



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSOR ORIENTADOR SEVERINO FRANCISCO
ÁREA: CINEMA E JORNALISMO

RODRIGO BAUER DO CARMO
2053225/2

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA
O mito e os clichês da mídia sensacionalista

Brasília, Maio de 2007

Rodrigo Bauer do Carmo

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA
O mito e os clichês da mídia sensacionalista

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Prof . Severino Francisco

Brasília, maio de 2007

Rodrigo Bauer do Carmo

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA
O mito e os clichês da mídia sensacionalista

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Banca Examinadora

Prof. Severino Francisco
Orientador

Examinador

Examinador

Brasília, maio de 2007

Dedico este trabalho a meus pais, por sempre estarem ao meu lado e serem minhas referências de vida. À Jana, que me acompanhou nesta jornada, nas horas boas e ruins, sempre me apoiando. Às minhas avós, que hoje não estão mais aqui, mas que oram por mim, onde quer que estejam. Aos meus avôs, pela influência política e intelectual. À toda família, e amigos, pelas horas e mais horas de apoio recebido e confidências trocadas. Acima de tudo, dedico este trabalho a todos que sempre acreditaram em mim e no meu potencial, seja como filho, como neto, como companheiro ou como amigo.

Também dedico àqueles que vêem no conhecimento e na educação o melhor caminho para o desenvolvimento do ser humano. Àqueles que sabem olhar o passado sem esquecer do futuro. Àqueles que, em meio a tantas adversidades, lutam por fazer cultura em um país que vira as costas à sua produção cultural e privilegia o que vem de fora. Àqueles que se orgulham em dizer: “eu sou brasileiro”.

Ao jornalismo sério e comprometido, que ainda existe. À ética, que, apesar de estar em desuso, ainda existe. À honestidade, que não pode deixar nunca de existir. Ao respeito pelo ser humano, a base de qualquer sociedade digna.

E à felicidade, que marca o final desta etapa, e prepara para o início de outra.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof° e Orientador Severino Francisco, pelo entusiasmo e demonstração de apoio dados em todos os momentos. E pelo aprendizado e constante troca de experiências.

Ao Prof° Marcone Gonçalves, pelo apoio e reconhecimento. Pelas verdadeiras aulas de jornalismo e de vida, e por estar sempre de braços abertos a seus alunos.

Ao Prof° Luiz Cláudio, pelo conhecimento repassado, pela alegria e competência e a constante cordialidade no trato com os alunos.

A todos colegas que conheci nesta longa jornada, e que, de uma forma ou outra, também me ensinaram, me fizeram sorrir e me ensinaram o verdadeiro significado da palavra amizade.

Só o cinema pode ser uma janela enriquecedora sob o mundo, sobretudo se tiver uma função científica, criativa e útil sem ser puramente didática. Todos os maus filmes já foram feitos (faltam os inacabados) e não existe história que já não tenha sido contada sobre a questão cultural.

Rogério Sganzerla

RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre como a mídia sensacionalista atua no Bandido da Luz Vermelha, principal filme do Cinema Marginal. Em 1968, começava a surgir no Brasil uma nova safra de diretores de cinema, sem qualquer tipo de compromisso político, e buscando fazer um contraponto aos ideais defendidos pelo Cinema Novo. Era o Cinema Marginal, que teve Rogério Sganzerla e Júlio Bressane como principais realizadores. Sganzerla, jovem intelectual, freqüentador de cine-clubes, teve sua obra marcada por referências a escritores como Oswald de Andrade, e diretores como Orson Welles e Jean Luc Goddard. O Bandido da Luz Vermelha foi o principal filme realizado neste período. Este trabalho apresenta uma contextualização histórica sobre origem do Cinema Marginal, suas principais diferenças com o Cinema Novo e, por fim, uma análise de como a mídia sensacionalista procura auxiliar na caracterização do personagem principal do filme.

Palavras-chave: Sganzerla, marginal, bandido, sensacionalismo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CINEMA NOVO X CINEMA MARGINAL	15
3. INFLUÊNCIAS DE SGANZERLA	21
3.1. Antropofagia e paródias de Oswald	21
3.2. Godard	23
3.3. Welles	26
4. O BANDIDO DA LUZ VERMELHA	28
5. JORNALISMO SEM LIMITES	30
6. CONCLUSÃO	35
REFERÊNCIAS	37

1. INTRODUÇÃO

Cinema e jornalismo sem limites. Foi o que Rogério Sganzerla mostrou em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). O filme apresenta como pano de fundo uma perspicaz crítica sobre a mídia sensacionalista, responsável por conduzir a narrativa do filme, e com importância fundamental na ambientação da história. Sganzerla defendia um cinema de ruptura, sem limites, e transpôs isso para seu primeiro longa-metragem, mostrando sua obstinação pela experimentação, pela poesia, pela liberdade narrativa e fragmentação do tempo. Ele fez da sua obra audiovisual instrumento e base para o exercício dos conceitos desenvolvidos e absorvidos por ele.

Em 1968, começava a surgir no Brasil uma nova safra de diretores de cinema. Apresentavam uma ausência de comprometimento político, e que representaram uma ruptura com o Cinema Novo. Era o Cinema Marginal. Figuras como Ozualdo Candeias, Júlio Bressane, Emílio Fontana e Rogério Sganzerla, entre outros, produziram filmes como "*A Margem*", "*Matou a Família e Foi ao Cinema*", "*Cara a Cara*", "*Nenê Bandalho*" e "*O Bandido da Luz Vermelha*".

O Cinema de 1968 aceitou essa condição marginal reservada aos que ousavam divergir, assumia-a, conduzindo a um paroxismo a tendência à marginalidade nascida com o Cinema Novo. Agora são marginais os personagens, retirados da boca-do-lixo, recrutados junto à mais execrável escória social; os cineastas que se recusam a ser enquadrados num esquema cômodo, bem comportado e rentável, animado oficialmente; e os próprios filmes, boicotados pelos exibidores, rejeitados pelo grande público e assim predestinados a uma existência comercial curta, precária ou nula (Borges, 1983)

O Bandido da Luz Vermelha, filme de Rogério Sganzerla de 1968, foi o filme que síntese do Cinema Marginal. Apareceu como forma de romper com o Cinema Novo, e apresentar ao público brasileiro uma nova forma de fazer cinema, uma forma que buscava o distanciamento do Cinema Novo. O Cinema Marginal esquece o nordeste do Cinema Novo e vem para a periferia paulista, para um grande centro, mais próximo dos espectadores, mais próximo da realidade. *O Bandido da Luz Vermelha* é considerado o filme de maior importância do Cinema Marginal.

Este trabalho apresenta um breve relato do surgimento do Cinema Novo, que teve como alicerce o cinema independente ou cinema de autor, livre do modelo e das produções impostas por Hollywood, e teve em Glauber Rocha seu maior expoente. Como contraponto, surge o Cinema Marginal, com cineastas que negavam a visão dualista de um Brasil dividido entre rural e urbano, utilizada até então pelas esquerdas para defender uma identidade nacional, e, apesar das diferenças com o Cinema Novo, não há como negar os vários pontos de contato entre os dois movimentos.

A obra de Sganzerla tem como uma das principais características as referências a escritores e cineastas. Nomes como Oswald de Andrade, Orson Welles e Jean Luc Godard são presenças constantes ao longo de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*. Além de mostrar como estas influências fazem parte do referencial teórico de Sganzerla, este trabalho também fala ainda sobre o filme, em uma visão mais geral e abrangente para, por fim, se deter no trabalho desenvolvido pela mídia sensacionalista na construção do personagem título do filme. Os clