escultura de São Jorge, o fortificante Biotônico Fontoura ingerido, até a própria coleção de calcinhas. Podemos dizer que tudo, ou seja, qualquer mercadoria que é desvirtuada de sua função primeira e original é *kitsch*, já que seu uso deixa de servir para o que foi destinado e passa a ser um adereço, uma marca de estilo.

O kitsch é uma verdadeira praga, um vírus. Ele está contido em toda forma de arte. Na música, nas artes gráficas, na pintura, na literatura, na arquitetura, na escultura, nos objetos e também no cinema. É justamente dentro deste específico veículo de comunicação de massa, que estamos analisando mais profundamente. O que mais existe de kitsch dentro do filme *O Bandido da Luz Vermelha*? Percorrendo nossas retinas pelos seus inúmeros fotogramas vamos desvendar universos de caráter duvidoso, lotados de significações. A própria angulação dos planos do filme já causa um estranhamento, fugindo ao cinema tradicional. Os cortes são abruptos, parte-se de um ângulo aberto para um excessivamente fechado, de uma câmera alta para uma baixa. Isso sem deixar de mencionar o som do filme, que percorre o clássico, o baião, as guarânias, o bolero etc. *O Bandido* deixa transparecer uma verdadeira fusão tropicalista transposta em sons e imagens.

Devemos ressaltar que ambos bastante incômodos aos espectadores acostumados a um cinema mais convencional.

O filme em questão esboça em algumas cenas aspectos condensados de kitsch. Longe de ser uma lata de Leite Moça, ou mesmo, uma latinha de Sopa Campbell. Embora como já disse Bross: “Há uma gota de kitsch em toda arte”. Ele retoma como uma marca da civilização burguesa em ascensão do século XIV, com um certo hibridismo carregado de antropofagia. O *Bandido* quer possuir tudo e todas. Ele parte da Favela do Tatuapé em busca de dinheiro, fama, poder e mulheres. Assume inúmeras identidades, relaciona-se com os mais diversos tipos, até que um dia, depara-se com uma foto sua estampada numa página de jornal; juntando todas, esta é a melhor imagem que ele tem de si próprio.

O nosso bandido brinca com muitas faces. Entre as suas várias identidades, surgem alguns adjetivos destacados pelos locutores que vale a pena mencionar: “monstro mascarado”, “zorro dos pobres”, “misterioso tarado”, “um personagem sanguinário”, “abusivo”, “bárbaro e arbitrário”, “criminoso maconheiro”, “um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto”, “um brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo”.

Até o próprio figurino contribui à busca da identidade, calcula-se no mínimo umas 20 trocas de roupa, talvez mais, do ator que interpreta o bandido. Ele raramente repete o mesmo figurino, e se o fizer, será em seqüências distantes uma das outras, sem que se note entre elas um vínculo narrativo. Em contrapartida, o figurino será freqüentemente alterado dentro de uma cena, como durante um assalto em que está de terno e aparece de repente com um chapéu de pluma roubado da vítima. Ou então, quando está de roupão branco, provavelmente no seu quarto, escreve uma carta anônima:

está com a mão nua e, na mesma seqüência, em continuidade, escreve uma segunda carta, e dessa vez a mão aparece calçada com uma luva sem dedos.

O trabalho com o figurino nos sugere uma constante instabilidade, mutabilidade. Sendo interessante analisar que todos esses figurinos se enquadram num gosto que poderíamos qualificar como duvidoso, cafajeste ou em termos mais atuais, de brega mesmo: calça estampada; camisa metade preta, e metade branca; cinturão de três cores; chapéu de vaqueiro preto com debrum branco na aba larga. Mas apesar dessa unidade de gosto, o figurino é antes usado para expressar uma indefinição. É importante salientar a importância do figurino ressaltada no texto de Jean-Claude Bernardet:

A instabilidade superficial é a manifestação de uma instabilidade interior, e é o culto da aparência. Em oposição à instabilidade interna, transforma-se a aparência num espetáculo em que se exacerba o narcisismo. Em oposição ao oco interno, a exterioridade torna-se exuberância(1991:161).

Já que o dentro está perdido, o bandido busca fora. De fato, *O Bandido* é um alento à nossa frágil estrutura social. E bastam os equívocos de um alucinado para a tragédia se desmoronar na instabilidade total. Deveríamos mobilizar a polícia, as mídias, os políticos, e quem sabe conseguiríamos manter a inatingível paz. A seguinte frase, de aparição constante no filme: “O terceiro mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra”, apresenta uma visão apocalíptica do Terceiro Mundo, e ao mesmo tempo pode ser considerada como uma metáfora bastante abrangente. Seremos todos passageiros de uma nave chamada terra, que a qualquer momento pode ser ameaçada por um meteorito, um político, uma escolha, uma moda, ou mesmo um gosto?

A TRILHA SONORA

A trilha sonora, também *kitsch* por excelência, abusa dos boleros e *musaks* (música de elevador). O som do filme faz uma paródia do som no cinema brasileiro. As músicas selecionadas muito se parecem com as tocadas nos bailes, ou melhor, nas chamadas domingueiras das cidades do interior, nas quais a Quinta Sinfonia de Beethoven pode ser interrompida a qualquer momento pela Asa Branca de Luiz Gonzaga ou pelo Adeus Serrana de Pedro Raimundo, misturados aos tangos, guarânias e algumas músicas de Roberto Carlos na sua fase Jovem Guarda. Uma verdadeira panacéia musical, tocadas nas caixas de som dos botequins sujos de beira de estrada. A motivação central eram “as coisas nossas: o samba, a prontidão e outras bossas”, como disse seu diretor.

O cineasta e crítico Jairo Ferreira⁹⁰ nos dá sua visão paradigmática do filme:

O musical. O Luz é também um musical espetacularmente frustrado. É um pouco de outro filme que Rogério pretende fazer. Uma seleção muito a gosto do Telefone Pedindo Bis, programa radiofônico bem conhecido. Toda a nossa tradição contida em uma mal-comportada colagem de samba, tango, bolero, guarânia e baião. O tema maior é Vereda Tropical, ornamentando uma vitrola mágica de emoções, narrada em galopante ritmo de seriado, na voz radiofônica do disk jockey Hélio de Aguiar.

⁹⁰ Idem, pág. 67.

Toda a confusão musical traduz um estado de espírito. No filme, os diversos gêneros de música, além de demarcar a personalidade do bandido, caracteriza a nossa heterogeneidade cultural. Moles nos fala de uma certa música *kitsch* - que em alemão pode ser definida como *Unterhaltungsmusik* - música de entretenimento - significando, ao mesmo tempo, um suporte e um alimento do cotidiano e, de outro lado, o diálogo, o encontro permanente entre o ambiente sonoro e o indivíduo no plano estético. Ou seja, a música vai de encontro ao indivíduo. Ela interage com ele. Não importa a sua procedência, de que modo é feita, como é o seu ritmo, se é afinada, ou não. Dentro dessa sinestesia tonal ou a-tonal, o mais importante são as sensações que ela evoca e procura significar.

O KITSCH NO NÚCLEO DA CULTURA

O universo *kitsch* tenta integrar-se de alguma forma ao núcleo da cultura. Assim sendo, podemos calcular o seu grau de abrangência. Para Morin a cultura de massa é uma realidade que não pode ser tratada a fundo senão com um método, o da totalidade.

Devemos frisar o que chamamos de cultura de massa, um conjunto de cultura, civilização e história. É dentro deste contexto que o filme vem sendo estudado, já que ele fez parte de uma cultura de resistência, dentro de um período truncado da história brasileira.

A cultura de massa forma um sistema de cultura, constituindo-se como um conjunto de símbolos, valores, mitos e imagens que dizem respeito quer à vida prática quer ao imaginário coletivo. Temos no filme as imagens de São Jorge, um santo bastante popular, aparecendo com uma certa freqüência. O santo, no caso, protege o lar do bandido, ele é visto como um forte, um bravo, o santo guerreiro, de Glauber e também de Sganzerla. Aproveitamos aqui

para nos aprofundar um pouco na estória deste ícone do catolicismo, e ver como existem algumas coincidências entre o herói da igreja e o nosso herói/bandido:

De fato, na Inglaterra, já no século XIII se celebrava a festa de São Jorge como dia santo de guarda; portanto, bem antes do descobrimento do Brasil. Conta-se que São Jorge foi soldado, no tempo da perseguição aos cristãos. Tornando-se cristão, ele próprio foi perseguido e torturado. Primeiramente o enterraram e nenhum mal lhe aconteceu. Em seguida, obrigaram-no a andar com calçados em brasa, saindo igualmente ileso. A história da luta com o dragão também é do século XIII. Segundo a lenda, São Jorge, ao invés de permitir que se alimentasse o dragão da cidade com cabritos e com pessoas humanas, feriu e domou o animal feroz. Hoje, São Jorge, a cavalo e lutando, significa para o povo proteção contra todos os assaltos do inimigo.⁹¹

Existem algumas afinidades entre o santo e o bandido. São afinidades *policulturais* em que a cultura de massa se faz incluir, para controlar, e ao mesmo tempo, corromper e desagregar outras culturas. A cultura de massa não é autônoma no sentido absoluto do termo: pode embeber-se de cultura nacional, religiosa e humanística e, também, penetrar na cultura nacional, religiosa ou humanística. O bandido cultua a imagem do santo. O santo católico é tido como um santo guerreiro, de luta. É assim que o bandido se vê. Um homem perseguido que foge dos torturadores (polícia). Seus sapatos não estavam em brasa, porém, possuía tachinhas nos pés. No seu discurso apocalíptico sempre dizia: “o terceiro mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra, não pode sobrar”. Proclamava assim o extermínio total.

⁹¹ Cardeal Arns. Santos e Heróis do Povo. Edições Paulinas, SP, 1986.

Todos aqueles que tinham um pouco mais do que os outros, até mesmo um par de sapatos, corriam risco de vida.

SÁTIRA AO CONSUMO

No filme *O Bandido*, há uma grande sátira ao consumo. Em uma das cenas, o bandido, antes de beijar a namorada, passa um spray para melhorar o hálito, e grava um *merci* (obrigado!) em batom nas costas da amante. Já em um dos seus assaltos, faz questão de roubar uma estola de raposa, envolvendo-a no pescoço durante o roubo. Sem falar na coleção de calcinhas, essas já mencionadas, verdadeiros *souvenirs* (lembrancinhas) deixadas pelas ex-namoradas. Aqui voltamos a falar no fetiche, um dos atributos do *kitsch*.

Ao preparar uma vitamina, toma uma colherada do seu *Biotônico Fontoura*, outra vez, uma sátira à propaganda. São esses os prazeres frugais do nosso jovem bandido, reflexos de um mundo burguês. A eterna busca da felicidade ditada por uma estética publicitária .

Mais uma vez, é preciso citar Edgard Morin para apontar a contradição entre as exigências produtivas e as técnicas de standardização, além do caráter individualizado e inovador do consumo cultural. A indústria cultural reduz os arquétipos a estereótipos, mas, ao mesmo tempo não consegue impedir totalmente a invenção porque até o *standard* necessita de originalidade. O *kitsch*, assume também, outra grande característica da cultura de massa, o sincretismo, tendência a homogeneizar a diversidade dos conteúdos sob um determinador comum. O que pode ser tomado como exemplo a transformação da informação em ficção. No caso do filme, o personagem saiu das páginas policiais para as telas do cinema, saiu do filme para entrar na história. Há uma certa contaminação entre o real e o

imaginário. Vimos anteriormente quando citamos o caso do bandido verdadeiro, o João Acácio.

Morin é sistemático ao afirmar que os conteúdos essenciais da cultura de massa são os das necessidades privadas, afetivas (felicidade, amor), imaginárias (aventura, liberdade) ou materiais (bem-estar). Ela contribui para enfraquecer todas as instituições intermediárias - da família até a classe social - para constituir um aglomerado de indivíduos atomizados - a massa. Observamos o quanto esses valores estão presentes no ideal de vida do nosso bandido. Ele parte em busca de um amor verdadeiro, já que nem ao menos o amor maternal ele teve, sai em busca de emoções com carros, roupas, cinema e mulheres. Mais ou menos, ele funciona como um ícone do cidadão insatisfeito, consumidor parcial do lixo da cultura de massa.

O CRIADOR FALA DA CRIATURA

Um verdadeiro devorador da cultura de massa, assim podemos definir o diretor do filme, Rogério Sganzerla. Estudioso e crítico cinematográfico do jornal O Estado de São Paulo. Assim como Orson Welles que tinha 22 anos quando fez o seu clássico *Cidadão Kane*, o jovem diretor possuía a mesma idade quando filmou o seu *O Bandido da Luz Vermelha*. Ele venceu um concurso do Jornal do Brasil com um curta metragem e como prêmio ganhou uma passagem para Paris, onde freqüentou muito cinema e na volta, baseado em notícias de jornal misturada a uma catarse cinematográfica estava praticamente com o roteiro do filme mais ou menos rascunhado. Sganzerla, na época em que o filme foi lançado (1968), divulgou uma espécie de manifesto caracterizando a que e a quem o seu *Bandido* estava se referindo. O filme segue as características de uma espécie de mosaico, uma *bricolage filmica*:

Meu filme é um far-west sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. Resumindo, do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia o ritmo anárquico (Sennet, Keaton); do western, a simplificação brutal da narrativa (Hawks) assim como o amor pelos planos gerais e os grandes espaços (Mann)⁹².

É verdade, seu filme como estamos analisando é a somatória de todos estes gêneros, além de também pagar tributo a alguns outros, como: a *Nouvelle Vague*, ao *Cinema Noir*, e também ao cinema Expressionista Alemão. Em todos os estilos que o filme interage, Sganzerla ao redefini-lo, enfatiza uma certa estética que beira o *kitsch*, como veremos a diante:

À sugestão inicial de fazer um filme de cinema, somando gêneros e estilos aparentemente contraditórios, somou-se a vontade de filmar uma comédia criminal sobre a condição colonial, reunindo todo o "kitsch" do subdesenvolvimento.⁹³

O subdesenvolvimento citado pode ser um ou vários: o subdesenvolvimento narrativo, o subdesenvolvimento da técnica ou quem sabe o subdesenvolvimento artístico. Ou seria o subdesenvolvimento de um país engatinhando com pretensão a ser burguês? Ou quem sabe de um bandido pé de chinelo que sonha em ser grande? Não importa quais, acreditamos que a junção deles o fez filmar:

⁹² Ferreira, Jairo. *Cinema de Invenção*, pag. 61, Ed. Max Limonad, SP/SP, 1986.

⁹³ Paper/Pesquisa da Fundação do Cinema Brasileiro/F 0141.

O que me fez rodar esse monstruoso painel do subdesenvolvido submundo do crime políticopolicial seria o mesmo impulso de Welles (em todo sentido o maior cineasta do ocidente) em “Touch of Evil” (marca da maldade) em tudo dizer sem dizer nada, observar o essencial: discutir as relações do homem e ele mesmo – sua mente, o verdadeiro problema (onde começa e termina qualquer revolução) – o outro (novo) homem, a humanidade.⁹⁴

Nesta citação, Sganzerla assume em seu filme um certo ar filosófico. Os problemas do homem consigo mesmo. A sua busca de identidade, a reiteração. “Quem sou eu?”, é a frase que o bandido não cansa de dizer. O problema é ele, é dele, ou seria dos outros? Talvez, fosse melhor acabar com tudo, o extermínio total como ele mesmo diz, recomeçar um mundo mais justo, zerar mesmo. Desta vez, Sganzerla enfatiza a visão política do filme:

A visão política que o filme possa dar, não vem de uma reflexão sobre política, mas dos dados típicos do subdesenvolvimento. Dizendo de uma forma mais clara: não existe nenhum político na história, mas a forma de enquadrar é política, assim como meus cortes, minhas panorâmicas, diálogos e efeitos musicais.⁹⁵

Pobreza, marginalidade, roubo, oportunismo, ascensão social, podem ser alguns dos dados típicos do subdesenvolvimento que resultou de alguma forma em um filme político. Talvez na época Sganzerla tenha se esquivado, mas existe sim um político na história. Trata-se do J.B. da Silva uma espécie de Getúlio Vargas que vivia dizendo: “Calma que o petróleo é nosso”, “a união

⁹⁴ Sganzerla, Rogério. Texto inserido no catálogo do MIS/RJ, em 17/08/83.

⁹⁵ Idem

faz a força e você faz o que minha filha?”, “não me chamem de ministro, eu sou secretário”. No entanto, concordamos com ele quando diz que a própria estética do filme com seus cortes bruscos, longas panorâmicas, diálogos irônicos e sincretismo musical é tão ou mais política do que a própria personagem do político bon vivant e bem-humorado.

O HUMOR SEGUNDO FREUD

O *Bandido* é acima de tudo um filme que provoca o riso deliberado. O filme, em quase a sua totalidade desperta a platéia abusando da comicidade. As personagens são cômicas, a ironia, o sarcasmo e a paródia traduzem-se no cômico, algumas cenas levam ao riso, como também a trilha musical é essencialmente risível. Para analisarmos o aspecto cômico do filme recorreremos aos estudos de Freud:

Freud discute o aspecto cômico da sexualidade e da obscenidade tendo a colocação em situação embaraçosa como ponto de partida. Uma situação embaraçosa fortuita tem um efeito cômico sobre nós porque podemos comparar a facilidade com que gozamos a cena ao grande dispêndio que seria necessário para atingir este fim por outro caminho. Toda situação em que a terceira pessoa nos torna espectador é equivalente a tornar cômica a pessoa exposta. A diferença cômica pode resultar da comparação entre outra pessoa e o próprio indivíduo, ou de uma comparação que ocorre dentro de outra pessoa, ou ainda de uma comparação dentro do ego. O primeiro caso inclui a comicidade do movimento e das formas, das operações intelectuais e do caráter. O segundo caso inclui as possibilidades mais numerosas, o cômico da situação, da

caricatura, da imitação, da degradação e do desmascaramento.⁹⁶

Sganzerla remeteu-nos a um bandido cômico. Um bandido vaidoso, boêmio, trapalhão, sanguinário e filosófico. No fundo, a personagem inventada têm muito de uma geração que se sentia sufocada. O cômico vem de uma cumplicidade. Nós podemos rir do outro ou rir com o outro, mas, no fundo, nos enxergamos na personagem risível. Há uma identificação com ela. Só rimos daquilo que nos toca profundamente, seja uma identificação do caráter das personagens ou um espelhamento em determinadas situações reais ou imaginárias.

O PÚBLICO SE OLHOU NO ESPELHO

O público apreciou o filme, lotando as salas de cinema na época e fazendo com que viesse o retorno do investimento na terceira semana de exibição. Falamos acima um pouco do processo de identificação, espelhamento, o enxergar-se no outro. Buscamos ajuda em Morin para entendermos como funciona esse processo no escuro do cinema, na hora da projeção:

Aquilo que se oculta é o que é precisamente essencial: vós, nós, eu, ao mesmo tempo que somos intensamente envolvidos, possuídos, erotizados, exaltados, assustados, que amamos, sofremos, gozamos, odiamos, nunca deixamos de saber que estamos numa cadeira a contemplar um espetáculo imaginário: vivemos o cinema num estado de dupla consciência. Ora, este estado de dupla consciência, apesar de evidente, não é percebido, não o analisamos, porque o paradigma de disjunção nos

⁹⁶ Freud, Sigmund. Chaves-resumo das obras completas, p.162.

impede de conceber a unidade de duas consciências antinômicas num mesmo ser. O que é necessário precisamente interrogar é este fenômeno espantoso em que a ilusão da realidade é inseparável da consciência de que é realmente uma ilusão, sem que, no entanto, esta consciência destrua o sentimento de realidade.⁹⁷

Segundo Morin, vivemos uma espécie de esquizofrenia no cinema. Nossa alma se subdivide, somos o outro, vivemos o outro, enquanto não deixamos de ser nós mesmos. Durante a projeção do filme, desfrutamos de algumas horas de projeção junto à diversidade de personagens e ambientações. Talvez, venha daí o sucesso de bilheteria e público que o filme alcançou. Durante o período de opressão as pessoas necessitavam de uma catarse, uma válvula de escape, uma subdivisão entre o simbólico e o real. Algo que os fizesse identificarem-se e ao mesmo tempo desviasse um pouco das tensões reais. Naquele período, isso só era possível através da fruição no imaginário. O cinema possibilita uma divisão na solidão, como nos explica *Camus*:

De certa maneira, o absurdo que pretende exprimir o homem em sua solidão faz com que ele viva diante de um espelho. O dilaceramento inicial corre, então, o risco de se tornar confortável. A ferida que se coça com tanta solicitude acaba dando prazer. (1997:19)

A personagem do bandido, às vezes, voltava-se para o espelho e perguntava: “quem sou eu?”. A busca da identidade da personagem ficcional refletia-se na busca do próprio público. Estavam diante de uma estória que através de uma semiose, uma cadeia de signos, referenciava a sua história. Aqui o *não-dito* de Foucault pode ser entendido com outras palavras por

⁹⁷ MORIN, Edgard. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Relógio D’Água, 1997, p.17.

Camus (1997:19) quando diz que qualquer filosofia da não-significação vive em uma contradição pelo próprio fato de se exprimir. Com isso, ela confere um mínimo de coerência à incoerência, achando sentido naquilo que provavelmente não tem nexos. Falar repara. A única atitude coerente baseada na não-significação seria o silêncio, se o silêncio, por sua vez, não tivesse o seu significado. E um dos significados era o nihilismo.

UM BANDIDO NIHILISTA

Na época que o roteiro do filme fora escrito, Rogério Sganzerla resolveu buscar inspiração no livro *O Homem Revoltado* do escritor francês Albert Camus. O livro é um ensaio que proclama a revolta com algumas distinções, faz uma reflexão em torno do suicídio e da noção de absurdo. Segundo *Camus*, os crimes de paixão e os crimes de lógica são diferentes de premeditação. A realidade do momento é o crime lógico. O crime contém um aspecto de transgressão. Nas palavras do filósofo, os criminosos que ontem foram julgados, hoje fazem a lei.

O homem nihilista proclama que não crê em nada e que tudo é absurdo, mas não pode duvidar de sua própria proclamação e tem de, no mínimo, acreditar em seu protesto. A sua única evidência é que a revolta transforma. Ela nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível. Segundo Camus (1997:21), o homem é a única criatura que se recusa a ser o que é. Um homem revoltado, um homem que diz não. Os seus não vão sendo construídos e divulgados ao longo da vida – “As coisas já duraram demais”, “Até aí, sim”; “A partir daí, não”; “Assim já é demais”; “Há um limite que você não vai ultrapassar”. Mas, se ele diz não,

não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro momento.

O Bandido da Luz Vermelha, a personagem no filme, assume esta característica da negação que marcava os nihilistas, e que também justificava o assassinato com uma total indiferença pela vida, traduzindo-se em um sentimento de exasperação que passa a dar as regras do jogo, no qual tudo deveria ter um sentido e caso não venha a tê-lo o melhor a fazer é jogar tudo aos ares e renunciar à vida, como o Bandido mesmo diz: "O terceiro mundo vai explodir quem tiver de sapato não sobra". O sentimento do absurdo diante do crime de morte também vemos no livro de *Camus*:

Se não se acredita em nada, se nada faz sentido e se não podemos afirmar nenhum valor, tudo é possível e nada tem importância. (1997:15)

A vida humana para alguns, infelizmente, não passa de uma parada no jogo. É a cara e coroa dos torturadores e o juízo de valor que era feito pela censura. Se nada é verdadeiro nem falso, bom ou mau, a regra será mostrar-se o mais eficaz, quer dizer, o mais forte. Já que o mundo não está mais dividido em justos e injustos, mas em senhores e escravos. As desculpas para violência sempre vão existir, ainda de acordo com Camus, quando diz que é sempre possível, como se vê todos os dias, deixar que os outros matem por nós. Assim, tudo seria acertado em nome da lógica, se a lógica fosse realmente aceita.

A personagem do bandido luta e reluta, no final desiste da sua batalha, e de si mesmo, que culmina em um suicídio. O suicídio tentado inúmeras vezes e sempre fracassado põe fim ao seu confronto, transformando-o numa espécie de fuga ou liberação. Todo suicídio solitário, quando não há ressentimento, é generoso ou desdenhoso. Mas desdenha-se em nome de

alguma coisa. O suicida através da própria morte deseja fazer nascer um valor. Assim termina a sua saga, mergulhado na mais profunda solidão, com uma arma na mão, fios elétricos enrolados no pescoço e com um tremendo nó na garganta decalcado em película preto e branco.

O PRETO E BRANCO TÉCNICO OU CULTURAL

Como já disse Barthes⁹⁸, perceber o significante fotográfico não é impossível, mas com certeza exige um ato segundo de saber ou de reflexão.

O filme *O Bandido da Luz Vermelha* por ter sido filmado em preto e branco, ganhou de muitos cinéfilos ou simplesmente meros apreciadores, um certo ar de “clássico da cinematografia nacional”. A fotografia de Pedro Farkas pela sua plasticidade e enquadramento foi muito elogiada. Filmar utilizando-se de película preto e branco, por mais simples que possa parecer, requer muito mais técnica e aprimoramento do que a fotografia em cores, mais comumente utilizada.

Segundo o diretor Rogério Sganzerla, a filmagem foi feita com negativos preto e branco por questões ocasionais. Os recursos para rodar o filme eram mínimos. Filmava-se com restos de filme, sobras de negativos doados pelos amigos. No entanto, Sganzerla como um bom fotógrafo e montador, primava pelo rigor técnico. Desta forma, intencional ou não *O Bandido*, a fotografia preto e branco revelou um grito sutil contra a opressão coletiva reinante no Brasil de 1968. Após uma primeira análise fica um pouco mais perceptível o porque do p & b. Nos anos 60, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha tiveram uma luz que demarcava as paisagens nordestinas: uma luz branca,

⁹⁸ Barthes, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. P. 15

um branco duro que queima, que chapava. Os mestres do Cinema Novo fizeram escola. Depois deles, os cineastas marginais inovaram com recriações, citações e paródias. Mas o que nos intrigou fora o por que da ausência da cor. O filme em preto e branco seria mesmo um mero detalhe? Existem peculiaridades estéticas ou sinestésicas que diferenciam o preto e branco do colorido? Resolvemos sair em busca de respostas que nos ajudariam a desenhar um significado.

Notamos alguns significados bastante peculiares que são dados a certas cores. Partindo de uma visão menos racional até um caminho mais simbólico, temos uma noção bem abrangente das tais representações cromáticas. Uma simples e ingênua tonalidade está muitas vezes tão mais carregada de significações, que muitas vezes, de forma ingênua nos passa despercebida. A cor nunca é somente uma cor. Ela está sempre carregada do seu referente e sempre varia de acordo com a cultura que ela está inserida. Daremos como exemplo um pequeno trecho extraído do Dicionário de Símbolos:

O primeiro caráter do simbolismo das cores é a sua universalidade, não só geográfica mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico etc. As interpretações podem variar. O vermelho, por exemplo, recebe diversas significações conforme as culturas. As cores permanecem, no entanto, sempre e sobretudo como fundamentos do pensamento simbólico.⁹⁹

O vermelho no filme simplesmente não aparece. Porém, ele assume um caráter simbólico e imaginário, as pessoas quando mencionavam o bandido e os seus assaltos sempre faziam menção a sua lanterna vermelha. O vermelho, neste caso, tratando-se de um filme policial, evoca a sensação

⁹⁹ Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro, José Olympio, 1997. P. 275.

de perigo, angústia, sangue, violência, opressão e medo. Analisando o mesmo dicionário, descobrimos ainda outras significações das cores, desta vez, a preta e branca. E tratando-se, do nosso objeto de pesquisa ser o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, as coisas (cores) começam(juntas) a saírem da nebulosidade para fazerem sentido(P&B):

Elas simbolizam ainda: o preto, o tempo; o branco, o intemporal; e tudo o que acompanha o tempo, a alternância da escuridão e da luz, da fraqueza e da força, do sono e da vigília. Enfim, as cores opostas, como branco e preto, simbolizam o dualismo intrínseco do ser. Uma veste em duas cores; dois animais confrontados ou apoiados um ao outro, um branco, outro preto; dois dançarinos, um branco, outro preto etc. Todas essas imagens coloridas traduzem conflitos de forças que se manifestam em todos os níveis da existência, do mundo cósmico ao mundo mais íntimo, com o preto representando as forças noturnas, negativas e involutivas, e o branco, as forças diurnas, positivas e evolutivas.¹⁰⁰

Falamos do preto e branco, porém não podemos deixar de mencionar um dos seus matizes, o cinza. Ele bem poderia representar a dúvida, a nebulosidade do pensamento. O nosso bandido não deixa de ser um errante perdido. Uma dúvida como dita anteriormente é sempre lançada: “quem sou eu?”. A questão da identidade está sempre rondando. O marginal, o facínora é sempre visto sob um viés dualista: aquele que tira dos ricos e dá aos pobres. Até mesmo um dos figurinos faz um certo sentido com o que descrevemos acima: em uma das cenas, ele veste uma camisa de duas cores, metade branca e a outra metade preta. Seu conflito interno é exteriorizado na sua vestimenta, no externo. Demonstra também um conflito

¹⁰⁰ Idem, p.275.

interno que parte da sua consciência fragmentada entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado.

Ao estudarmos a análise fotográfica de um filme, constatamos o quão nos parece melhor digerível vermos um filme colorido, ao invés do preto e branco. Por mais que a cor também varie de acordo com a cultura que ela se insere, a sua assimilação parece mais fácil, já que a maioria delas já chegam aos nossos olhos carregadas de significados. Podemos lembrar das aulas do primário quando aprendemos as cores primárias relacionando-as com alguns símbolos ou objetos, entre os quais a bandeira nacional. Equivocados, pensávamos na existência de um só tipo de verde, azul, branco, vermelho ou amarelo. De maneira errônea singularizávamos o que sempre foi plural e universal.

A TÉCNICA DA COR PARA OS FOTÓGRAFOS DE CINEMA

No entanto, por mais universal que sejam os filmes coloridos a maioria dos fotógrafos, quando questionados, preferem trabalhar com o filme preto e branco. É aí que consegue ser percebido o trabalho mais refinado do verdadeiro artista. Nada contra a fotografia colorida. Embora, convenhamos, o preto e branco bem feito, com uma iluminação homogênea acaba por fazer a diferença. Na total falta de excessos, o bom fotógrafo consegue imprimir a sua marca.

Um dos fatores de grande importância creditados à fotografia deu-se à iluminação. Além de estar na etimologia da palavra: fotografar é pintar com luz. A força da luz é sabiamente consumida, quando os quadros eram pintados em perspectiva, e a pintura vinha desde a fase do Renascimento influenciando o cinema. Para o cineasta e documentarista Jorge Bodansky¹⁰¹,

¹⁰¹ Revista Filme Cultura, nº 38/39, R.J., EMBRAFILME, 1981, p.7.

o que ele julga importante ressaltar é que não sejam cometidos excessos. O equilíbrio é o maior segredo. A não ser que a intenção seja uma luz estourada propositivamente.

Outra questão em relação aos filmes em preto-e-branco é a preocupação com o contraste. Muitas vezes, o que ocorre é uma luz muito dura. Numa fotografia que não é muito bem feita, geralmente, notamos que o contraste entre o iluminado e sua sombra é muito violento. A não ser, que se queira dar ao filme um tom meio expressionista, com as suas sombras bem marcadas e uma forte oposição entre o claro e o escuro, é necessário um certo cuidado. Alguns fotógrafos, têm o costume de trabalhar com o rebatedor para equilibrar a luz. No preto-e-branco há ocasiões em que você tem que equilibrar algumas áreas de sombra para não dar muita densidade.

Muitos acreditam que o fator cor, ou mesmo, o preto-e-branco é irrelevante. O que interessa é a luz que se tenta imprimir, através dos cenários, das roupas dos atores e da angulação da câmera. Até mesmo o diálogo, o próprio som do filme pode interferir na *tonalidade* que o filme pretende passar. O Bandido, uma espécie de filme manifesto, um pouco mais denso do que os outros, e quem sabe, mais poético não se ressentia da falta de cor. O preto e branco com sua aparente "cruza" permite resignificações. Talvez, neste caso específico, o estranhamento seria maior se anulássemos o som.

Podemos entendermos melhor a linha de raciocínio ao analisarmos Barthes (1997: 160-161) quando diz que o problema da cor é ligeiramente diferente do som. Somos, prática e perceptivamente, muito menos afetados pela desaparecimento das cores do que pelo desaparecimento do som. Os psicólogos do primeiro Congresso Internacional de Filmologia (1947) assinalaram que a nossa atenção dá, em geral, pouca importância às cores,

que se apagam perante a realização do objeto. De resto, o sonho só raramente é colorido, sem que isso, no entanto vá afetar a sua realidade. Assim, seria muito cômodo para o cinema dispensar a cor. Uma vez que a cor mais não é que um suplemento, um prazer não essencial à disposição nem à objetividade, a sua essência é, sem dúvida, pura e simplesmente ignorada; não está nem presente nem ausente. Todavia, o cinema a preto e branco pode facilmente implicar a presença de cores. Uma vez que a qualidade objetiva e afetiva dos objetos se liga com as suas cores, como por exemplo o vestido vermelho de Bette Davis em *A Insubmissa* (William Wyler), estas cores estão presentes como estavam os sons no mudo. Assim, o mundo do preto e branco não é descolorido, mais infracolorido, e parcialmente dotado de cores essenciais.

A MONTAGEM PARALELA

Dentre as questões meramente técnicas de um filme, falamos da cor e agora não podemos deixar de mencionarmos a montagem. A montagem em um filme é a justaposição de planos que fundamenta o ritmo do filme. É a força criadora da realidade fílmica. Ela serve para dar seqüência à ação, organizar o sintagma cinematográfico. Através da montagem o diretor pode transmitir ao espectador a cronologia do filme. Segundo Kareil Reisz (1978:03), o diretor russo Pudovkin chegou a conclusão de que o processo da montagem – a escolha, a duração e a disposição de determinados planos de modo a constituírem uma continuidade cinematográfica – era o ato criador fundamental da produção de um filme. Devemos a montagem, uma espécie de instrumento sutil, que cria e controla a tensão dramática. *O Bandido* com seu tom fragmentário, atemporal, com sua total falta de linearidade, tem sua montagem em paralelo. Vejamos o que isto significa:

A montagem paralela, geradora de descontinuidade espaço-temporal, foi introduzida no cinema por Stanton Porter em 1904, no filme *The Kleptomaniac*. É um recurso identificado por Eisentein como transposto da literatura para o cinema. De fato, em *Madame Bovary*, Flaubert já utilizara o recurso de alternar “cenas” completamente distintas, alcançando um efeito rítmico muito singular, de tensão sempre crescente. O mesmo efeito é logrado pela utilização cinematográfica deste recurso pela via da montagem. Em *Intolerância*, Griffith, lança mão de uma estrutura paralela mais complexa, mesclando quatro situações muito distintas histórica e temporalmente (a paixão de Cristo, a noite de São Bartolomeu e Babilônia sitiada), que vem a se somar a uma situação contemporânea de conflito (o julgamento de um operário injustamente acusado de assassinar o seu patrão). Desde então o cinema tem lançado mão da montagem paralela, seja no interior de seqüências, seja no filme como um todo.¹⁰²

A montagem paralela no *Bandido* traduz um clima de filme policial, de perseguição com seu ritmo frenético. De um lado vemos em um plano o bandido assaltando e correndo e logo em um outro plano a polícia indo ao seu encontro. Outras personagens ao longo da história vão aparecendo em seqüências de planos justapostos. As atitudes do bandido são criadas em um crescendo que vão sendo intermediadas por estas outras personagens.

Um dos atributos da montagem é ajudar na complementação estética do filme. Através da montagem um diretor pode salvar um filme na moviola, a máquina de edição cinematográfica. Um diretor ruim, porém bom montador, às

¹⁰² MAIA, Maria S. *Escritura Filmica: dramaturgia do enredo e dramaturgia da forma*. Dissertação de Mestrado, UnB, Brasília, 1998.

vezes, consegue melhor adequação dos planos de seu filme, ao invés, de sobressair-se junto à direção de seus atores.

A MÁ VONTADE DA CRÍTICA

O *Bandido da Luz Vermelha* assim como outros filmes que pertenciam ao cinema marginal ou *underground* foram rechaçados ou simplesmente ignorados por uma grande parcela da crítica que talvez por uma certa preguiça não se esmeravam em tentar decifrar o verdadeiro mosaico em que estes filme se compunham. Criticar tais filmes constituía-se em um trabalho de detetive atrás de pistas que muitas vezes eram falsas. O desrespeito da crítica abalou alguns estudiosos, muito mais do que os próprios cineastas, já que estes faziam um trabalho experimental, concentrados unicamente na fruição que o cinema pode lhes dar. Em relação ao meio dos idealizadores, o filme atingiu um certo prestígio, já que ganhou 4 prêmios no Festival de Brasília no ano de 1968: direção, montagem, diálogos e figurinos. Paulo Ramos, um dos membros do júri de Brasília chegou a dizer que a fita “é uma festa sem mulheres, sem sol e sem escândalo”. No entanto, o atual crítico, autor e professor de cinema, Jean-Claude Bernardet relata a lacuna crítica para com estes filmes e seus cineastas:

A história do cinema brasileiro conheceu um caso que hoje podemos ver como escandaloso: o chamado Underground. Quando aparecem no fim da década dos 60, O Bandido da Luz Vermelha e mais ainda O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema, a crítica não estava apta a enfrentar estes filmes. Formada para falar quer do cinema narrativo, quer do cinema de conteúdo sociológico e de mensagem (a que as interpretações então vigentes tendiam a reduzir o Cinema Novo), a crítica não tinha palavras que se aplicassem a O Anjo Nasceu e outros filmes. Donde uma série de reduções drásticas das quais a mais glorioso consistiu em tachar este cinema de irracional. A alegada

irracionalidade provinha em grande parte da inadequação do discurso crítico a estes filmes.¹⁰³

Era melhor ignorar ou quem sabe simplesmente tachá-los de irracionais ao invés de admitirem que surgia uma nova linguagem. O *Bandido*, entre outros filmes da mesma linhagem é crítico sem ser sociológico, perfeitamente inteligível sem ser linear. Foi-se a época que o cinema pedia uma certa linearidade, uma narrativa aristotélica com começo, meio, e fim. E por fim, a entropia é abolida, já a redundância tenta se apropriar da linguagem. Toda essa mistura de estilos, ao mesmo tempo que incomoda, acaba por acrescentar ao espectador menos convencional uma novo estilo de fazer cinema, inserido em uma avalanche de significações. O filme deixa de ser apenas filme e vagueia por outras paragens, passa a ser um pouco videoclipe, um pouco de história em quadrinhos, um pouco de radionovela etc. Dentro de uma sinceridade total o filme mentiu e disse a verdade, foi triste e alegre, calmo e violento, boçal e sensível, acadêmico e criativo, irônico e irreverente, com o seu bandido simpático e asqueroso, agressivo e desapiadado. Entre os vários gêneros, ele degluti e vomita tudo, passa a ser Western e Chanchada, Rádio e Ficção Científica, Policial e Documentário, Jornal e Seriado, Godard e Orson Welles, Oswald e Oficina, Tropicália e Antropofagia, Samba e Bolero, Tango e Baião, Sangue e Neon.

Análises filmográficas recentes comprovam um certo aumento do público e um olhar mais atencioso a esses filmes ousados e despreziosos, nos quais a abordagem social se faz presente, embora diluída em muitos outros pressupostos.

¹⁰³ BERNARDET, Jean-Claude. Por uma crítica ficcional. Texto publicado na Folha de São Paulo, em setembro de 1983.

DETALHES FINAIS

QUEM ERAM ELES?

Os cineastas do final dos anos sessenta tentaram de alguma forma manter uma postura mais radical de cinema de cultura, valorizando um cinema mais experimental, um cinema que buscasse, de diferentes maneiras, um certo tipo de invenção de linguagem que fatalmente criaria problemas de aceitação, como de fato ocorreu.

Em torno desse ruído, a tentativa dos cineastas de manterem postura de autor, de mediadores de uma discussão expressa em primeira pessoa, levou-os a produzirem filmes nos quais suas preocupações existenciais ou pontuais roubavam a cena, relegando a segundo plano atores, estórias e roteiros. Essa postura autoral é visível em determinadas formas de trabalhar a narração no cinema, a construção das imagens, o som etc. Resulta de tradições já há muito marcadas, seja no cinema brasileiro, seja no cinema internacional.

OS CINEASTAS MARGINAIS

Os cineastas marginais surgiram como um desdobramento do período tropicalista que tinha como marcas registradas a postura sarcástica e a ironia diante de uma série de signos que, direta ou indiretamente, denotavam a nossa nacionalidade. Havia uma forma bem-humorada de trabalhar uma série de clichês na discussão sobre a identidade nacional. Em período de censura acirrada, trabalhava-se o maldito nos limites do não-dito: as metáforas encarregavam-se de colocar para dentro o que não poderia ficar de fora,

porém, não sem agressiva provocação, como convém aos demais atributos de uma estética do lixo; um discurso corrosivo que narrava a experiência do subdesenvolvimento e a situação do Brasil como país periférico, excluído do processo desenvolvimentista.

Através dos filmes, conseguiram representar a figura marginal marcada pela transgressão e pela ausência de conciliação, de figura exasperada e absolutamente marcada pela vivência dos conflitos ao longo e ao final (sobretudo) da turbulenta (e truculenta) década de sessenta.

OS FILMES DESSA ÉPOCA

Os filmes dessa época caracterizaram o cinema brasileiro pelo diálogo com a tradição e com a história (do cinema), na forma de citação, na forma de retomada, em alguns casos, na forma paródica. Uma simples homenagem que vai caracterizar uma boa parte da cinematografia nacional posterior.

Inauguraram o metacinema auto-referente, ou seja, um tipo de cinema que dialoga consigo mesmo, falando para dentro sobre coisas que só ele mesmo conhece, se interessa, discute e interpreta, tais como os temas que ele mesmo seleciona da cultura contemporânea.

Isso ficará mais claro quando analisarmos determinados filmes nacionais que estabelecem diálogos com a folclórica chanchada; ou também filmes de jovens cineastas que se formaram mimetizando diretores dos anos sessenta, inclusive nas preferências temáticas e nos modos de dizer.

O CINEMA AJUDA

O cinema ajuda a divulgar um país, um ideário político qualquer, uma visão de mundo, contribui principalmente para dar consistência interna aos desencontros de uma nação. As pessoas se conhecem e se reconhecem nas imagens espelhadas das telas de cinema. Isso as ajuda a sentir-se parte de uma mesma comunidade mediática – espiritual, lingüística e cultural.

O cinema nacional, com seus altos e baixos, cumpriu por vezes essa função de espelho ficcional, no qual um país se reflete e refrata, podendo refazer seus caminhos e quem sabe, melhorar seus rumos. Talvez por isso tenha tido tanto interesse em mostrar um Brasil sofisticado, ligado às vanguardas européias. *Limite*, a mítica obra de Mário Peixoto deixa claro que não há limites para inovar. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, adaptado por Nelson Pereira dos Santos, chamou a atenção para a fome e a seca. *O Pagador de Promessas* discutiu a religiosidade popular, aguçada pela intensidade dramática de Anselmo Duarte, ganhador da palma de Ouro no Festival de Cannes em 1962. *Terra em Transe*, do polêmico Glauber Rocha, refletiu sobre os impasses do populismo. *O Bandido da Luz Vermelha*, do revolucionário Rogério Sganzerla, flagrou a marginalidade pensante, sem vergonha de suas precariedades, assumindo com orgulho a boçalidade terceiro-mundista. *Alma Corsária* recordou a luta armada dos anos 70, num formato exemplar de cinema de idéias, orquestrado por Carlos Reichenbach. *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues, diagnosticou a possibilidade de homogeneização cultural, antecipando uma espécie de globalização interna, um Brasil sem fronteiras. *Carlota Joaquina*, da Carla Camuratti, ridicularizou a colonização portuguesa, descontando séculos de dominação encravados na goela de uma tradição fervilhante de outras contribuições. *Central do Brasil*, de Walter Salles, emocionou o Brasil contando a saga de um menino perdido

e uma mulher desorientada, trazendo novas (e igualmente frustradas) esperanças de reconhecimento internacional a um filme brasileiro: o Oscar não foi para a atriz Fernanda Montenegro.

NA PANACÉIA DO CINEMA RESUMIMOS O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Luz é a concepção e execução de um projeto de poderoso experimento: um filme de cinema, diferente e, sob certos pontos de vista, revolucionário para o nosso cinema.

Trata-se de um filme-soma, que aglutinou gêneros e estilos aparentemente contraditórios. De acordo com o seu diretor, somou-se também a vontade de filmar uma comédia criminal sobre a condição colonial, reunindo todo o *kitsch* do subdesenvolvimento.

Depois de uma profunda reflexão sobre a função da obra de arte aberta, parece que o filme optou por um modelo antropofágico de tradução do real, mais forte do que dogmas, mensagens e estereótipos. À altura do olho humano do Terceiro Mundo, embarcou-se na imensa aventura de tentar traduzir o possível e o improvável em uma tela de cinema, livre de qualquer interferência racionalista, próximo à tradição revolucionária de ser brasileiro em 68, próximos de uma sensibilidade intuitiva, espontânea e evidentemente inquieta ação filmológica.

Após um ano e meio de trabalho contínuo, o filme foi rodado em três semanas. O objetivo era filmar barato, rápido e direto e sem maiores explicações além do “roteiro manifesto” escrito durante a filmagem.

A intenção do realizador, a princípio, era fazer um filme diferente, surpresa para uns, choque para outros. De qualquer forma, a equipe assumiu

sem vacilações o risco oswaldiano de captar uma realidade mais forte do que o cinema. No caso, a Boca do Lixo funcionava como sintoma de uma realidade nacional, com o seu imaginário povoado pelo banditismo e pelo jogo do bicho. Um filme vulgar, mas lógico.

O Bandido, no ideário de Rogério Sganzerla, traduzia-se como um filme de cinema que somava o aprendizado das concepções filmológicas ao tempo de militante da crítica cinematográfica, durante o período de 1964 a 1967. (Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde, Folha da Tarde e revista Visão).

A QUEBRA DE TABU DOS CINEASTAS MARGINAIS

O cinema brasileiro sofreu por um bom tempo com a falta de bons roteiristas, marcado pelo empobrecimento da técnica do diálogo e por uma certa desatenção à direção de atores. No entanto, alguns filmes brasileiros conseguiram evitar tais defeitos, privilegiando maior atenção aos detalhes ou recorrendo à paródia.

Com o cinema marginal, perdeu-se o complexo de que cinema tem de ser coisa digerível, ao mesmo tempo em que se abandona a idéia de que um filme tem necessariamente de ser intragável. É possível fazer um filme bom, bonito, barato, brasileiro e por vezes, memorável. “Essa história de que o público não gosta de filme brasileiro é balela”, alguém poderia dizer e, com certeza, muita gente disse naquela época. Que o povo gosta de diversão, inovação, ninguém discute. Só que isso implica algumas vezes em muito mais do que dinheiro e bom gosto: é preciso percepção, sensibilidade e experiência para traduzir signos em estímulo à identificação. E isso só se torna possível quando, além dos atributos intangíveis e pessoais, há um trabalho cuidadoso, uma espécie de carpintaria de imagens.

A reunião bem sucedida desses elementos é o que talvez faz renascer o ímpeto de rever certos filmes que marcaram a história do cinema nacional. A história da miscigenação do submundo local com a “cultura civilizada”, principalmente norte-americana, nasceu uma nova manifestação, uma releitura dessa mesma cultura com a perversão que somente o olhar da miséria pode produzir. Rever alguns filmes do cinema brasileiro é rever e repensar a nossa própria cultura, como um processo constante de (re)formação da nossa identidade cultural.

O *Bandido da Luz Vermelha* nos mostra até que ponto uma obra pode se considerar concluída, quando se propõe a suscitar idéias no espírito do espectador, idéias, inclusive, a serem testadas frente à produção ulterior de nosso cinema. Isto lhe assegura um caráter de permanente factura, de obra em progresso. O filme conseguiu estabelecer um paralelo entre o tema da marginalidade, objeto de seu discurso, e o da anormalidade, tida como “uma das características da arte moderna”.

Quem criou os termos “moderno” e “modernidade” foi o poeta francês Charles Baudelaire. Ele inventou a modernidade ao arrancar a beleza do lixo, do asfalto, dos escombros, do lado negro e sujo das grandes cidades. Para Baudelaire, moderno tem a ver com invenção, fundação, crítica, rebelião, diferença, resistência, combate, emancipação. Elementos estes, que após nossa análise, podemos considerar como atributos inerentes ao filme, responsáveis por um certo aspecto de “moderno”, atual, novo.

Gostaríamos, porém, de enfatizar que a busca pelo “novo” não é, historicamente, nova; ela transcende ao momento, corresponde a um anseio universal e permanente do homem enquanto artista, manipulador de signos e fazedor de linguagens.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Tradução: Teresa Ottoni, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AMORETTI, Rogério. *Freud, pensamento e ação*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

AZOUBEL NETO, David. *Mito e psicanálise: estudos psicanalíticos sobre formas primitivas de pensamento*. São Paulo: Papyrus, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mitos-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico: O Que é, Como se Faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BAITELLO JR., NORVAL. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.

BASTOS, Fernando. *Mito e filosofia*. Brasília : Ed. UnB, 1992.

BECKER, Howard S. *Métodos de Pesquisa em ciências Sociais*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo*. Tradução Luciana A. Penna, São Paulo: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1986

BERNADET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____, Jean-Claude. *Por uma crítica ficcional*. Folha de São Paulo, 1983.

_____, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BORGES, Luiz Carlos. *O cinema à margem*. São Paulo: Papyrus, 1983.

BRAGA, José Luiz. *O pasquim e os anos 70*. Brasília: Editora UnB, 1991.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1998.

BRESSANE, Julio. *Cinepoética*. São Paulo : Massao Ohno,1995.

CAMPOS de, Augusto e Haroldo. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. de Valerie Rumjanek. São Paulo: Record,1997.

CARVALHO, Eide M. Murta. (Org.) *O pensamento vivo de Jung*. São Paulo: Martin Claret, 1986.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira,1995.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHALHUB, Samira (org.) *Psicanálise e o contemporâneo*. São Paulo: Hacker,1996.

CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DE FARIA, Otávio. *Significação do Far-West*. Serviço de Documentação, Os cadernos de cultura, Brasília: Ministério da Educação e Saúde, 1932.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philipe. *O ato fotográfico*. São Paulo:Papirus,1993.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

_____, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EVERSON, William K. *The Bad Guys: A Pictorial History of the Movie Villain*. New Jersey: Citadel Press, 1974.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural?* Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1992.

FESTA, Regina. *Comunicação popular e alternativa no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1986.

FREUD, Sigmund. *Chaves-resumo das obras completas*. Tradução: Paulo Rzezinski, São Paulo: Editora Atheneu, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GUBERN, Román. *La Imagem y la cultura de masas*. Barcelona: Brugera, 1974.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro:Rio Fundo,1992.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A,1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras,1995.

HUMBERTO, Luis. *Fotografias universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro:Funarte,1983.

IASBECK, L. C. Assis. *A administração da identidade*. Tese de doutorado, defendida pela PUC, São Paulo, 1997.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo : Ed. 34,1976.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Brasília : Ed. UnB, 1994.

LABAKI, Amir. *O cinema dos anos 80*. São Paulo:Brasiliense,1991.

LAING, R.D. *O eu dividido*. Petrópolis: Vozes, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LORENZ, Edward N. *A essência do caos*. Brasília: Editora UnB, 1993.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____, Yuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edup, 1996.

_____, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral, Editora Guanabara, oitava edição, 1987.

MAY, Rollo. *O homem à procura de si mesmo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

MAYER, Hans. *Os marginalizados*. Trad. de Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1982.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro:Rocco,1986.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva,1977.

_____, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1978.

MOLES, Abraham. *O kitch*. São Paulo:Perspectiva, 1994.

MOUILLAUD, Maurice. Porto, Sérgio Dayrell (org.), *O jornal da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.

MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro*. Niterói : Eduff, 1994.

MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século XX (O espírito do tempo)*, Rio de Janeiro:Forense, 1969.

_____, Edgard. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro : José Olympio,1989.

_____,Edgard. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'água,1997.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Inst. Cult. Itaú, 1989.

MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo : Ática, 1987.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1986.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PREVIGNANO, Carlo (org.) *“La semiótica nei Paesi Slavi”* (1979) Milano: Feltrinelli (pp 944 ss) Tradução: Gerson Tenório dos Santos.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravish Sarhan, Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Célia Antonacci. *Grafite, pichação e cia*. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

REISZ, Karel. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1993.

ROWE, William. *Memory and modernity. Popular culture in Latin America*. Londres: Verso, 1991.

ROSA, Pradelino. *A Estrutura Lingüística do Diálogo*. Rio Grande do Sul:Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS,1970.

SÁ, Olga de. *Clarice Linspector: a travessia do oposto*. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

SCHNAIDERMAN, Boris. CAMPOS de, Augusto e Haroldo. *Maiakóvski Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SCHWARTZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

STEPHENSON, Ralfh. *The cinema as Art*. Inglaterra : Penguin Books Ltd., 1969.

STORR, Anthony. *As idéias de Jung*. São Paulo: Cultrix, 1973.

TADDEI, Nazareno. *Leitura estrutural do filme*. São Paulo : Loyola,1981.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TORQUATO, Neto. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo:Summus,1997.

TRUFFAUT, François. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

WILSON, Colin. *O outsider*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa : Horizonte, 1984.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1987.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Direção: Rogério Sganzerla

Produção: Urânio, Paulo Villaça e Flávio Sganzerla

P&B, 16/35mm. 92 min. – 1968

Jorge, marginal paulista que colocou em polvorosa a população de São Paulo, desafiando a polícia ao cometer crimes mais requintados, torna-se famoso devido à invulgar técnica que emprega na prática de seus roubos e assassinatos. A opinião pública e a imprensa exaltam sua coragem, celebrizando-o como o Bandido da Luz Vermelha. De nada valem os esforços do delegado de polícia e seus auxiliares para neutralizar tal ameaça social. Numa de suas idas à Santos, Jorge conhece a provocante Janete Jane, famosa em toda a Boca do Lixo, zona de crimes e de prostituição. É Janete, que Jorge começou a amar, quem acaba delatando o Bandido da Luz Vermelha, provocando seu suicídio.

Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luiz Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna, José Marinho, Renato Consorte.

Premiação: Revelação do Ano (Pagano Sobrinho) – Prêmio Air France de Cinema, 1968; Melhor Filme, Melhor Diálogo (Rogério Sganzerla); Melhor Montador (Sylvio Renoldi) e Melhor Figurinista (Rogério Sganzerla) – FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 1968; Melhor Ator Coadjuvante (Pagano Sobrinho); Melhor Atriz Coadjuvante (Helena Ignez); Melhor Fotógrafo (Peter Overbeck) e Melhor Montador (Sylvio Renodi) – Troféu Coruja de Ouro – INC – 1968; Melhor Diretor e Melhor Fotógrafo (Peter Overbeck) – Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1968.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

ARGUMENTO; ROTEIRO:

ROGÉRIO SGANZERLA

SÃO PAULO, 1967

OFF MACUMBA/BATUCADA

1 – EXT: NOITE: NOTICIÁRIO LUMINOSO DA AV. SÃO JOÃO

Títulos no noticiário luminoso:

“OS PERSONAGENS NÃO PERTENCEM AO MUNDO, MAS AO TERCEIRO MUNDO ‘O BANDIDO DA LUZ VERMELHA’ UM FILME DE CINEMA DE FULANO DE TAL COM:...”

Enquanto isso ouve-se a voz rápida e vulgar do *Speaker* que narrará todo o filme:

“**TEXTO 1 – DECRETADO HOJE ESTADO DE SÍTIO NO PAÍS. O DISPOSITIVO POLICIAL REFORÇARÁ TODOS OS SEUS ÓRGÃOS DE SEGURANÇA...**”

OFF – Metralhadoras esporádicas.

“**TEXTO 2 – OS PERSONAGENS NÃO PERTENCEM AO MUNDO, MAS AO TERCEIRO MUNDO.**”

Corte brusco.

Quando se ouve as palavras III Mundo, a tela fica branca.

OFF – Batucada funde-se com tiros. Som de avião a jato pelos céus.

LONGA TELA BRANCA

2 – EXT: DIA; CAMPO DE MARTE

PS: Plano flash, câmera fixa e verticalmente inclinada: aviões cortam os céus.

3 – EXT: DIA: FAVELA DO TIETÊ

Super-exposição.

Cenas rápidas e nervosas.

Cenas de.... - Quatro meninos gangsters saem do barracão e começam a dar tiros para o alto com revólveres de brinquedos.

4 – EXT:XX

5 – EXT; DIA; FAVELA

PAN oblíquo – Um dos garotos atacando o motorista de carro luxuoso que percorre uma rua miserável da favela.

6 – EXT;DIA;FAVELA

PAN oblíqua (pp) de garoto esfaqueando alguém com facão grande.

7 – EXT; DIA;FAVELA – (diante do depósito de lixo)

CLOSE CONTRE PLONGÉE de garoto, contra o depósito de lixo avançando com metralhadora.

(obs. : progressivamente o garoto vai tornando-se maior, mais velho).

8 – EXT; DIA; MANSÃO 1

PA (MF) TRAVELLING: O mesmo marginal, agora com maior idade, avança correndo e arromba a janela da mansão com pé de cabra, próxima ao sítio.

Música yê, yê,yê, explosiva

9 – INT; DIA; MANSÃO 1

Marginal (B) avança pela casa batendo, matando. A câmera idem: TRAVELING rápidos na mão.

Corte:

PA(FI) alguém ajoelha-se, beijando seus pés, pedindo clemência. Depois de certo tempo o Bandido implacavelmente – dispara.

10 – EXT;NOITE: NOTICIÁRIO LUMINOSO DE “O ESTADO DE SÃO PAULO”

PG: CÂMERA INCLINADA

INCHERTO: rapidíssimo do noticiário

- O MONSTRO MASCARADO; O ZORRO DOS POBRES -

11 – INT: NOITE:TAXI

PA (MF)

OFF: Sirene policial

Força o chofer a acelerar mais.

12 – EXT: NOITE: RUAS DO CENTRO DA CIDADE

PG:TRAVELING E PANORÂMICAS: perseguição das viaturas policiais atrás do taxi ocupado pelo assaltante.

TEXTO 3 – NARRADOR – NINGUÉM SABE QUANTOS ASSALTOS, ROUBOS, INCÊNDIOS E ATENTADOS AO PUDOR ELE JÁ PRATICOU. COM VINTE E DOIS ANOS E VINTE E DUAS MORTES ELE, O BANDIDO MASCARADO, FOI CONDENADO A 167 ANOS, 8 MESES E DOIS DIAS DE

RECLUSÃO – ALÉM DA MULTA DE 15 CONTOS, MAS SE FOR LEVADO NOVAMENTE AOS TRIBUNAIS, PODERÁ PEGAR 480 . SÓ SE SAFARÁ DOS SEUS CRIMES SE CONSEGUIR PROVAR QUE É LOUCO.

13 – INT;NOITE: TAXI

CLOSES PANS AGITADAS ENTRE O BANDIDO E O CHOFEER
Excitado o Bandido exige maior velocidade. O chofer apavorado.

OFF: Tiros

Bandido abre porta, tentando pular. Antes disso – Bem frio – dispara contra o chofer. Salta no escuro.

14 – EXT; NOITE: PRAÇA JÚLIO DE MESQUITA

PG; PAN em câmera na mão: a polícia. Subitamente Bandido sai correndo pela Av. São João. Entra em edifício movimentado.

15 – EXT;NOITE: AV. SÃO JOÃO 83

PAN nervosos pelos prédios. Atiram mulher de edifício alto.

Música Yê, yê, yê

PAN, PA, o corpo caindo.

Enquanto o corpo cai ouve-se o texto seguinte:

TEXTO 4 – DACY RUTH BRASIL, 23 ANOS, EX-DONA DE CASA, EX-BALCONISTA, EX-MANICURE, EX-VESTIBULANDA DE DIREITO, A POPULAR GAROTA TAMBÉM CONHECIDA COMO MARA OU SÔNIA MORREU.

16 – EXT; NOITE: xxxxxx

Câmera instalada dentro da viatura policial. Ouvem ordens do distrito pelo rádio.

OFF – voz fanhosa:...atiraram uma mulher do décimo segundo andar

Cabeção...São João 83 sim...

Planos rápidos das ruas. O carro avança contra os pedestres

OFF – Ruídos de pneus freiados

Cabeção- xxxxxx- (início off). Passa, passa por cima do gado...Pode fazer tapete...atapetar essas ruas de gente. São todos uns pulhas.

CLOSE do delegado Cabeção. PAN até seu assistente Tarzan.

Chofer OFF – Hoje quase matei uma velhinha na Paulista.... dessas que fazem que vão passar, desistem e na hora passam...

Cabeção – Comigo é diferente. Ponho o carro em cima desses pulhas! Se querem viver tem que pular prá fora! Não tenho tempo a perder na rua!

Aproximam-se do local – Pequena multidão cerca o corpo da mulher.

17 – EXT;NOITE;CALÇADA

TRAVELLINGS: reboliço na calçada. Uma carteira vazia ao lado do corpo, que é coberto por anônimo, com jornal.

As radiopatrolhas chegam, provocando estardalhaço.

OFF - Sirenes

Delegado Cabeção desce nervoso do carro, gritando e ostentando seus documentos. Tarzan o acompanha:

Cabeção – Tranca tudo, tranca o prédio, Carralho, que já chamei o fotógrafo! Fica onde está já disse! Vamos ver se desta vez o negro escapa! (gritando) não pode boneca, nem sair nem entrar, olha a autoridade aqui, olha que te racho a cara, boneca!

Entra em porta de *boite* suspeita. Câmera o segue, sempre seguido pelos policiais.

18 – INT;NOITE;BOITE

CLOSE, câmera na mão: Cabeção desce as escadas.

Esbofeteia um anônimo que quer sair:

Cabeção – Já disse... já disse minha flor, segura esse aqui, Tarzan... Eu só quero uma coisa: Saber quem foi que jogou a mulher lá de cima! Vai todo mundo . Prendo todo mundo – Acabo com essa folga de matar gente a torto e a direito. – Se não me disserem logo eu vou embora!

Estamos aqui para manter a ordem!

Na *boite*; PC, ambiente de fumaça e decadência.

Mulher faz strip tease ao som do tango “Uno”.

Câmera aproxima em TRAVELLINGS SEMI CIRCULARES

Um mágico (José Mogica Marins) apresenta truque velhíssimo.

Cabeção intima bêbado deitado numa mesa. Como não tem seus documentos em dia, o prende.

O lento e melancólico strip tease, ao som do tango.

19 – INT/EXT; NOITE; PORTA DA BOITE E RUA

PA (MF) TRAVELLING P/ FRENTE, câmera levemente inclinada. Policiais empurram anônimo pelas costas, conduzindo-o à radio patrulha. TRAVELLING os seguem.

Desembocam na rua. PAN nervosa do ambiente, acentuada pelos barulhos fortes que abafam a voz de um bêbado.

O anônimo semi-bêbado berra:

Anônimo – (uma silhueta móvel contra o fundo claro) O terceiro mundo vai explodir! Vai explodir! E não vai sobrar ninguém de sapato, quem tiver de sapato não sobra, não pode sobrar...

Guardas o agarram , atirando-o dentro da rádio patrulha, que parte furiosamente.

Sem perceber o rosto do Anônimo ouvimos diálogos semi-inteligíveis:

Anônimo OFF – Podem me levar não adianta nada... o extermínio... a solução para o Brasil é o extermínio total, seu guarda... vão ver só...(mais forte) eu sou poeta! Eu sou poeta, seu guarda, veja, sou poeta!
PANORÂMICA até Cabeção:

Cabeção – Leva esse bêbado cachorro pro porão da DI; deixa comigo que amanhã eu resolvo o caso... Sai do quadro.
PG. Entra uma outra viatura que arranca lentamente. O ambiente se acalma.

Cabeção entra silenciosamente no carro, olhando para o chofer e Tarzan. Está cansado. Silêncio significativo.

O carro arranca.

CLOSES alternados dos três tiras: chofer, Cabeção e Tarzan.

Cabeção tira cigarro do bolso e fuma ainda silencioso.

Depois de longo silêncio:

Cabeção (quase num monólogo) – Numa batida dessas o coração estoura... o doutor já disse: o cigarro, se eu não parar em seis meses, vou acabar debaixo da terra. Escuta Tarzan, pra mim, só há uma coisa séria na vida: o coração da gente. O resto é bafo...com o coração, não, você não pode brincar...explode... E a Delegacia, como é que fica?
(olha pela janela contemplando as ruas)

21 – EXT; NOITE; RUAS

PG documentais; câmera instalada dentro do carro: ruas que passam. Voz de Cabeção fica em OFF.

22 – INT; NOITE; CARRO (o bar suspeito)

O carro estaciona. Cabeção sentado no carro, em primeiro plano.

Do fundo – vistos através da porta aberta – vêm Tarzan e chofer, vindos do bar suspeito. Acabam de tomar café e comprar cigarros.

Tarzan cochicha com algum marginal e depois dá tapa nas nádegas de prostituta que posa na calçada, esperando “freguês”.

Entram no carro falando:

Tarzan – Olha, Cabeção, você pode fazer o que quiser, mas a Boca não acaba nunca... é um negócio assim, não sei, uma instituição nacional... tão séria como Tiradentes ou o sete de setembro... essas mulheres a gente não acaba nunca... Cabeção folheia baralho.

PS ; detalhe do baralho de mulheres nuas misturados com fichas de criminosos.

Preguiçoso, ele não responde nada. Silêncio.

OFF – ruído de arranque de carro.

23 – EXT; NOITE; RUAS DA BOCA (DOCUMENTÁRIO: câmera dentro do carro) TRAVELLING documentais: PA (FI) câmera oferecendo-se por dentro do

portão.

Ruas suspeitas, especialmente Rua do Triunfo.

PANS rápidas de sinucas, bares, cinemas proibidos até 81 anos.

Carro de Cabeção no quadro (TRAV PC/PC/p/trás)

TEXTO 5 – É O IMPÉRIO DO BOLOLINHA, DA PROTITUIÇÃO EM MASSA, DO TRÁFICO DE MENORES, DO CRIME INDUSTRIALIZADO E DO COMÉRCIO AUTOMOBILÍSTICO, UMA CIDADE DENTRO DE OUTRA CIDADE, UM BAIRRO CRIMINAL CHEIO DE FOME E CULPA: A BOCA DO LIXO; A MAIS COMPLETA; A CONSAAGRAÇÃO DE TODAS AS BOCAS; A FALADA BOCA DAS BOCAS; DO CRIME LEVE, PESADAS, SUJAS OU DO FUMO. É O LIXO SEM LIMITES, SENHORAS E SENHORES.

24 – INTERIOR; NOITE; APARTAMENTO DE MAU GOSTO

Enquanto se ouve as últimas palavras do texto anterior: PA9MF; Plano fixo em contra-plongée: prostituta veste-se ao lado de freguês.

25 – EXT; NOITE; ESTACIONAMENTO

PA (MF) TRAV. Bandido caminha pondo máscara. Carrega uma mala velha.

Apanha um molho de chaves. Escolhe um carro vistoso.

CLOSE fixo de guarda que dorme numa cadeira e acorda-se lentamente com o ruído de arranque de carro (OFF). Faz cara de sono e de indiferença.

26 – EXT; NOITE; POSTO DE GASOLINA

DETALHE – Bomba de gasolina enchendo o tanque do carro do Bandido.

Ele paga e arranca pela noite PG.

TEXTO 7 – SE VOCÊ MEU AMIGO TEM JÓIAS, MUITO DINHEIRO OU UMA ESPOSA ATRAENTE EM CASA – MAS ATRAENTE MESMO , ENTÃO MUITO CUIDADO PORQUE ELE PODE ATACAR A QUALQUER MOMENTO, DE DIA OU DE NOITE. O BANDIDO DA LUZ VERMELHA NÃO RESPEITA A MULHER OU A VIDA PRIVADA DE NINGUÉM. (este texto se prolonga até o início da ação da seqüência seguinte)

27 – EXT; NOITE; MANSÃO 2

Depois de observar detidamente a casa, retira de sua mala um pano embebido em éter. Atrai o cachorrão da casa. Imprime o pano nas suas fuças, adormecendo-o.

Tira macaco do seu carro para arrombar a janela mas não consegue manejar o macaco. Entra na garagem e arromba outro carro, retirando o seu macaco.

Finalmente arromba a janela.

28 – ENT; NOITE, MANSÃO 2

PA (FI) o assaltante percorre a residência, sempre com sua lanterna. Procura algo. Encontra pequena toalha de mesa, veste-a improvisando uma máscara que não o satisfaz. Arranca-a.

No banheiro apanha a toalha de rosto. Veste também um chapéu, com plumas, de mulher.

DETALHE - desliga chave elétrica geral.

Corte: Vasculha móvel onde não encontra nada de valor.

Aproxima-se da cama do casal proprietário, acordando-os bruscamente: Aponta o foco de luz diretamente nos olhos do proprietário, homem de certa idade.

Bandido – Oh, seu Zé. Acorda seu Zé...O negócio é o seguinte: tô querendo as jóias e o dinheiro. Qualquer coisinha, passo fogo. Qual é o segredo do cofre?

Proprietário – Mas meu filho, no momento não sei...

Proprietário tenta apanhar óculos. Bandido afasta-o, colocando em seu rosto o revólver. O proprietário atrapalha-se enquanto ele aponta pistola e lanterna.

B. – (Dando-lhe um pontapé) – Acho bom o senhor saber seu Zé e logo! Quer levar uma bala na cabeça, qué, seu Zé?

P. – (Levantando-se ainda semi desperto) – Mas meu amigo...

B. – (Dando outro pontapé) – Tá falando demais...(E empurra-o com o cano do revólver)

B. – Por aí não, aqui (aponta outro quarto)

Corte:

PP, fixo: Proprietário empurra quadro de parede, desvendando o cofre.

P. - Ilumina aqui direito...

(Apanha jóias, relógios, dinheiro dólares, que o Bandido não apanha).

Proprietário observa sempre engolindo seco.

P. – Será que o senhor pelo menos não podia deixar o relógio do meu filho, que faz 21 anos amanhã, seu Luz?

B. – Toma aí, não reclama. Leva. Eu vou me mandar prá América; sem um pio. Lá eu vou ter mais chances, seu Zé...

Corte.

PA (MF) B. – Sentado em poltrona ainda com o chapéu de penas e máscara improvisada. Termina de comer omelete, entregando o prato à madame. Retira balas do revólver e caramelos do bolso. Oferece flor à ela.

B. – Agradecido, madame, bala ou drops? A senhora quer? A madame não sabe como o azul fica bem para a senhora... Eu sempre fui assim mesmo, sempre gostei de ver mulher assim, bem vestida...(berrando bruscamente) E agora agradece o elogio! Agradece, madame! Empurra o proprietário dentro do quarto ou banheiro, enquanto berra:

B. – Tá falando com o campeão de tiro ao alvo do Mato Grosso... Mulher apavorando-se com a situação. O marginal forçando-a a descer a escada com ele...
OFF – ruídos fortes (o marido bate na porta)
Bandido volta, aproximando-se da porta e diz:

B. – Os moleques estão aí no quarto, qualquer coisa eu passo fogo em todo mundo aqui. É só bater mais uma vez, olhe, são seis balas... com elas é só um minutinho só...
Na sua angústia contida, a mulher explode:

M. – Mas como é que pode, entrar aqui, pegar tudo, como é que o senhor pode mandar na gente assim?
Ele a ameaça com o revólver, empurrando-a até o sofá.

29 – INT; NOITE; BANHEIRO OU BIBLIOTECA

Proprietário abre a porta do armário, pega o telefone e disca um número.

30 – INT; NOITE; SALA VAZIA

PA (MF) vultos em contra luz

31 – EXT; DIA; FRENTE DE MANSÃO 2

TRAVELLING recua em PC: Amanhece e os carros da polícia aproximando-se lentamente.

32 – INT; DIA; MANSÃO 2

PA (MF) B. apanha jóias e dinheiro e um quadro, deixando a madame deitada no sofá, ao fundo. Olha subitamente em volta, sai do quadro, entra novamente e retorna ao quadro, onde abre o guarda-roupa.

CLOSE – Tripé: Escolhe um terno e experimenta sapatos. Lentamente faz e refaz o nó da gravata. Penteia-se enquanto escreve numa parede com tinta spray.

DEVERIAM DESISTIR DE ME PEGAR, MAS VOCÊS SÃO MENINOS MAUS COM ARMAS DE BRINQUEDO

(Embaixo, o desenho de máscara pintado de preto)

33 – EXT; DIA; MANSÃO 2

PC TRAVELLING LATERAL – Nervoso, o delegado Cabeção sai do carro transmitindo ordens.

Cabeção – Desta vez não, não pode escapar, vocês por aqui, que é que estão esperando? Olha, podem atirar prá matar, eu agüento a mão! Tá dormindo Tarzan?

Um grupo de jornalistas o acompanha.

PC da casa.

PA (MF) dos policiais.

Bandido saindo da casa, escondendo-se atrás do muro até aproximar-se de grupo e confundir-se com os jornalistas. Os policiais continuam cercando a casa com grandes carabinas. B. apanha seu carro.

Música insinuante.

PAN-PG do carro que some pelas ruas.

**TEXTO 7 – ELE REVOLUCIONARÁ O CRIME NO BRASIL;
DENTRO DE 48 HORAS NO MÁXIMO O CRIMINOSO DEVERÁ ESTAR
PRESO “GARANTE O CORONEL SADE”.**

34 – INT; DIA; MANSÃO 2

Imagens mudas:

T & V – PC pela casa assaltada, repleta de fotografos e jornalistas que cercam a madame (fugindo de todos). Policiais examinam roupas deixadas pelo assaltante. Excitado, Cabeção bebe copo de leite e alka seltzer lendo o bilhete. Policial tenta fazer retrato falado com a madame em prantos.

TEXTO - DA DELEGACIA DE FURTOS DE SÃO PAULO, CABEÇÃO PARA OS INTIMOS, ACONSELHA À TODOS OS RESIDENTES DOS JARDINS A PROVIDENCIAREM IMEDIATAMENTE O ARMAMENTO E A DEFESA PRUDENTES. A 17ª VÍTIMA DO BANDIDO NACIONAL NÃO PODE PRESTAR DECLARAÇÕES PORQUE CONTINUA. EM ESTADO DE CHOQUE. SUAS JÓIAS NO VALOR DE OITO MILHÕES, ESTAVAM SEGURADAS EM 750 CONTOS. MAS NÃO FOI SÓ ISSO SENHORAS E SENHORES, ANTES DE ROUBAR E OFENDER AQUELA INFELIZ FAMÍLIA O MISTERIOSO TARADO OBRIGOU UM CHOFER DE TAXI A LEVÁ-LO À BOCA DO LIXO, ATACANDO-O SEM MOTIVO. O MOTORISTA SOBREVIVERÁ, MAS CAOLHO. FORAM TRES OS SEUS CRIMES ONTEM PORQUE TAMBÉM ONTEM UMA MULHER CAIU – CAIU OU FOI ATIRADA SÓ DEUS SABE – DO 12o. ANDAR DO 83 DA AVENIDA SÃO JOÃO. A POLÍCIA NÃO ACREDITA EM SUICÍDIO.

Subitamente entram diálogos em perfeito realismo sonoro:

Tarzan – Não adianta procurar impressão digital que esse cara não deixou nada.

Cabeção observa parado um quadro (marca visível)

Absorto, - Lixo, a arte moderna é lixo, coisa de depravado...

Tarzan – Depravado, mas só o quadro valia mais de cinco milhões!

Cabeção – É isso mesmo: quanto mais podre, mais caro. Eles querem assim mesmo. Uns porcos. Todos. Eu admito tudo menos essa laia de parasitas, intelectuais, por mim eu passava tudo no fogo... Ambos voltam ao trabalho. Saindo o quadro.

35 – INT; DIA; CAIXA ECONÔMICA

PA (MF) - Bandido empenha as jóias, sendo gentilmente tratado pelos funcionários.

36 – INT; DIA; XXXXX; LOJA DE ROUPAS

TRAV. PA (MF) O marginal escolhe roupas extravagantes.

Funcionários lhe dão especial atenção.

Sapatos com fivelas enormes. Paletó de mau gosto. Compra gravata vermelha. Ele namora uma funcionária bonitinha.

37 – EXT; DIA; PRAÇA DA SÉ

PA (FI) TRAV. P/ FRENTE. Bandido de costas, caminha pela multidão. Alguém lê jornal com manchete sobre seus crimes (PP: jornal ocupa todo quadro). Numa banca compara jornais. Manchetes. Imagens mudas (closes): conversa com tipo bizarro (charuto e pasta debaixo do braço) na esquina da R. Barão de Paranapiacaba. Trata-se de receptor de jóias.

38 – INT; DIA HOTEL DO ASSALTANTE (HOTEL MAGALHÃES)

DETALHE – Abrindo a caixa de sapatos escrevendo bilhetes

OFF – harpas paraguaias

Bilhete: “TIRAS DA CIDADE: DADA A MINHA CALMA E SANGUE

FRIO, NÃO OS TEMO

NUNCA. CASO VENHA A ENCONTRAR WOCES NO MEU CAMINHO

ATRAVESSAREI WOSSAS CABECAS COM O CHUMBO DA MINHA LUGER”

OFF - esporadicamente, tiros fortes (terminando o bilhete)

DETALHE – Mão limpando pistola em pia sórdida. Mão tirando balas e caramelos do bolso.

Close do atacante

PG do quarto sórdido, com três camas. Sozinho, ele escreve outro bilhete – em papel de cigarro – com balas e caramelos na mesa.

“ UM MILHÃO DE RECOMPENSA É POUCO PRA MIM, CABEÇÃO, WE SE O GOVERNADOR AUMENTA O TUTU PARA DEZ OU QUINZE. WOCES NUNCA ME PEGARÃO, HOJE É O DIA. WOU...”

39 – EXT; DIA ; NOTICIÁRIO LUMINOSO DO “O ESTADO”

PG; CONTRE PLONGÉE. Super exposição.

O noticiário cercado pela multidão, continua seu “recadinho”

Música “Vereda Tropical” (trecho)

“PEGARÁ AS DUAS MELHORES MULHERES DA CIDADE
ESCOLHIDAS A DEDO – FOI SEU ÚLTIMO RECADO. POR ENQUANTO A
POLÍCIA SÓ SABE DE UMA COISA – VESTÍGIOS DE MACONHA
ENCONTRADA NUMA CASA ASSALTADA PROVA QUE É UM VICIADO... RIO
DE JANEIRO – CONTINUA A CAÇA AO REFUGIADO ALEMÃO MARTIN
BORMAN, CONSELHEIRO E SECRETÁRIO DE HITLER...”

Corte

40 – INT; NOITE; QUARTO QUALQUER

PA (MF) Plano Fixo. Pans didáticas:

Mulher deitada, com roupas rasgadas no chão...

Bandido passa ao fundo, fugindo com televisor portátil, relógio, uma calcinha e um presunto.

Sai por uma porta. PAN retorna até ela.

41 – EXT; DIA; RUA

TRAVELLING PA (FI)

Câmera segue uma garota elegante. CLOSES do seu corpo.

Parado numa esquina, o Bandido observa, controlando o ambiente, chupando drops.

Observa uma caderneta de endereços de mulheres (DETALHE) Risca e seleciona endereços. Anota o número do prédio em que entra a garota.

42 – INT; NOITE; APARTAMENTO

CLOSE; TRAVELLING NA MÃO: Garota caminha pelo apto. desligando TV e escolhendo discos.

OFF – Campanha

Ela atende. Bandido entra e a ameaça com navalha.

Tempo.

Ela não oferece qualquer resistência. Plano Geral. O marginal aproxima-se.

Pressionada, despe-se lentamente. Bandido larga a navalha.

43 – INT; NOITE; APARTAMENTO: COZINHA

PP PANS soltas pelo “decor”: Bandido abrindo geladeira e tomando algo.

Mulher entra no quadro. Abraça-a

44 – INT; NOITE; APARTAMENTO QUALQUER

PA (MF) PANS soltas: B. Entra em quarto. Alguém dorme. B. empurra a cabeça da vítima para reconhecê-la: um rapaz cabeludo que olha-o espantado.

Bandido recusa-o , saindo do quadro.

TEXTO 8 – AS AUTORIDADES SÓ PEDEM UMA COISA: PELO AMOR DE DEUS NÃO FAÇAM DELE UM HERÓI! PRINCIPALMENTE O RÁDIO E A TV QUE ESPALHAM A VERSÃO DO LADRÃO BONDOSO E CAVALHEIRO QUE ROUBAVA DOS RICOS PARA DAR ESMOLAS AOS POBRES, PRINCIPALMENTE ÀS CRIANCINHAS POBRES, A QUE COMPRARIA DOCES, SORVETES E OUTRAS GUOLOSEIMAS; ERA UMA VERSÃO MENTIROSA PORQUE ELE NÃO PASSAVA DE UM LADRÃO GROSSO, CHATO, FAROLEIRO, COM UM IMENSO REPERTÓRIO DE PALAVRÕES.

45 – EXT; DIA; FÁBRICA

PG FIXO: fábrica imensa.

Depois de certo tempo morto, um tipo entra em automóvel de luxo – com chofer. TRAVELLING ascendente (na mão)

Bandido em primeiro plano, com sua mala na mão. Observa fixamente o tipo.

46 - EXT; DIA; TRÁFEGO; RUA SÃO LUIZ

PG TRAVELLING LAT. carro do tipo correndo.

OFF – buzina parando intermitentemente

47 – EXT; DIA; MANSÃO 4 (IMPONENTE)

PG TRAVELLING LATERAL da mansão, com alguns carros da polícia no quadro.

Cabeção sai da porta principal.

Em sentido inverso à câmera, entra carro luxuoso do tipo.

Cabeção vai até o jardim e retorna ao interior.

48 – INT; DIA; MANSÃO 4

PA (MF) TRAVELLING acompanha Cabeção entrando no interior da mansão, repleta de policiais e jornalistas. Nervosíssimo ambiente. Pessoas entram e saem do quadro.

Cabeção sempre excitado, toma um alka-seltzer (Close PAN rápida na mão).

TRAV descreve os corpos de duas crianças estendidas pelo chão. Mais adiante, o corpo de mulher estendido numa banheira. O TRAVELLING continua até Plano Geral, tornando legível uma frase obviamente escrita com tinta vermelha: “QUEM TIVER DE SAPATO NÃO SOBRA”

Fotógrafos disparam flashes contra a câmera.

TEXTO 9 – CRUELMENTE, SEM PIEDADE, ELE ASSASSINARA A MULHER E DOIS FILHOS DO HOMEM QUE ENTREGOU UM GAROTO AO JUIZADO DE MENORES POR CAUSA DE UM SIMPLES FURTO NA SUA FÁBRICA. ESSE HOMEM INFELIZMENTE NÃO SABIA QUE ZICA, O MOLEQUE, ERA AFILHADO DO BANDIDO DA LUZ VERMELHA....

49 – INT; DIA; TIRO ALVO

CLOSE do B. exercitando tiro ao alvo em standart vulgar.

DETALHE bonecos que caem.

PP: planos fixos de observadores.

PG: Bandido disparando.

CLOSE; PANS soltas: recebe um prêmio qualquer (uma garrafa ou pacote de cigarros).

50 – EXT; DIA; NOTICIÁRIO LUMINOSO DE “O ESTADO”

PA (MF) Câmera semi-inclinada. Super Exposição

“WOCES SE LEMBRARÃO DE MIM COMO O MAIS PERFEITO DOS BANDIDOS ENCAPAÇADOS. FUI CAMPEÃO DE TIRO AO ALVO EM CUIBÁ E INVENCÍVEL PISTOLEIRO PROFISSIONAL EM MATO GROSSO? COM VÁRIAS MORTES”.

Outras notícias internacionais. Cortes sobre o mesmo plano. Em destaque com ZOOM (flecha)

“WASHINGTON: SUICIDOU-SE NESSA CAPITAL O INDUSTRIAL PETER SMITH QUE RESIDIU NO BRASIL MAIS DE DOZE ANOS”.

TEXTO 10 – MR. SMITH NÃO RESISTIU À MORTE DA ESPOSA E DOS FILHOS. POUCO DEPOIS SUAS INDUSTRIAS NO BRASIL ENTRAVAM EM CRISE, PROVOCANDO CERTO PÂNICO NA BOLSA DE VALORES...

51 – INT; DIA; BOLSA DE VALORES

PA (MF) TRAVELLING agitado p/ frente, com PAN à direita e à esquerda. Os cartazes de cotação das ações; os inúmeros telefones; o movimento em coral. Um cinegrafista com câmera simples entra e sai do quadro, sempre filmando a crise da bolsa, agitadíssima.

52 – INT; DIA; VIDEO

DETALHE: tela de TV; um pequeno filme de atualidades descreve suscitando o assalto.

CLOSE, fixo de cinegrafista junto ao aparelho de TV.

DETALHE: Pose na reportagem sobre o número de indústrias, minas, companhias imobiliárias, etc. A falência. A crise. O seguinte texto se sobrepõe ao anterior:

TEXTO 11 – (O mais rápido e excitado) É O BRASIL EM FÚRIA, SENHORAS E SENHORES, CONTRA O MONSTRO DISFARÇADO DE ROBIN HOOD, O SUB MASCARADO, ESSE CRIMINOSO SUB-DESENVOLVIDO...

53 – TRAV. P/FRENTE: ESTÚDIO DE TELEVISÃO

PC (INT; DIA)

Cercada de câmera uma mulher discursa, diante da bandeira.
Música (marcha) cresce enquanto a câmera se aproxima:
CLOSE UP

Mulher (com pequeno eco de auto falante) ... um bárbaro minhas
ouvintes... só pode ser um bárbaro porque a ciência não prevê tantos requintes
de selvageria e perversidade... um bárbaro ou (tempo) um tarado. Nem os
guerrilheiros de Belo Horizonte, meu Deus, nem Brizola e Jango Goulart foram
tão longe...

TRAVELLING LATERAL por cartazes

**“CRUZADA CONTRA A CORRUPÇÃO”
“MARCHA CONTRA O CRIME”
“E A POLÍCIA O QUE FAZ?”
“E A FAMÍLIA PROTESTA”**

...em seu cinismo doentio... em nome das mais ameaçadas, das senhoras de todo Brasil, exigimos que as autoridades....

OFF – ruídos de estúdio abafam o discurso.

Numa outra mesa, moralista cercado de câmeras.

Moralista – Em certos casos como vínhamos dizendo senhores espectadores somos favoráveis à pena de morte. Em favor da sociedade porque a grande família paulista sabe pouco ou quase nada pode fazer por elas, as infelizes vítimas ... (tempo).

54 – EXT; DIA; BOCA DO LIXO

PA(FI) DE MARGINAIS SENDO BRUTALMENTE AGREDIDOS PELOS POLICIAIS.

PC; PLANO FIXO e mudo de rua.

PG idem; idem

Moralista – OFF. a morte violenta é uma constante da humanidade “não matarás” já dizia a Santa Bíblia e Caim foi o primeiro! O primeiro, senhores espectadores! Não será o último.

55 – EXT; NOITE; NOTICIÁRIO LUMINOSO DA AV. SÃO JOÃO

PA (FI) CÂMERA FIXA

Inserto rápido:

“UM GÊNIO OU UMA BESTA

OFF - moralista (cont.) ...- De lá para cá a criatura humana não melhorou nada: continua a sua...

OFF – batucada crescendo...

TEXTO 12 – OU ESTAVA NA CARA OU ENTÃO ELE JAMAIS SERIA DESCOBERTO (tempo)

56 – INT; DIA; REDAÇÃO DE JORNAL

SUCESSÃO DE PLANOS RÁPIDOS E DOCUMENTAIS.

Mudos: CLOSE de homem com capuz.

PA(MF) Fotógrafos.

PA(MF) um garoto entregando manchete: “MÁSCARA NEGRA AINDA SOLTO”

Desenhos (INSERTOS)

Fotografia de bilhetinhos (INSERTOS)

Folhetim de suas aventuras.

Legendas diversas: INSERTOS: “LUZ VERMELHA – POR QUE AS MULHERES O PROTEGEM”.

“O MONSTRO”

“MANÍACO SEXUAL”

TEXTO 13 – (cont.)POR QUE? PORQUE ESSA RAIVA LOUCA CONTRA OS FELIZES E SATISFEITOS? ESSE DESPREZO CADA VEZ MAIS DOENTIO PELOS OUTROS E O DESEJO DE DESTRUÍ-LOS? ESSA FÚRIA DESENFREADA, SERIA O INÍCIO DE UMA MALDIÇÃO, UMA PRAGA SOCIAL DESTINADA A APAVORAR A POPULAÇÃO OU AS AUTORIDADES?

57 – EXT; DIA; BOCA DO LIXO

DETALHE: mão apertando abotoadura de revólver.

Plano geral: Plano flash: Bandido andando pela rua com “smoking, botinhas brancas e outros componentes de mau gosto”.

TEXTO 14 - (cont.) QUEM ERA O MARGINAL LENDÁRIO, O MAIS FAMOSO BANDIDO NACIONAL DOS ÚLTIMOS ANOS? (tempo) UM ESPANTOSO TARADO SEXUAL, UM SIMPLES PROVOCADOR, UM GOZADOR? OU ENTÃO SERIA UM ANORMAL, UM MÁGICO SEM LEI, UM MONSTRO APENAS?

58 – EXT; DIA LAGO DA RUA DOS ANDRADAS

PP, TELEOBJETIVA; PAN acompanha-o: banha-se no lago. Sai com o sabonete, tamanco e toalha nas costas.

SUCESSÃO DE PLANOS MUDOS E DOCUMENTAIS FIXOS

PC; flagrantes mudos de ruas, gente, prédios.

Progressivamente, a câmera aproxima-se de hotel inclassificável.

(fachada: Hotel Continental)

Silêncio total.

É o hotel do bandido.

59 – INT; DIA; HOTEL MAGALHÃES

PA (MF) num quarto de três camas. É dia. Bandido dorme, outro anônimo, também. Acorda lentamente. Veste-se sai do quadro.

No banheiro sórdido:

B. faz a barba, cortando-se ligeiramente. Com cuidado, faz curativo. Penteia-se e depois lava suas três máscaras. Põem-nas para secar. No quarto do hotel faz oração espírita, utilizando defumador.

60 – EXT; DIA; CENTRO MAUÁ

PA(MF) PANORÂMICAS LENTAS À DIREITA E À ESQUERDA: encontra conhecidos no bar, inclusive Pé de Chumbo. Ao garçon pede café. Come rosquinha.

Depois (CLOSE) bebe cachaça, fazendo questão de deitar um pouco “para os santos”.

61 – EXT; DIA; ENGRAXATARIA

PA(FI) FIXO: engraxa sapatos, chupando laranja – comprada na rua. Dá boa gorjeta ao engraxate.

62 – EXT; DIA; MERCEARIA

Uma garota sai da mercearia. (PLANOS RÁPIDOS - DA GAROTA) Bandido observa-a (Close). Segue até o prédio. Tira caderno de endereços e anota número do prédio; “ainda para hoje. Número tal”.(DETALHE)

Depois entra em bar e bebe até a noite.

63 – EXT; NOITE; MANSÃO 5

Abre portãozinho com chave falsa, mesmo podendo pulá-lo facilmente (só para esnobar) Deixa sapatos no jardim. Com seu molho de chaves abre a porta da casa.

Vigia vê sapatos no jardim.

64 – INT; NOITE; MANSÃO 5

O assaltante, sempre chupando caramelos, desliga a chave geral da casa. Surpreende empregada que, sonolenta, desce uma escada. Ela tenta arrumar qualquer defeito de instalação elétrica, pensando que se tratava de um curto-circuito. Do escuro semi-iluminado pela lanterna, o vulto do homem que fala:

B. – Não grite porque senão é pior!

Empregada – Com que direito o senhor entra assim na casa dos outros; sem pedir licença?

B. – Desde quando ladrão pede licença para entrar na casa dos outros!

E. – Então o senhor me desculpe porque eu não sei de nada; dona Carmem tá dormindo lá em cima porque os donos tão viajando.

B. – Isso eu sei!

E. – Olhe; me desculpe, eu sofro dos nervos e não posso fazer nada.

B. – Não precisa berrar! Feche a janela (aponta quarto tentando distraí-la para prendê-la dentro).

E. – Não quero mais conversa com o senhor. Não falo com estrangeiro, deixa eu ir fazer café que já estou atrasada.

B. – Já disse pra não gritar, sua burra!

E. – Burra não! Burro é o senhor, seu mal educado!

B. – Quieta aí, ô bagulho!

E. – Já disse que não falo com estrangeiro. Não falo e pronto! Bandido aproxima-se, dá pontapé, empurra-a num quarto.

Sobe ao primeiro pavimento. Corte. OUTRO QUARTO
Com um maço de dinheiro na mão pergunta à garota:

B. – Mas vocês duas sozinhas? E a patroa onde está?

Garota – Tia Glória está lá em cima doente.... Vivendo deste dinheiro para pagar os remédios...

B. – Olhe minha filha, não pense que eu sou goiaba não.

G. – Mas é verdade! O senhor que ver?

B. Quero!

Leva-o a outro quarto. (CLOSE. Passagem de tempo)

B. É perigoso, Marta, sozinhas assim é um perigo.
Ainda mais uma casa tão grande ... deviam tomar cuidado, você e sua tia...
vocês não sabem mas isto aqui está cheio de ladrões... de cara morrendo de
fome... que topam qualquer parada.
Depois de certo tempo, devolve o dinheiro.
Ela lhe oferece café com biscoitos.

B. (em OFF) (cínico) Ela me levou pro quarto pra ver a tal tia doente. Rapaz; era
verdade. Sério. Aí eu não pude, tive dó: devolvi o tutu. Dos trezentos fiquei só
com cinqüenta contos. Pros meus gastos. Devolvi porque era só um pé de
chinelo como eu e ainda prometi voltar qualquer dia desses. Só assalto gente
que pode. Não dá pé roubar de pobre, não dá pé...

66 – EXT; NOITE; MANSÃO 5

PA (FI) FIXO. Voltando, B. procura seus sapatos.

Não os encontra.

Atrai vigia que no fundo guarda sapatos.

B. atira pedrinhas no jardim, tentando atrair o vigia.

Quando este se aproxima, atira no peito, para matar.

Apanha seus sapatos (guardado na guarita do vigia), e foge.

Plano fixo. Sai de quadro.

67 – EXT; DIA; PACAEMBÚ

PA (FI) PANS: jogo de futebol. (planos flashes negros e brancos). PG: estádio.

Luzes fortes.

Os torcedores semi-históricos.

PA (MF) craque discutindo – ou brigando? – com juiz.

A partida.

PC: luzes do estádio.

**TEXTO 13 – ENQUANTO O BANDIDO CORINTIANO GASTAVA 45
CONTOS DE TÁXI DE BAURU À SÃO PAULO, E AINDA DAVA MAIS DEZ**

CONTOS DE GORJETA, A POLÍCIA NÃO DESCANSAVA. ACREDITAVAM ATÉ NO AUMENTO DA RECOMPENSA PARA OITO MILHÕES; NO AUGE DO DELÍRIO PRENDERAM MAIS DE DUZENTOS SUSPEITOS, ENTRE VELHOS MARGINAIS, ESTUDANTES, DOIS LÍDERES SINDICAIS E INCLUSIVE – SENHORAS E SENHORES – JAIRZINHO, PONTA ESQUERDA DO PALMEIRAS.

68 – INT; NOITE; VESTIÁRIO DO ESTÁDIO PACAEMBÚ

PA (MF) TRAV/FRENTE; CONTRE PLONGÉE: Dois policiais (Cabeção e Tarzan) seguram o craque (apontando revólver) que está de camisa futebolística e com a bola na mão.

Saem pela porta do vestiário. Expressionismo voluntariamente falso.

Ao fundo, mapa do Brasil e retrato de "Che".

Flashes eletrônicos espocam no rosto do craque.

69 – INT; DIA; ESTÚDIO DE TV; RINGUE DE TELECATH

PC. FIXO longo combate de telecath.

PP a torcida.

PP o bandido torce.

TEXTO 13 – (cont.) ALÉM DE DEDÃO, UM DOS MAIORES ASES DO TELECATH QUE APANHOU DUAS NOITES NA POLÍCIA PARA DEPOIS VOLTAR AO RINGUE E CONQUISTAR O CAMPEONATO NACIONAL DE MEIOS PESADOS.

70 – EXT; DIA; AVENIDA SÃO JOÃO

PG a câmera mergulha pela avenida. Ao fundo um garoto jornalista oferece jornal:

Jornaleiro (gritando) – O Dedão! É o Dedão! Desmacarado o Luz!
Um campeão de Luta Livre! Só poderia ser um rei do ringue!
PAN o Bandido sai da multidão, com cabelo tingido e inteiramente diferente.
Entra em um táxi e sai.

71 – INT; DIA; REDAÇÃO DE NOTÍCIAS POPULARES

Câmera corre pela redação semi-vazia. Foca e redator discutem. Foca está enfaixado com curativo enorme no rosto.

Jornal com manchete ao fundo.

Redator – Esse café sai ou não sai!

Foca – Eu falei, eu falei seu Jorge que era só uma hipótese! Uma hipótese, nada mais! Vocês largam assim na primeira página e quem apanha é o trouxa aqui!

R. – Não podia. Tá certo: um imbecil, uma bosta daquelas! (ao servidor do café) Me vê um outro. Pingado! (ao titular) Lasca na primeira página, confirmado, é o Dedão mesmo. Pensa que é assim! Que é só chegar e bater; vai ver a encrenca com a polícia!

Telefone chama. Redator:

R. – NP, sim senhora. Pois não. Pode falar.(tempo).

Progressivamente vai se interessando pelo telefonema.

72 – INT; DIA; TELEFONE PÚBLICO

Uma misteriosa madame, bem vestida e bonita:

Madame- (simplória) – Sou uma conhecida do bandido mascarado; me pediu prá avisar que não vai mais assaltar ninguém. Já está com a vida feita... Na semana que vem vai para os Estados Unidos fazer um tratamento... Contra a tuberculose, naturalmente... Sofre muito, doença de família... acontece que não assaltou ninguém por necessidade de dinheiro não, sempre foi uma pessoa de bem, criado em boa família, com berço de ouro e tudo... Sabe, ele é muito inteligente, tem curso científico e tudo, pois queria estudar química. Parece até um advogado... Mas ele é doente, sabe?
Enquanto fala, madame observa os tipos do bar. Flagrantes mudos. De vez em quando fica assim, tem vontade de matar todo mundo no meio da rua; eu acho que os assaltos são um impulso que ele tem, sei lá, fica desesperado para assaltar alguém, uma casa qualquer... não pode ver ninguém feliz. Também com a vida que ele teve...

R. - Mas ele vai para os Estados Unidos, não vai?

M. – Eu já disse: vai para se tratar. Câncer não, tuberculose. Mas não vai mais assaltar ninguém. Se acontecer outro assalto assim, pode escrever, não foi ele e pronto! Claro que sei; tenho certeza... Olha moço, quando ele voltar, se sobrarem jóias, é capaz de dar pros pobres... pra igreja também. Ele é muito religioso sabe? Vive falando de Deus e nas almas do Purgatório...

R. – Mas a senhora é alguma coisa dele? Uma parente, uma amiga, então?

M. – Olha moço eu já disse que só conhecia de alguns meses... Conheço bem... Não é um ladrão qualquer; é um homem de bem, com fé e até bem simpático...
A madame ri. TRAV PARA FRENTE;

73 – EXT; DIA; AVENIDA SÃO LUIZ

CÂMERA NA MÃO. PG do fundo da avenida, surge um táxi correndo em velocidade. Estaciona. Sai um casal que paga a corrida. O chofer do táxi é o Bandido. Ele dá o troco.
Uma bicha entra no veículo:

Bicha – Livre? (fazendo o gesto com a mão)
PAN na mão acompanha o carro que some (Quadro: parte superior do veículo e espaço branco).

74 – INT; DIA CARRO

CÂMERA DENTRO DO CARRO, CLOSE do Bandido.

Pan nervosa até CLOSE da Bicha.

B. olha-o pelo espelho retrovisor.

Ela se excita. Exibe-se.

CLOSES da Bicha que se descabela lentamente, até alcançar o cúmulo da bichice.

Corte.

Bandido dá coronhada na Bicha (PP,PAN solta)

Revista os bolsos mas encontra pouquíssimo dinheiro.

75 – EXT; DIA; MORUMBI

PA (MF) da bicha caída no assento de trás do carro.

Bandido abre porta-malas do táxi, retirando um macaco. Sai correndo com o macaco na mão, em direção a uma residência luxuosa.

76 – INT; DIA; APARTAMENTO SIMPLES

Cabeção interroga a única mulher que viu o bandido sem máscara, a empregada da seqüência 64. Mas esta é muito burra e não consegue defini-lo. Cercado por três ou quatro testemunhas tentam fazer o “retrato falado”, sem resultado prático: esboçam um monstro contraditório. Não se sabe se ele é louro ou moreno, alto ou baixo, tal a divergência entre as testemunhas. Toda descrição é vaga. Tiras discutem. Tarzan acha que trata-se de um homem invulgar, experimentadíssimo. Por exemplo: A forma com que empunha o revólver, com a mão bem para trás e encostada na cintura. Com a mão esquerda empunha a lanterna, sempre mantendo distância da vítima. Um ladrão comum não agiria assim; esticaria muito a mão com que segura o revólver. Desconfiam que trata-se de um ex-policial ou um guarda civil, lembrem-se do caso do seqüestro dos dois meninos do Morumbi. Tiras discutem. Cabeção mantém-se à distância, preocupado e angustiado. Desconfiam que se trata de alguém que continua na Força Pública.

TEXTO 15 – O TEMPO PASSA E O CRIME CONTINUA, SENHORAS E SENHORES. ALÉM DOS CINCO DELEGADOS CHEFIANDO MAIS DE DUZENTOS HOMENS, COM CINCO VOLKSWAGENS “FRIOS” EQUIPADOS COM RÁDIO PATRULHAS E 70 DEDOS-DUROS ESPALHADOS POR TODA SÃO PAULO. CONTRATARAM ALGUMAS MULHERES TREINADAS NO TIRO AO ALVO E NO KARATÊ PARA SERVIREM DE ISCA; CADA UMA RECEBEU UM LUXUOSO CARRO PARA DESFILAR PELOS PONTOS MAIS SUSPEITOS, MAS DEPOIS DE QUARENTA E OITO HORAS, VIRAM QUE NÃO ENGANAVAM NINGUÉM, A NÃO SER LADRÕES DE SEGUNDA CLASSE.

77 – EXT; DIA; RUAS DA BOCA

Carros luxuosos desfilam pelas ruas.

Flagrantes ocasionais. Policiais prendendo desocupados e marginais.

(cont.) ERAM MANJADOS DEMAIS NA PRÓPRIA BOCA DO CRIME. AO MESMO TEMPO A BOCA COMEÇOU A SER FREQUENTADA POR ESTRANHAS MADAMES EM BUSCA DE EMOÇÕES FORTES. O BANDIDO

RECEBIA ARDENTES DECLARAÇÕES DE MULHERES QUE NUNCA TIVERAM CORAGEM DE DIZER SEU VERDADEIRO NOME.

78 – EXT; DIA; LAGO DA RUA DOS ANDRADAS

PAN rápido até lago, onde ele se banha. Sai com sabonete e toalha nas costas. Encaminha-se ao hotel.

79 – EXT; DIA; HOTEL

B. termina de escrever bilhete. Lê em voz alta:

“Está tudo certo mais eu fico invocado com uma coisa: Agente ataca, mata, faz o bicho e nunca acontece nada. Ninguém vai me pegar. Não sei como pode Cabeção, essa noite sou bem capaz de limpar os jardins e botar fogo na tua casa.

OFF – Música: “Vereda Tropical”.

80 – INT; NOITE; MANSÃO 6

PG: enorme mansão deserta. Ninguém em cena, exceto o ladrão que procura objetos. Abre guarda-roupas encontrando fardas.

Bandido OFF – Com essa farda da Aeronáutica dá pra passar mais de cinco milhões em cheque, só em Belo Horizonte...

81 – EXT; DIA; RUA

PG; PAN. Plano rapidíssimo. Vestido de oficial, B. caminha por rua semi-deserta, encontrando outro militar.

Trocam continência.

Música Yê, yê, yê.

82- EXT; DIA OUTRA RUA

PA (MF) TRAV.LAT rápido.

Furtivamente ele entra em carro; faz ligação direta e arranca. Sempre vestido de oficial.

83 – EXT; DIA OUTRA RUA DA BOCA

PG; PAN: carro conversível de Bandido estaciona em esquina, onde Pivete faz *trottoir* – após curva violenta.

Tempo morto: Pivete e B. conversam à distância.

OFF – ruídos fracos de rua

PP; PAN alternando entre um e outro

P. – É, meu... mas tem que dar uma nota, não pensa que vou contigo assim pra Santos, no peito, bem...

B. – (Mostrando maço de cédulas) tá aqui o tutu! Aqui!

Pausa. Ela entra no carro carregando sua bolsa.

Veículo arranca fortemente. PAN até Plano Geral.

84 – EXT; DIA; PRAIA

PA (MF) DE Pivete em biquíni, que corre até a praia. PAN até B. que se despe também. Seu revólver está escondido na ridícula botinha.

PA(MF) TELEOBJETIVAS: mulheres na praia.

CLOSE: B. lendo jornal (destaque: notícias policiais e de turfe).

CLOSE. B. fazendo ginástica sueca, enquanto Pivete entra no quadro, vindo do mar.

85 – EXT; DIA ILHA PORCHAT

PC; PAN; plano flash: câmera acompanha carro em curva.

86 – EXT; DIA; AMBIENTE VEGETAL DA ILHA PORCHAT

PA(MF) B. e Pivete amam-se na relva, mas ela quer ceder.

B. – Deixa de luxo nêga. Um dia a terra vai comer a gente mesmo; pra quê esse xiquê agora?

P. – Pensa que vou cair na tua onda, que você manda alguma coisa em mim! (rápido) que eu gosto de você! Qual é teu jogo, diz?

B. – Nenhum (levantando-se, olhando o mar indiferente, acendendo cigarro) Aí que tá: tou por fora: não tenho jogo nenhum, bem...

CLOSE; TRAVELLING SEMI-INCLINADA o acompanha...

B. – Olha, prá mim não interessa...

P. – (interrompendo-o) Te manjo, bem. Você liga sim. Eu é que sou vagabunda mesmo e pronto, acabou! Mas você, meu bem, você fica cabreiro... Me diga uma coisa, Morcego: que é que você quer afinal da vida?... vamos, diga...

B. – Falá o quê?

P. – Não sei... alguma coisa. Fala, Morcego...

B. – Da vida? (rindo) Nada... antigamente queria ser grande...

P. – Grande prá quê?

B. – Grande. Ser grande, sei lá pra quê... grande e só... não precisava mais nada... já são cinco?

P. – (olhando o relógio) faltam 15...

B. – Tem que ir andando pra tá hoje em São Paulo. No quartel... um cara chato me esperando... Mas hoje eu não sei. Não sou nada. Câmera adiantando-se em Grande Angular. Agachados, beijam-se ligeiramente.

B. ...meu negócio é poder, Mara... quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha.

P. – Devia ter consultado o horóscopo antes de vim aqui prá Santos aguentar esse papo bêsta... Olha bem: já tou ficando cabreira...

B. – (olhando o mar, música crescendo) olha, eu sou um errado, um burro, uma bosta...
PG do mar.

P. – Agora é que tá manjando?

87 – INT; NOITE; CLUB 28

TRAVELLING na mão corre pelo inferninho. Casais que dançam bolero.
Orquestra cafajeste.

PA(FI) B. dança yê, yê, yê com Pivete.

Corte música estridente (fim de música)

TEXTO 15 cont. (abafado pela música)... A BOMBA; A FOME, SENHORAS E SENHORES... NO SÉCULO VINTE... A BOMBA E A FOME...

PA(MF): sentados em mesa, bebem cerveja.

88 – INT; NOITE FUNDO NEUTRO

PAN; CLOSE: B. banha-se com cachaça, fumando maconha de óculos escuros.

89 – INT; DIA; APARTAMENTO

PP; PANS soltos. Numa cama pobre de quarto caracterizado pelo mau gosto, amam-se Bandido e Pivete.

PC do quarto. Um televisor. Programas diversos.

Corte na seção:

Ambos na cama; longas panorâmicas do corpo semi-nu de Pivete.

DETALHE: televisor, sendo bruscamente mudado de canal.

Outro corte de ação

(discutem rispidamente)

PP; PAN oscila entre os dois.

P. – Vou ter que me mandar; sem o dinheiro não dá pé...

B. – mas eu já não te dei um tutu, Mara?

P. – O dinheiro do doutor, Morcego. Olha: tou aqui vivendo contigo mas não pense que vou ficar um dia a mais. Se você não me der o dinheiro prá tirar o filho (olhe em direção de sua barriga) eu me arranca, juro que me arranco...Vamos, me diga uma coisa, você quer? Quer o filho dos outros? De

ninguém sabe quem? E o filho teu que você queria, como é que é? Quer tirar o corpo fora, quer?

B. – (a olha) Depois de longo silêncio, entrega algumas notas . Ela sai por porta.

B. encaminha-se até a janela. PA (MF), de costas, dele contemplando a “boca do lixo”.

90 – EXT; DIA; BOCA
PG ;PLANO FIXO: a boca

91 – INT; DIA; ESTÚDIO DE TV

OFF – *Speaker* - Quantos tiros já levou, excelência?

“- JB – Uns cinco mil mais ou menos, porém fui atingido apenas por

37.

PA(MF) Ambiente de estúdio: cinegrafista com a câmera na mão e outro anônimo. TRAVELLING aproximando-se de JB. Câmeras o cercam. Agitação no Estúdio.

JB – (cont.)... nunca fiquei mais de uma semana na cama porque tenho o corpo fechado senhores espectadores... não morro assim tão fácil por obra de Cosme e Damião, os meus santos protetores...

S. – Que acha do colete Taterssal à prova de balas?

JB – Prefiro o meu, jovem. Uso há trinta anos.

S. – Já pensou em ser diplomata?

JB – Nunca tive inclinações para matemática, diplomata e gramático.

S. – Mas dizem que o Ministro...

JB – (interrompendo-o) Ministro não, Secretário...

S. – Exatamente. Dizem que o Secretário é um mestre no piano, um novo Mozart, excelência?

JB – Compus chorinhos, valsinhas, coisas à toa.

S. – Já matou alguém, excelência?

JB – Não, eu não: quem mata é Deus...

TEXTO – JB, O CANDIDATO DA BOCA À PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA.

JB toma água mineral. Câmeras avançam. Ambiente de estúdio.

JB – Sou praticamente vitorioso. Foi preciso senhores espectadores foi preciso aparecer um místico de terno branco e lenço encarnado no pescoço para dar ao povo uma luz de esperança; o programa do meu governo sou eu mesmo! Eu! Vou abrir as portas das prisões. Comprar vassouras piassavas, criolina e principalmente isso aqui (exibe uma bomba de Detefon). Vai ser a desinfecção dos cofres públicos. Ratoeiras para ratos oficiais. Meu governo vai ser a campanha do Detefon, filhos...

Speaker (lendo livro) "Ninguém deve ignorar que somente ao Estado compete o uso da violência organizada, educada na base da hierarquia e de disciplina, representada pela justiça. Forças Armadas e a Polícia. Uma forma superior de organização destinada à manutenção do Estado de Direito, quer dizer, o império da Lei – como bem assinala Tavares Holanda.

JB – (interrompendo-o bruscamente) E tem mais uma coisa jovem: já vou avisando: se houver roubo nas eleições prometo que o assunto será resolvido à bala, pelas armas, senhores espectadores...

S. – Mas a candidatura, sairá quando, pelo seu partido?

JB – Exatamente. Pelo glorioso Partido Trabalhista Cristão. Sairá quando chegar a hora. Entre a pressa e a diligência, fico com a diligência.

S. – Mas excelência, não estamos em cima das eleições?

JB – Não há motivo de pressa porque o Brasil em vez de andar, carangueja.

92 – INT; DIA; RÁDIO EM BOTEQUIM

S.- A que deve tanta sorte nos atentados?

JB – À Divina Providência sem dúvida... especialmente o Espírito Santo que sempre guiou os meus passos e também à fanática confiança em mim mesmo... Consigo até acertar num cigarro a vinte metros... mas depende... Smith and Weston 38?

S. – É sua predileta?

JB – Desde mocinho.

S. – Com essa acerta?

JB – Não erro.

S. – E a morte do Delegado Pernambuco, seu velho inimigo?

JB – (interrompendo) Só se abrirem um novo inquérito. Fui absolvido

por unanimidade, 5 a 0 senhores espectadores.

S. – Mas por que o chamam de pistoleiro?

JB – Porque não podem me chamar de ladrão. Ninguém pode me chamar de ladrão. Tudo, menos ladrão. Na Presidência, vou acabar com a ladroeira nacional, com os ladrões grandes e os ladrões pequenos. Tenho toda a ficha desse Bandido da Luz Vermelha...

S. – Mas a excelência sabe de alguma coisa?

JB – Tudo, sei de tudo!

92 – INT; DIA; APARTAMENTO

CLOSE de B. que vê televisão.

Entrevista no vídeo (DETALHE)

PP: abre vidro com preparado químico destinado a tingir o cabelo.

S. – OFF – Com que dinheiro fundou “A Voz do Povo”?

JB – (Corrigindo-o) Vox Populi. A Vox Populi é um jornal que eu fundei com dinheiro de amigos para ajudar os mais fracos. Uma coisa posso dizer de boca cheia: nunca pratiquei o crime de omissão! Não, essa não! De trinta para cá sempre estive em todos movimentos revolucionários, sempre evitando derramamento de sangue. Fui preso em 37 porque não quis a ditadura. Lott me perseguiu porque socorri Carlos Luz. Nunca fiquei protegido sob as marquises na hora da luta. Sempre estive lá, no meio dos vendavais. Eu, que nunca roubei, nunca explorei o jogo nem o lenocínio e nunca fui governo. Eles sim. Até que me provem o contrário, o Sr. Amaral Batista é o rei as corrupção paulistana. Quero saber onde eles puseram o dinheiro dos caças arrecadados do povo durante a II Guerra para comprar os caça-submarinos. Tenho todos documentos aqui (exibe pastinha) Senhoras e senhores: estou escrevendo um livro que vai ser a bomba atômica do momento, a verdadeira história do Brasil de 1800 para cá...

93 – INT; DIA; APARTAMENTO

DETALHE: Mão do Bandido escrevendo nas bordas de cédula monetária:

1967 Domingo sem sol

Santos 1 Corinthians 0

CLOSE do Bandido, já que cabelo loiro.

PG: observa o televisor. Enfastio. Muda estações. Outros Programas. Vai até à janela e contempla a Boca.

Plongée de Pivete na rua; ela conversa com Lucho Gatica.

94 – EXT; DIA; BOCA

PP; PLONGÉE: Pivete dá dinheiro a Lucho Gatica que se afasta rapidamente.

TRAVELLING semi-inclinado o acompanha. Alemão entra no quadro sempre silencioso e circunspecto.

Pivete corre novamente até Lucho Gatica, beija-o dizendo:

Pivete – Você é bárbaro... bárbaro, Lucho...

Lucho – Mais ou menos, mais ou menos.

Ela se afasta; PG: um automóvel estaciona, cuja chofer conversa com ela, discutindo preço.

Ainda PG: um outro “freguês”. Entram em hotel suspeito.

O ambiente geral de prostituição.

Alemão e Lucho Gatica falam sobre negócios. Diálogos semi-inteligíveis.

Lucho com nota de dez dólares na mão, exclama:

Lucho – São os dólares...sim eu falei para ela... como é que é, minha filha? Meu negócio são os dólares...daqui pra frente só aceito dólares.

TRAVELLING Câmera semi-inclinada dos dois homens que entram no Hotel Continental.

95 – INT, DIA; APARTAMENTO

PP: Bandido ligando novamente a televisão:

DETALHE: VÍDEO:

S. – Mas dizem que a excelência não preenche os pré-requisitos para governar o Estado, muito menos o país...

JB – Olha: eu posso destruir muita gente bacana, é só eu quiser (exibe sua pasta) As provas aqui estão as provas! Os políticos e os criminosos grandes desse país, quem joga na direita, na meia esquerda do Brasil. 362 nomes. São 362 nomes conseguidos no Ministério, diretamente do cofre do Ministro...

S. – Denunciam vossa excelência... por explorar o lenocínio no estado.?

JB – É porque são todos comunistas! Todos eles! Olha 300 milhões (faz gesto de número com as mãos nervosas) Passaram a mão em 300 milhões e ninguém disse nada! Apropriação indébita. 17 são comunistas fichados, levantaram 80 milhões de fundo sindical para acabar com a honrosa campanha anti-comunista brasileira. A única coisa séria nesse país. São agitadores perversos e perigosos. Vou denunciar os verdadeiros professores do gatilho. Eles, o Senador que embolsou meio bilhão só numa manobra cambial (exibe

enorme mapa). Aqui estão os grupos que exploraram...
96 – INT; DIA; ESTÚDIO DE TV

S. - E as bombas, Secretário?

JB – De fonte segura, sei que um grupo – não sou eu quem diz, resolveu liquidar eu, o Lacerda, o Tenório e outros, mas cavam a própria sepultura...

S. – Então há mesmo um complô?

JB (sorri)

S – E os nomes, Ministro, aliás, Secretário?

JB – Meia dúzia de apaixonados. Vou soltar a bomba atômica no dia do lançamento da candidatura. Na sede do Esporte Clube Epopéia farei a nação despertar para a realidade. Precisamos de mais dinheiro para acabar com a chaga comunista porque a lei aqui é como teia-de-aranha: só serve para prender moscas! Uma lâmpada, uma simples lâmpada, por exemplo: em qualquer lugar do mundo é feita para durar no mínimo vinte anos. Aqui dura 15 dias. Ora, isso pesa, pesa na economia do povo. Um roubo! Um crime! Defendendo medidas drásticas contra o capital estrangeiro, apoio o intervencionismo econômico, o monopólio estatal do petróleo, a exploração da Amazônia – ah a grande Amazônia, quando é que vai despertar? (delirando) a nacionalização dos depósitos bancários, da indústria farmacêutica, das indústrias siderúrgicas e dos serviços públicos urbanos, é a defesa da reforma agrária... total... quero servir o Brasil até o desespero, sem as distorções que se procura fazer aos que servem com devoção a lei, ao povo, e à pátria...

Música cresce.

Speaker – Acabaram de ouvir senhores espectadores mais um programa “A Voz dos Líderes”...

97 – INT; DIA; APARTAMENTO

CÂMERA NA MÃO; CLOSE: B. batendo na Pivete, exclamando:

B. – Com meu tutu, vagabunda? Quem é esse cara?

.....um gigolô, pra cima de mim? Pensa que sou trouxa?

Ela cai no chão.

B. – Levanta, pega teus trapos e cai logo fora!

Ela continua deitada no chão. B. acompanha-a pelo apartamento. Pivete apanha uma navalha e, num ímpeto violento, destrói objetos do apartamento. Rasga roupa do marginal, abre guarda-roupa e rasga vestes. Debaixo da cama encontra a mala de B. Está trancada. Com dificuldade, arromba a fechadura.

TRAV. P/FRENTE DETALHE: Mala repleta de objetos estranhos: jornais, placas de automóvel, santinhos, injeções, batina, retratos de família, banana de dinamite, lenços, máscaras.

Batucada ou berimbau cresce.

TEXTO 17 – (ton) O BANDIDO DA MÁSCARA NEGRA OU DA LUZ VERMELHA, O POPULAR HOMEM MACACO OU HOMEM MASCARADO. SETE NOMES DIFERENTES PARA DESPITAR A POLÍCIA, INCLUSIVE CARLOS AUGUSTO TEIXEIRA, INDUSTRIAL; MAURO VARGAS, FALSO INSPECTOR DE SEGUROSS; PEREZ PRADO, FALSO FAZENDEIRO DO RIO GRANDE DO SUL. EM CADA LUGAR UM NOME; GARÇOM EM CAMPO GRANDE; VENDEDOR DE CORTADORES DE UNHA NA AVENIDA SÃO JOÃO; EX-PORTEIRO DE CINEMA DE TERCEIRA LINHA; O BANDIDO DA LUZ VERMELHA: PRIMO DE MINEIRINHO; AFILHADO DE CRISMA DE DOM HÉLDER CÂMARA.

98 – INT; DIA; TELEFONE PÚBLICO

B. falando em telefone público

99 – EXT; DIA; RUAS

Cartazes. Caricaturas. Flagrantes ocasionais de São Paulo em PM e PC

100 – EXT; DIA; BOCA

OFF – Ruídos de jatos cortando os céus.

Pessoas olham (CLOSES, PANS) os céus

PANS de casas com grandes, esquinas da Boca, com seus picaretas de automóvel e vendedores de frutas.

OFF – explode – ruídos fortes de chamas, gritos, sirenes

TELA BRANCA

101 – EXT; DIA; BOCA

Rádio patrulha correndo. Pessoas correm.

Música yê, yê.

TEXTO 18 – (EXCITADÍSSIMO) E AGORA SENHORAS E SENHORES O BRASIL ENFRENTA A FÚRIA CRIMINAL DE MISTERIOSOS AGITADORES QUE LANÇAM BOMBAS EM FÁBRICAS, BARES E EDIFÍCIOS DE APARTAMENTO, ANTES MESMO DA OPINIÃO PÚBLICA ESQUECER OS ESTRANHOS OBJETOS LUMINOSOS QUE CIRCULAM PELOS CÉUS DE TODO PAÍS. A POLÍCIA ADMITE QUE NOVOS ATENTADOS PODERÃO SER REGISTRADOS A PARTIR DE HOJE E APERTA TODO O SEU DISPOSITIVO

ESPECIAL DE REPRESSÃO. O PETARDO LANÇADO NA AVENIDA DO ESTADO NÃO CHEGOU A ATINGIR NEM O JARDIM DA RESIDÊNCIA DO DELEGADO SADE, EXPLODINDO CONTRA O MURO E QUEBRANDO ALGUMAS TELHAS. OS ESTILHAÇOS CHEGARAM A MAIS DE VINTE METROS DA EXPLOSÃO; TODOS OS FRAGMENTOS FORAM RECOLHIDOS PARA INVESTIGAÇÃO PELOS AGENTES DA POLÍCIA E DO F.B.I. QUE TRABALHAM EM COLABORAÇÃO.

102 – INT; DIA; FUNDO NEUTRO

Cabeção limpa o nariz, nervoso. Os acontecimentos vistos através do cotidiano do delegado.

103 – EXT; DIA; BAR CHIC-CHÁ

PG o Bandido passa com bilhetes de loteria nas mãos

A equipe bebe num bar aberto. Alguém chama o garçom que demora a atender. Quando esse se aproxima:

TELA BRANCA: explosão OFF;

105 – EXT; DIA; RUAS

Pessoas olham para o céu. TRAVELLING. PANORÂMICAS agitadas de prédios altos.

PG. O Bandido corre.

106 – EXT; NOITE; RUA SÃO LUÍS

Dois guardas na escuridão. Ao fundo noticiário luminoso:

TEXTO 19 - SÃO PAULO- "MARTIN BORMAN, SECRETÁRIO E CONSELHEIRO DE ADOLFO HITLER CLANDESTINAMENTE REFUGIADO NA ESPANHA, PERU, NA ARGENTINA DE PERÓN E NO BRASIL NÃO TERIA MORRIDO EM ITE, PARAGUAI, COMO NOTICIARAM, MAS DISTRIBUINDO DÓLARES FALSOS NO RIO E EM SÃO PAULO; AGENTES DO SERVIÇO SECRETO DE ISRAEL AVISTARM-NO EM GUARUJÁ E PROXIMIDADES DA VIA DUTRA".

Um pede fogo para o seu cigarro mas o isqueiro não funciona.

Subitamente, explosão.

LONGA TELA BRANCA E NEGRA: Planos Flashes

OFF – ruídos característicos

Música yê, yê, yê seguida de:

TEXTO 19 (cont.)– AQUILO PODERIA EXPLODIR EM QUALQUER LUGAR E A QUALQUER MOMENTO, AQUÍ, NUM COLÉGIO DE CRIANÇAS

OU NUMA FILA DE CINEMA. AS AUTORIDADES DESMETEM CATEGORICAMENTE A HIPÓTESE DE TUDO SER OBRA DE INVASORES INTERNACIONAIS MAS ADMITEM QUE COMEÇA O TERRORISMO NO BRASIL (tempo) O TERROR SE INSTALA E NINGUÉM SABE O QUE PODE ACONTECER: TUDO É POSSÍVEL. (repetição da SEQ. 2: aviões à jato).

107 – INT; NOITE; TELEFONE PÚBLICO

Numa cabine escura o Bandido com a pistola na mão - fala.
Câmera penetra em sua intimidade.

B. – (excitado) “Os jornais dizem que eu sou um gênio, um poeta dotado da Divina Providência, ou um santo... um anjo anunciador... sei lá... Eu sou o Bandido Nacional...O Bandido da Luz Vermelha.

108 – INT: NOITE: FUNDO NEUTRO

Dama misteriosa responde ríspida:

D. – Que palhaçada é essa Morcego! Tá ficando louco?

109 – EXT; DIA PARQUE DOM PEDRO

Policiamento a cavalo. Os policiais exigem documentos da pessoas.

Corte. (planos longos mas com tratamento de planos flashes).

Bandido sendo fotografado por um fotógrafo da praça, com máquina caixaão tosca.

Corte.

Bandido lavando carros. Dormindo em carro aberto.

Entra em mictório público.

110 – INT; DIA; MICTÓRIO PÚBLICO

Ambiente sórdido

Na porta do banheiro escreve mensagem criminal:

GOSTO DE WER SANGUE JORRA. FICOO ALUCINADO MESMO E OS MEUS BALAÇOS NUNCA ERRA. MINHA PONTARIA É CERTEIRA, MORTÍFERA”.

111- EXT; DIA; RUA

Policiais prendem alguém pelas ruas sem documentos. O policiamento à cavalo continua.

112- INT; DIA SINUCA MARAVILHA

Confusão dentro da sinuca. Policiais levam Lucho e Alemão.

TEXTO 20 – PRENDIAM TODO MUNDO; NAQUELA TARDE AS AUTORIDADES LEVARAM TAMBÉM LUCHO GATICA E O ALEMÃO E CAPANGAS DE JB O CANDIDATO DA BOCA À PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA.

113 – EXT; DIA; RUA VITÓRIA

Bandido segue Pivete. TRAVELLING. Ela não o vê. Pivete caminha agitada pelas ruas. Entra na mansão de JB. Ao porteiro responde:

P. – Preciso ver “seu” Nenen. É urgente!

Sobe a escada rapidamente, chega a uma saleta onde estão diversos capanga de terno e gravata.

Entra na casa. Bandido a observa de longe.

114 – INT; DIA; QUARTO DE JB

Em primeiro plano um místico

M. – “EM POLÍTICA, O VERDADEIRO SANTO É O QUE CHOCOTEIA E MATA O POVO PELO BEM DO POVO” JB.

Câmera avança em TRAVE. LAT (INSERTO), registrando uma série de

fotografias enormes de JB, posando com Getúlio, de medalhas, etc...
O movimento termina num plano geral do ambiente. Na sala enorme está JB nu, de costas, fazendo yoga. Um brinquedo elétrico circula ao lado.

OFF – Seu Neném... Seu Neném... Uma pessoa... Aqui...

Contrariado, ele veste o roupão cafajeste e grita:

JB – Já não disse pra não me incomodarem durante meu yoga? Que é que há, filho?

PA (MF) de Nenen. Pivete entra no quadro, falando através da porta entreaberta. Capangas.

P.- Levaram o Lucho e eu não posso mais seu Nenen... Ele não tem nada a ver com essa história do Bandido da Luz... não posso tá assim me arriscando no peito... agüentar esse abacaxi... vou entregar o cara, seu Nenen... sim, ele, O Bandido da Luz Vermelha.

JB choca-se com a revelação, introduzindo-a no quarto. Ouve-a atentamente.

JB – Certo... por aqui minha filha...

115 – INT; DIA; AGÊNCIA DE AUTOMÓVEIS

Lenta PAN PA (MF) pela agência. Ações paralelas ao fundo. Negócios. Vendas. Cercado por dois capangas, Poronga fala:

- Foram os tiras, juro! Da Sinuca, sim!... O Lucho e o Alemão... tavam passando dólares ... aí eu espalhei pra imprensa o seguinte, Seu Nenen: prenderam como suspeitos de casa do mascarado; uma história ridícula, sei disto. É porque – elas, a polícia – tão levando as bichas aqui da Boca... tão pensando que o mascarado não é nenhum tarado não, é uma bicha louca seu Nenen.

116 – INT; DIA; MANSÃO DE JB

CLOSE CONTRE PLONGÉE DE JB com Pivete em quadro.

JB – Absurdo... pode deixar... já recebi o caso... tô com a ficha desse ladrão de araque... tá aqui, pra acabar com essa história ridícula de Zorro, sei lá o quê... Trago o Gatica e o Alemão já, é só terminar uns negócios de imobiliária, vou ao Distrito e trago. É o que eu sempre digo Poronga: pra lidar com essa gente precisa classe, muita classe, meu filho...

Desligando o telefone e voltando a falar com Pivete.

PP: mulher bonita entra no quadro, vestindo-se lentamente. JB continua atento à Pivete.

TRAV distanciando-se lentamente. Os enormes quadros espalhados pela sala, com fotografias da carreira de JB: condecorado, com grandes medalhas, abraçando Getúlio, saindo de um avião, fotos de antigos e ilustres políticos, retratos de família.

TEXTO 24 – (o mais sensacionalista possível) **ESSA É A VERDADEIRA HISTÓRIA DO HOMEM QUE BEBIA UMA GARRAFA DE**

UISQUE ESTRANGEIRO POR DIA; DO INVENTOR DA REVOLUCIONÁRIA ABERTURA DO BICHO; DO CHEFE SUPREMO, REI E TALVEZ A PRÓPRIA LEI DE UM MILHÃO DE METROS QUADRADOS: A BOCA DO LIXO, ONDE, SEGUNDO ELE, "NÃO EXISTEM HABITANTES, APENAS SOBREVIVENTES".

INSERTOS: FOTOGRAFIAS ANTIGAS DE MENINO AJOELHADO

ZOOM se aproxima de foto antiga

(cont.) HÁ 45 ANOS, NO DIA DA SUA 1ª COMUNHÃO, JB JURAVA QUE SERIA PRESIDENTE DA REPÚBLICA PARA TIRAR O POVO DA MISÉRIA OU ENTÃO, NO MÍNIMO, DEPUTADO ESTADUAL. MAS SÓ CONSEGUIU SE ELEGER VEREADOR EM 1936, QUANDO OBTEVE EXPRESSIVA VOTAÇÃO PORQUE DURANTE A REVOLUÇÃO DE 32 FOI ESPIÃO DOS PAULISTAS NO ESTADO DO RIO.

INSERTO: CIN; JORNAIS; CONTRATIPADOS

Cenas da guerra. Vistas aéreas do Brasil. O Amazonas. O Pão de Açúcar. Getúlio Vargas e os políticos do passado. Os mitos da época: Carmen Miranda, por exemplo (plano-flash documental)

(cont.) OFF – NINGUÉM SABE NADA DE SUA VIDA ATÉ OS VINTE ANOS PORQUE SEMPRE FEZ QUAESTÃO DE CERCAR SUA VIDA DE MISTÉRIO. DIZ QUE FOI LAVADOR DE GARRAFAS, PORTEIRO DE HOTEL, PEDREIRO, CARPINTEIRO E BALCONISTA, COM MUITAS DIFICULDADES CONSEGUIU SE FORMAR EM DIREITO. HOJE JB DOMINA O MERCADO AUTOMOBILÍSTICO, O TRÁFICO DE MENORES, DE CERTOS ENTORPECENTES, E DA PROSTITUIÇÃO EM MASSA.

O LENDÁRIO REI – BRASILEIRO OU URUGUAIO OU PARAGUAIO? NINGUÉM SABE – POSSUI BILHÕES EM CARROS, HOTÉIS, AGÊNCIAS DE CORRETAGEM, APARTAMENTOS E FAZENDAS NO MATO GROSSO COM AEROPORTO PARTICULAR ESPECIALMENTE PARA CONTRABANDO. JB É APONTADO COMO UM DOS CINCO MAIS PRÓSPEROS BICHEIROS DO PAÍS. A MACUMBA SEMPRE FOI SUA RELIGIÃO OFICIAL. FILANTROPICO, GABA-SE DE GASTAR MENSALMENTE MAIS DE CINCO MILHÕES EM HOSPITAIS E OBRAS ASSISTENCIAIS.

(tempo)

Imagem volta à mansão de JB

(cont.) DESGOSTOSO COM SUA MÁ FAMA E COM SAÚDE ABALADA, DECIDIU ABANDONAR AS PÁGINAS DOS JORNAIS PARA GARANTIR UM LUGAR NA HISTÓRIA DO BRASIL ATÉ QUE – TENDO DOIS JORNAIS NA MÃO MUDOU SEU NOME, POIS ACHAVA-O POR DEMAIS "VULGAR" PARA ASSIM CANDIDATAR-SE À PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. TEVE SEUS DIREITOS POLÍTICOS CASSADOS EM 64 MAS ESPERA ANISTIA. NO ANO SEGUINTE PRODUZIU DOIS FILMES PARA SUA CADEIA DE SALAS DEDICADAS À PROGRAMAS IMPRÓPRIOS ATÉ 21. FOI

ACUSADO DE – ANTES DE 64 – ARMAR POSSEIROS NO MATO GROSSO PARA INVASÃO DE FAZENDAS PARTICULARES. APOIA A REFORMA CONSTITUCIONAL, O DIREITO DE VOTO PARA A EXIGIBILIDADE DOS ANALFABETOS.

SUA PARTICIPAÇÃO NA VIDA PÚBLICA BRASILEIRA FOI CONSIDERADA POR MUITOS COMO “SIMPLES PALHAÇADA”.

117 – EXT; DIA; MANSÃO DE JB

PC TRAV. LAT: JB sai da mansão, acompanhada por Pivete e dois capangas. Entram em carro luxuoso que os espera no portão imenso. Arrancam fortemente. PAN rápida.

A CASA DO HOMEM QUE SE TORNARÁ SÍMBOLO DO CANGACEIRISMO POLÍTICO, TANTO PODERIA SER UMA PRISÃO, DEPARTAMENTO DE TORTURAS OU UMA FORTALEZA. A FAMOSA CASA AZUL, LOCALIZADA NO CORAÇÃO DA BOCA, NUNCA FOI PENETRADA PELAS AUTORIDADES . “SÓ DEUS E MEUS AMIGOS - DIZIA JB - PODEM ENTRAR NA MINHA CASA AZUL. O RESTO NÃO PASSA DA 1ª PORTA.

ERAM 3.200 METROS QUADRADOS DE CONSTRUÇÃO COM LUZ DE FORÇA PRÓPRIA, 12 TELEFONES, 16 ALTO FALANTES, 14 DEPENDÊNCIAS, 9 BANHEIROS DE LUXO, SEM FALAR NOS 4 SUBTERRÂNEOS DE OXIGÊNIO E DEPÓSITO DE VÍVERES COM CAPACIDADE PARA ESCONDER 50 PESSOAS DURANTE 6 MESES. DIZIAM TAMBÉM QUE AS DEPENDÊNCIAS ERAM A PROVA DE GAS, LUZ, SOM, CHEIAS DE COMPLICADOS ENGENHOS SECRETOS, COMO ALÇAPÕES, ENTRADAS E SAIDAS MISTERIOSAS.

JB, O REI DA CORRUPÇÃO PAULISTANA UTILIZARA A IMUNIDADE PARLAMENTAR PARA FUGIR À PROCESSOS INCLUSIVE SENDO ACUSADO DE CO-PROVOCADOR DE INCENDIO NUM CARTÓRIO DE REGISTRO DE IMÓVEIS E PRINCIPAL RESPONSÁVEL PELO CONTRABANDO DE MAIS DE MEIO MILHÃO DE DÓLARES DE LATAS DE SARDINHAS PODRES.

118 – INT; DIA CARRO

PP; carro repleto de capangas – inclusive um com enorme curativo no rosto, outro com número de telefone inscrito na testa.

JB (gestos amplos e exagerados) recita poesia vulgar referindo-se à Deus, miséria, morte, discos voadores. De vez em quando enfia vick no nariz. Após a poesia:

Grande JG. Meu irmão JG A arte meus filhos, a arte é importante, só o dinheiro não dá pé... mas a arte com A maiúsculo (ao chofer) que é que tem essa lata velha? Não anda? Manda brasa!

119 – EXT; DIA RUA (Câmera dentro do carro)

PC; CÂMERA NA MÃO: FLASH; igreja vista em curva.

120 – INT; DIA CARRO

PP; JB faz sinal da cruz e dá beliscão na cara do capanga que não reage:

JB – Da próxima vez já sabe boneca... é só mexer com a Silvia que eu te racho essa carinha pelo meio, entendeu, meu bem?

Estão na Rua do Triunfo . Estacionam no meio da rua, diante da Distribuidora Cinematográfica. Capanga sai correndo, entra em escritório e volta acompanhado de advogado que carrega algumas garrafas de uísque estrangeira J.B. e pacote de cigarro americano.

Carro arranca enquanto (PAN rápida até) Bandido passa despercebidamente – vestido de mulher. Pede cigarro para outro transeunte; acendendo-o jogando fora o cigarro do outro.

121 – INT; DIA; CARRO (Diante da Agência)

Câmera dentro do carro, que avança rapidamente. Uma pessoa permanece no meio da rua, obrigando-os a estacionar. Contrariado JB manda carro parar.

Foca adianta-se e fala:

- Seu Nenen.

- Que á?

- Tava lhe procurando desde manhã, posso entrar?

(entra no carro que arranca)

F. – É esse negócio de mascarado, a raiva Nenen, a raiva desse cara pela polícia e pelo pessoal do jogo é uma coisa estrondosa! Nem eu mesmo que estou fazendo a cobertura acredito! Escrevo as matérias e aí penso: não pode ser! Imprensa marrom ou então esse bandido é completamente louco. Ou então eu sou mentiroso, um sensacionalista! Tem que ter alguma relação com vocês, o pessoal do jogo. Você viu o último bilhetinho? Entrega bilhetinho a JB que simula não dar a mínima atenção.

122 – EXT; BAIRRO DA LIBERDADE/DOCUMENTÁRIO

PC TRAV. CÂMARA NA MÃO (dentro do carro): Planos documentário e rápidos do bairro japonês.

123 – EXT; DIA; PORTÃO DA DELEGACIA (Pátio do colégio)

PA (MF) PAN rápido. O carro estaciona. Todos descem do carro mas JB chama Pivete, segura-a pelo braço e, a sós no carro comenta:

JB – Olha aqui, meu bem (faz gesto com a mão na boca) se manca com a imprensa, fala com o Cabeção, mais ninguém... ele que sabe... o Luz é só meu, esse cara é só meu, entendeu? Só meu!

DETALHE: JB desamassa o bilhetinho e lê:

“O PRÓXIMO É VOCÊ, CABEÇÃO. O LUZ”

CLOSE: cinegrafista filma-o de longe.

124 – INT; DIA; BAR DIANTE DO PÁTIO DO COLÉGIO.

PA (MF) Foca disca um número ao telefone...

Foca – Alô Notícias Populares... Seu Jorge está... Percival... nem um pio seu Jorge, não quis falar nada. Só a carona está aqui... tá com medo, o Nenen, com medo que o B. passe fogo ...

125 – INT; DIA; REDAÇÃO DE JORNAL

PA (FI) de Jorge, Redator –Chefe do jornal. Profundidade de campo: agitação na redação.

Jorge – Hoje! Eu quero hoje mesmo! Notícias sobre esse cara, entendeu? Não, o Nenem não, o Luz! Você acredita mesmo que a polícia não sabe nada, mentira! (tempo) já devem ter o retrato falado, toda ficha, tão prá pegar, questão de horas...minutos... Quer saber duas coisas: tão deixando atacar um pouco mais prá pegar em flagra, prá subir a moral da polícia, claro...

TRAVELLING PA (FI) pela

Redação. Voz de Redator: OFF

OFF – Dê em cima do Nenem, o único por dentro. Amanhã temos que dar antes da polícia o retrato do Luz!

Foca – Só tem uma coisa seu Jorge: tô gastando uma nota em táxi...

Jorge – Pode gastar o que quiser, o jornal paga. Mas me traga o retrato, o retrato falado! Traga que eu pago! Faz o Nenem falar se não – diz pra ele que fui eu quem disse seus podres, as negociatas na primeira página em caixa alta! Ou dá a dica do bandido ou a gente conta tudo, os podres a todos! Na primeira página em caixa alta!

126 – INT; EXT; BAR DO PÁTIO DO COLEGIO

Foca – Já tentei, não deu pé. Também pode ser o seguinte: querem saber com o bandido, porque tudo isso atrapalha; os donos de hotel da Boca tão reclamando, claro, tudo isso atrapalha... e tem os dólares quer soltar... falso, claro... o negócio da embaixada? Batata! Alemão expatriado, documentos falsificados... viu, perfeito!

TRAV P/FRENTE; até distinguir um grupo de pessoas (jornalistas, principalmente) rodeando JB no pátio do colégio. Ele sai da Delegacia com Lucho e Alemão.

Câmera recua em TRAV inverso.

Foca – Daqui a pouco tô aí... tchau...

Desliga o fone, toma café rápido e corre até o portão, onde JB faz comício improvisado.

127 – EXT; DIA; PÁTIO DO COLÉGIO

PA(MF) Câmera na mão. Grande angular, distorcendo a agitação geral.
JB (abraçando Lucho e Alemão) com o melhor advogado do Brasil Lucho Gatica... trouxe o melhor pra vocês...um alto criminalista...
(sempre abraçando) todos, repete

JB – O melhor e bem, não é bife!
Advogado (tipo magro) Besteira, seu Neném, fiz o que pude...
Todos falam ao mesmo tempo.
Cinegrafista filma a figura vaidosa de JB:

JB – No tempo em que eu paguei enterro de tudo que é pobre lá .
Antigamente eu podia dizer de boca cheia: jovens eu estou em todas, nasci para estar em todas. Todo mundo besta com o Bandido da Luz Vermelha aí chega o Ratão – escrivão do crime, meus compadres, chega e diz: “que é que há, seu Dr. O senhor nessa também?”. Nessa não, eu falei, o Luz não me interessa pois confio na polícia. Espero que ela também saiba cumprir seu dever, como nós que pagamos impostos pra proteger a cidade de assassinos como este: deixo o caso nas mãos do Cabeção.

JB olha em direção de Cabeção, que observa-o do alto da escada da delegacia (PAN).

Ambos sorriem entre si...

Algum jornalista pede pose especial.

JB – Oh meu filho você está por fora mesmo, devia filmar esse aqui (segura advogado) ninguém dá nada por ele, mas é o melhor advogado do país. Grande Bitti. Sem você não existo... quem sou eu, filho pra sair no jornal? Não sou ninguém, nada, meu filho (tempo) já li muito gibi na vida mas nunca pensei seriamente em matar ninguém. Cabeção, o homem é um animal! Esse criminoso é um animal sem alma!

JB encontra um casal de suburbanos

JB – Como vai minha filha, você , o que faz, é doméstica?

Ela – Sim senhor.

JB para o acompanhante:

JB – E o senhor trabalha em quê?

Ele – Em obra, seu Ministro...

JB – Ministro não. Secretário e ex-deputado, admito... nunca mais me chamem de Ministro. Nunca mais , viram? Mas de Neném...

Repórter – Mudando de assunto Secretário: e a sua banca: é verdade que está em vias de falir?

JB – Nunca. Como dizia aquele poeta, se não me engano o Rui, ah grande Rui (TRAV RÁPIDO) o jogo não acaba. Nunca, meu filho... vocês se esquecem de duas coisas: o lado humano e social. É uma coisa que ninguém pode destruir...(JB abraça Alemão, destacando-se do grupo) Nem Deus na sua infinita sabedoria...Não é, Alemão?

Foca – Chegaram a falar Seu Neném que o Alemão...
(Alemão distanciando-se do grupo em PC) foi preso por causa do derrame de

250.000 dólares falsos aqui e no Rio...

JB – Meu amigo de infância, o Alemão, não tem nada uma coisa com outra... Ele e Lucho foram presos porque tinham esquecido os documentos em casa. É o que sempre digo: nunca esqueça sua carteira de identidade, sob nenhum pretexto!

- Só uma hipótese, seu Ministro, o Borman...

JB (interrompendo-o) Já disse, meu filho: Nunca mais me chame de Ministro não...

- Certo, mas se ele fosse mesmo Martin Borman, o assassino nazista, o senhor entregaria às autoridades?

JB – Um criminoso de guerra é um criminoso como qualquer outro. Ele continua falando mas a tela subitamente torna-se muda, ouvindo-se o seguinte texto:

Texto rapidíssimo – ATENÇÃO SENHORAS E SENHORES: OS ESTRANHOS OBJETOS EM FORMA DE BOLAS LUMINOSAS CONTINUAM SOBREVOANDO OS CÉUS DE TODO BRASIL, PARALIZANDO A ATENÇÃO, SENDO VISTOS NOS MAIS LONGÍNQUOS RECANTOS – MANAUS, RECIFE, PORTO ALEGRE, NATAL, PARANACAPICUÍBA E RIBEIRÃO PRETO. AS AUTORIDADES CONTINUAM EM ESTADO DE CHOQUE.

JB(volta o diálogo) – Se fosse, sim, entregaria. Mas conheço o Alemão há 40 anos. Foi ele quem me ensinou a nadar e a andar de bicicleta. Não. Essa não! Não admito hipótese deste tipo. Com o Alemão, nunca!

(Contrariado foge do grupo enquanto cinegrafistas o acompanham, filmando-o.. Ele abraça - uma última vez – Alemão.

JB (chapa capanga) Lucho Gatica! Não , não tenho vergonha, discordo do Rui quando ele diz a frase célebre: de tanto ver crescer o poder nas mãos dos desonestos, o homem de bem chega a ter vergonha de ser honesto!

Repórter corre atrás.

JB ouve a última pergunta:

- O Ministro ainda acredita na anistia?

- JB – (depois de longo e teatral silêncio, pois está contrariado)

Vamos acabar com essa mania de me chamar do que eu não sou...

- Desculpe Secretário.

- Está desculpado. Acredito sim. Com sinceridade, continuo acreditando na justiça e na humanidade. Nela, sim, sempre acreditarei. A justiça é como Nossa Senhora Aparecida e o bicho: tão sempre lá, senão o que seria de mim, de vocês, dos mais fracos?

Vocês me conhecem. Sempre ajudei o próximo e todas classes e nunca fiz

fortuna, nenhuma! Quem sou eu Lucho? Diz, diz, diz aí pra todo mundo o que tenho além daquele casarão sujo e dessa caranga? Nada. Quase nada, a não ser a consciência limpa. Esta sim, posso dizer de boca cheia, é podre de rica! Por isso querem minha candidatura. Lucho, sinceramente, com franqueza, não sei, seria difícil vencer o mau caratismo e a corrupção, conciliar a vida privada com a vida pública – gostaria de viver esquecido, esse é o sonho da minha vida – vocês sabem, mas eles querem, sim eles querem a candidatura e não posso fazer nada! É o povo quem quer! Olha aí: a voz do povo!

(enquanto JB delira, entrando no seu automóvel conversível, Capanga atiram “volantes” pelo ar, com a seguinte inscrição: PARA PRESIDENTE JB. No delírio, os papéis rolam pelas cabeças). Não se pode tapar. Tudo menos isso. Seria um crime. Um crime, viu?
(entra no carro que arranca).

128 – INT; NOITE; BOITE

CLOSE de Lucho Gatica cantando tango “Gira”(PLAY BACK)
PAN até JB, semi-bêbado.

JB – Canta, canta porque quem canta seus males espanta....é o rei da Boca pagando prá todo mundo... Pela volta de Lucho e Alemão, não, não podemos trabalhar sem vocês...(ao garçon) comendador! Oh comendador! (delirando no álcool) tá subindo... bebam porque o dólar vai pra cinco mil, vai subir e *scotch* não é bafo...
Tango.

129 –EXT; DIA RUA SÃO LUIS (amanhecer)

Movimentação em grua, se possível. Câmera acompanha o Bandido que retira um objeto – provavelmente uma bomba – da sua mala, colocando-a no porta-malas do luxuoso carro de JB. No fundo ouve-se gritos de JB e gang.

130 – EXT; DIA; GALERIA METROPOLITANA – (madrugada)

Capangas carrega JB bêbado.

JB (delirante) Eu sou o maior! Sou eu! O maior disso tudo aqui! Bitti, agora falando sério, não é por tá aqui, mas eu sou o maior! Diga lá Bitti, sou ou não sou? E a vida moral onde é que fica? A minha!

Advogado – Sim, é o maior mesmo.

JB – Como? Não entendi?

Advogado – Já disse. JB é o maior.

JB – (gozando) Eu não disse. O maior e não é bafo. Eu!

TRAVELLING isola a figura enigmática e sinistra de Alemão.

JB – Alemão, a guerra não acaba nunca, manera aí... se manca.
Saída do carro.

131 – INT; DIA; CARRO

Entram no carro. A ação é narrada em função de Alemão, sempre silencioso.

Entram no carro que arranca fortemente.
CLOSE de Alemão, dentro do carro.

132 – EXT; DIA; RUAS

A Câmera segue o carro. Aproxima-se da Boca do Lixo, distanciando-se lentamente até sumir do quadro.

OFF – Tristes harpas paraguaias ou sambão.

TEXTO: QUEM SERIA O MISTERIOSO ALEMÃO? APONTADO COMO UM IMPORTANTE CRIMINOSO DE GUERRA, EX-FALSÁRIO, EX-CARRASCO DO III REICH... SERIA ELE O VERDADEIRO CULPADO E FALSIFICADOR DE 250.000 DÓLARES DERRAMADOS EM SÃO PAULO E NO RIO? MARTIN BORMAN, O GRANDE RESPONSÁVEL PELO EXTERMÍNIO DE MEIO MILHÃO DE ALMAS? O BRAÇO DIREITO DE HITLER – SOLTO PELO AMERICA DO SUL.

133 – INT; DIA; MANSÃO 8

Bandido sai correndo da residência. Enche a mala de objetos... Corte. Velho sendo abatido, rolando lentamente pela escada. PAN até o Bandido que na sua fúria destrutiva quebra objetos de casa.

134 – INT; DIA; MANSÃO 8 (outro ambiente)

Bandido apanha lata de tinta e com o dedo escreve numa parede. Batucada cresce.

VOCÊ É POLICIAL, MALVADO SEM DOR ME MATE MAS NÃO FAÇA ISSO. PARE POR FAVOR. PREFIRO MORRER, PREFIRO PASSAR SEDE E FRIO, MAS VOCÊ NÃO ME PEGARÁ NUNCA , NUNCA, NUNCA MAIS OUWIRÁ O BANDIDO ASSALTAR.

Num assomo de loucura, bebe a tinta...

135 – EXT; NOITE; RUA AMADOR BUENO

Câmera aproxima-se de rádios patrulhas que estacionam em rua semi-deserta. De uma delas sai Pivete com Cabeção e Capanga de JB (o do curativo no olho) Cochicha com Cabeção. Insinuante – de óculos escuros.

TEXTO – CONFIRMADO PELA PRIMEIRA VEZ NA HISTÓRIA: POLICIA PAULISTANA INSTITUE UMA RECOMPENSA OFICIAL PELO INIMIGO PÚBLICO NÚMERO UM, SOMANDO TREZE MILHÕES COM OS CINCO OFERECIDO POR CERTO PROGRAMA DE TELEVISÃO.

Música insinuante.

136 – INT; EXT; NOITE; PENSÃO AMADOR BUENO

Nervoso Bandido corre pela pensão, fugindo da porta principal, pois do outro lado os policiais avançam. Fortes ruídos .OFF.

Caminha até o fundo, abrindo portinhola desembocando na Av. Rio Branco. Foge levando a mala a tiracolo.

137 – EXT; NOITE; PENSÃO AMADOR BUENO

Bandido se confunde com a multidão. PG - com mala

138 – INT; NOITE; PENSÃO RUA AMADOR BUENO

Os policiais e jornalistas invadem o quarto do marginal. Decorado com manchetes de jornais sobre seus crimes. Quadros de mau gosto, inclusive religiosos. Violão, botinhas bizarras. Na parede uma inscrição:

“AQUI DORME UM HOMEM QUE ATIRAVA EM LEGÍTIMA DEFESA”

Fotógrafos, flashes, destaque, Pivete, Cabeção e Capanga de JB (aquele do curativo no olho).

139 – EXT; DIA; FAVELA

Bandido com mala na mão. Um locador de barracos abre um barraco miserável. Bandido dá dinheiro adiantado. Recebe chaves.

B. – Só por uns dias...

Corte.

140 – INT; DIA; BARRACÃO

CLOSE UP – o marginal dedilha acordes dissonantes no violão. Barulho de violão aumenta.

141 – EX; DIA; FAVELA

Câmera progressivamente distanciando-se da favela.

PANS lentas OFF. – música de violão.

PG – A favela.

142 – EXT; NOITE; BOCA

Fogos explodem pelo ar. Rojões. Barulho forte. Burburinho na esquina. Pivete conversa com outra prostituta.

(olhando para o alto)

P. – (chegando) Que festa é essa, bem?

Pivete – Vê se mora. Vão abrir as pernas. Mudou o Secretário.

Mataram o Neném...

P. – Que bárbaro! Quero ser uma cadela, dessas bem sarnentas, se não chamar o Exu das Sete Cruzes ou o Exu Marabá para deixar podre este Secretário que arruinou minha vida. Agora o cachorro paga.

Voz – O secretário caiu fora, mudou!

Outra voz – O Rei da Boca se estrepou!
Fogos pelos ares.
O Bandido aproxima-se de Pivete com a pistola apontada contra ela, dispara.
Fogos pelos ares, ao fundo. Ela morre nos braços do Bandido.
Pânico. As pessoas correm.
O Bandido sai do quadro.

143 – EXT; NOITE; NOTICIÁRIO LUMINOSO

PM; PLANO FLASH, inserto do noticiário “Os discos vêm aí”.

144 – EXT; NOITE; BOCA DO LIXO

TRAVELLING agitado: Dois cavaleiros, soldados a cavalo, correm pela Boca.
Perseguem o Bandido que entra num edifício.
Os cavaleiros passam e descem dos cavalos. Cada um ingressa em posição oposta.
Bandido monta um dos cavalos.
Corre a cavalo pelas ruas da Boca – ainda com máscara.
Rojões ao fundo, fogos.

145 – INSERTO; CONTRATIPO

Fragmento de filme mexicano com Miguel Acevez Mejias, vestido de “cowboy”, lutando contra vilões mascarados do cinema mexicano. Som e imagem.

146 – EXT; DIA; CINEMA SUSPEITO E RUA MOVIMENTADA

Cartaz de filme proibido até 21 anos. São dez horas da manhã. Bandido sai do cinema. Movimento das ruas.
Jornaleiro grita, exibindo jornal (onde se vê o retrato falado do marginal)
Sua reação é um misto de espanto e indecisão.

147 – EXT; DIA; BANCA DE JORNAL

Pessoas olham as manchetes na banca. Retratos falados do Bandido.
Legenda – “A polícia lança retrato falado”.
Alguém olha insistentemente para o marginal, que se esquivava e sai do quadro

148 – EXT; DIA; FAVELA DO TIETÊ

Entra no seu barracão. O locador o olha desconfiado. Depois do Bandido sumir do quadro, locador levanta jornal e confere-o com “Retrato Falado”. Faz sinal para pessoas fora do quadro.
Sai do barracão com sua mala.
Um carro escuro entra no quadro, cercando-o

**TEXTO 22 – NO DIA SEGUINTE DO BANDIDO DA MÁSCARA
NEGRA OU DA LUZ VERMELHA – AQUELA FIGURA ESTRANHA E RADICAL
DE ASSASSINO, CRIMINOSO POLÍTICO TALVEZ SEM QUERER, BANDIDO
CORINTIANO E GUERRILHEIRO – TINHAM TRÊS PESSOAS: O PADRE**

ABENÇOANDO O CAIXÃO DE TERCEIRA, UMA MADAME ANÔNIMA E SEU SOBRINHO ZICA, RECÉM FUGIDO DO JUIZADO DE MENORES, JÁ PROCURADO PELA DELEGACIA DE FURTOS. TAMBÉM, QUEM IRIA AO ENTERRO DE UM CRIMINOSO?

Carro preto estaciona

149 – EXT; DIA; PONTILHÃO DO TIETÊ

PC: Bruscamente Bandido correndo pelo pontilhão. Polícia corre atrás.
OFF. Buzina intermitente.

CLOSE do Bandido que, percebendo a situação, joga a mala no rio.

OFF: Batucada ou berimbau crescendo violentamente.

(cortes bruscos na música)

Mala desliza lentamente pelo rio.

OFF: Bandido – Agora pode deixar... Deus não existe, vai explodir mesmo e não vai sobrar ninguém de sapato. Quem tiver de sapato não sobra, não pode sobrar...

Corte.

150 – EXT; DIA; DEPÓSITO DE LIXO(Descampado)

Corte.

OFF – Disparos intermitentes.

A ação começa a se desintegrar progressivamente.

No campo vazio Cabeção corre furioso, disparando esporadicamente sua metralhadora contra todas as direções, berrando loucuras. Bandido corre em outro sentido, derrubando caixas e latas.

Aproxima-se de construção. Duas ações paralelas.

OFF – Ruído de furadeira de solos.

151 – EXT; DIA; PRÓXIMO A CONSTRUÇÃO

PA (FI) Corpo de bandido abatido pelos tiros.

Com barras de ferro, achadas no local, os policiais o massacram.

Jogam água para não desfalecer completamente, voltando a desabafar nele semanas de frustrações e nervosismo geral.

Seu corpo repousa em cima de fios enormes. Cabeção puxa outro fio, enrolando o corpo

seminu. Faz ligação e aciona a chave geral.

Finalmente é eletrocutado.

OFF – “Delicado” executado em bandolim.

(Obs.: O Bandido morre de cabelo louro)

152 – EXT; DIA; DEPÓSITO DE LIXO

PA (MF) Um carro de polícia empurra o cadáver.

Um policial oferece cigarros aos outros. Um outro comenta,

Vestido à paisana:

Policial – Não pode. Pra mim nós matamos o cara errado...O Bêbado vai gozar da gente, perdendo tempo com um pé de chinelo... Olha a cara dele. Um coitado, um pobre diabo... É outro... Um outro policial não responde nada, pensativo. Música "Delicado" funde-se com o seguinte texto:

TEXTO 23 – ENQUANTO O BANDIDO TERMINAVA SUA CARREIRA DE CRIMES, MORTE E DESTRUIÇÃO NUMA SÓRDIDA FAVELA DO RIO TIETÊ, SEM REVELAR SUA IDENTIDADE, ELES CHEGAVAM DO LESTE.

Os policiais revistam o corpo.
Ações rápidas, mas cotidianas, naturais.
OFF – Cresce batucada.

TEXTO 23(cont.) SIM, NAQUELA TARDE OS MISTERIOSOS DISCOS VOADORES APROXIMAVAM-SE DO CENTRO DE SÃO PAULO VINDOS DO LESTE PARA O PODER.

Câmera aproxima-se do corpo. Policiais o chutam. Fumaça negra sai pelo ar, vinda do corpo do eletrocutado. Grua levanta-se lentamente. Fumaça domina o quadro.

153 – EXT; DIA; FAVELA DO TIETÊ

Sem motivo aparente, crioulos batucam diante da favela miserável.
CLOSES INCLINADOS, banhados de fumaça negra.
OFF – Batucada enquanto "speaker" entra em delírio.

TEXTO 23(cont.) OS INVASORES, AQUELES MESMOS OBJETOS NÃO IDENTIFICADOS DE FORMA CIRCULAR E DE COR AMARELADA, OS INVASORES VIERAM PARA RISCAR O PAÍS DO MAPA...

154 - CONTRATIPO

Contratipo, Planos –Flashes: DISCOS VOADORES no ar.
Montagem paralela: os discos (contratipos) e crioulos batucando.
Crioulos tocam e sambam.
Os discos.
Batucada.
Os discos.
Progressivamente a tela explode em planos, flashes brancos,

Speaker:

TEXTO 24 - ATÉ AGORA NINGUÉM CONHECIA SUAS INTENÇÕES. NUM SENSACIONAL FURO DE REPORTAGEM DA NACIONAL DE ITAPECIRICA DA SERRA, A MINHA, A NOSSA, A SUA EMISSORA, EM EDIÇÃO EXTRAORDINÁRIA OUVINTES DA MAIS PODEROSA DO VALE DO RIO DOCE. EM QUINZE SEGUNDOS SOBREVOARAM TODA A CIDADE EM DOIS MINUTOS ESTARÃO EM BRASÍLIA... A PREFEITURA DE ITAPECIRICA NÃO SABE O QUE FAZER. TALVEZ SEJA ISSO MESMO, SENHORAS E SENHORES, NÃO HÁ NADA A FAZER... É ISSO MESMO. ELES VÊM PARA O PODER E NINGUÉM SABE O QUE VAI ACONTECER.

A voz do narrador abafa-se, cansando-se, devido a predominância de ruídos neutros e desconhecidos.

155 – EXT; DIA; MARGEM DO RIO TIETÊ

PANORÂMICA lenta do ambiente tropical. Margem do Rio Tietê. Os crioulos no samba.

Os discos.

(a voz do narrador apaga-se lentamente, sufocada por alguma força exterior)

TEXTO 24 (cont.) OS DISCOS VOADORES ATACAM. É O BRASIL EM PÂNICO... SEM NADA A FAZER... SÓ UM MILAGRE MEUS SENHORES, SÓ UM MILAGRE PODE NOS SALVAR DO EXTERMÍNIO TOTAL...

A batucada aumenta fortemente, dramaticamente, alcança o maior volume e depois progressivamente abaixa até o silêncio total.

Enquanto isto: Um último movimento ascendente de Grua (ambiente tropical, Rio Tietê, favela).

A imagem fotográfica vai dando lugar à luz. FADE – IN, tela branca. IMAGEM CONTRATIPADA. SILÊNCIO. Discos voadores descem.

FIM

O Bandido da Luz Vermelha
Argumento e Roteiro de ROGÉRIO SGANZERLA

CARTAZ DO FILME:





Nesta cena vemos o bandido apaixonado, cultuando a sua musa, Janet Jane, que irá trai-lo mais tarde.



O bandido mascarado não perdoa as suas vítimas. Nesta cena, após o assalto de uma mansão, ele insinua um estupro em direção à dona da casa.



URANIO
apresenta

"O BANDIDO DA LUZ VERMELHA"

um Filme de ROGERIO SGANZELLA

Nesta cena do filme, o bandido em mais uma das suas crises existenciais, que acabam sempre em forma de tentativa de suicídio. Desta vez, ele tenta (em vão) se matar ingerindo tinta óleo.



Aqui temos uma cena do “cabaré sujo” da Boca do Lixo. A dançarina nua (do lado esquerdo) faz sua coreografia com uma cobra pendurada no pescoço, já o auxiliar do delegado (do lado direito) enquanto segura sua bebida, aproveita para pedir a “identidade” de um sujeito considerado suspeito.



Esta foto faz parte do material de divulgação do filme. Vemos Janet Jane empunhando uma arma enquanto o bandido descansa, ambos na Praia de Santos.



“Quem sou eu?”. Eis a pergunta que muito lhe aflige. A dúvida vai acompanhá-lo por todo o filme.



A vilã, Janet Jane, toma o seu banho de estrela, enquanto estrutura os seus planos sórdidos.

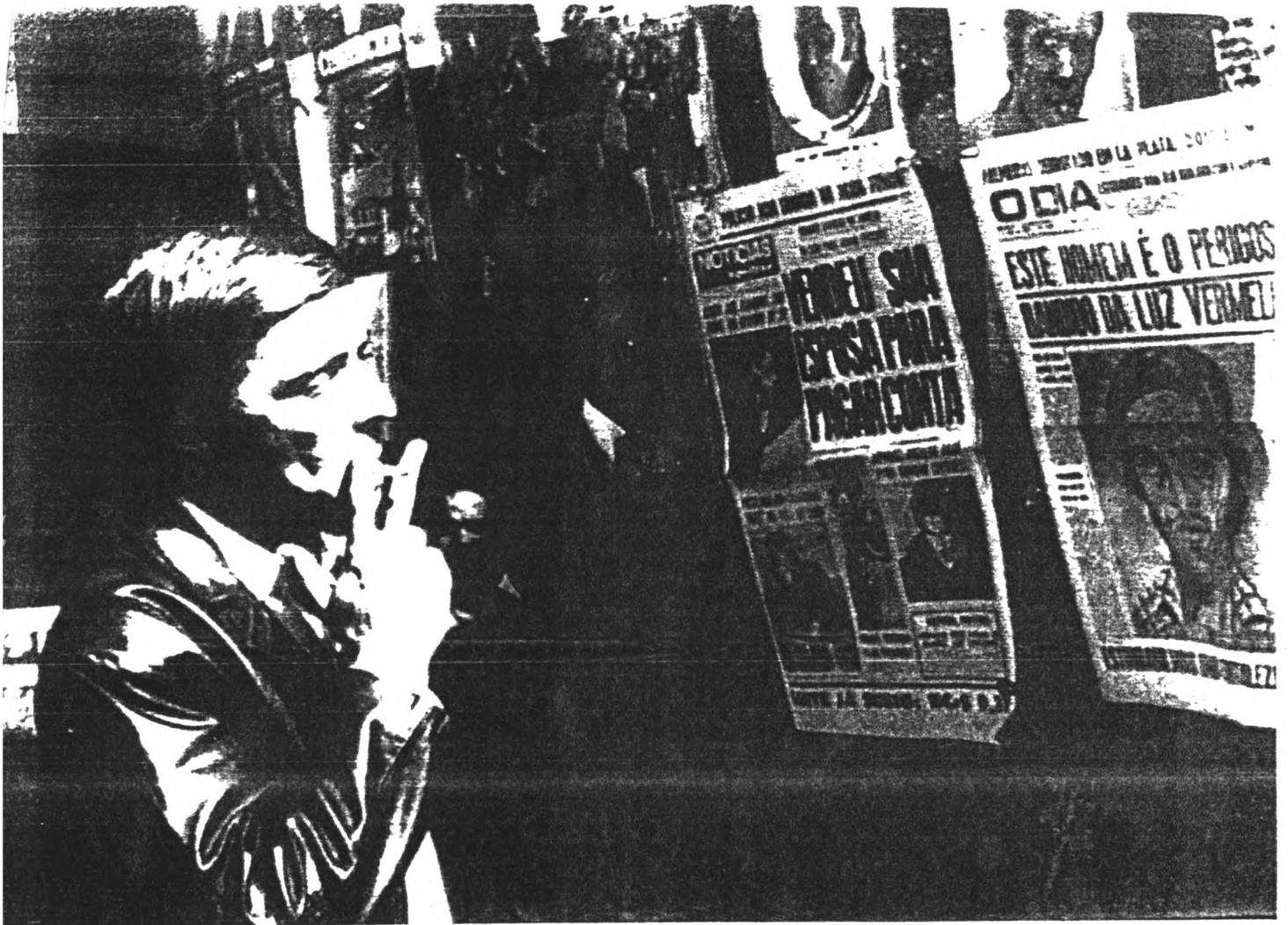


URANIO
apresenta:

**"O BANDIDO
DA LUZ VERMELHA"**
um Filme de ROGERIO SGANZERA

LEI: PAULO VILLACA
REDA: GNET
LUIZ INHARRI
FAGANO SCERTIFIL

Nesta cena do filme, o bandido em mais uma das suas crises existenciais, que acabam sempre em forma de tentativa de suicídio. Desta vez, ele tenta (em vão) se matar ingerindo tinta óleo.



O bandido aprecia o seu “retrato” estampado no Jornal O Dia. Olha calmamente a manchete e diz: “É, até que ficou bacana!”.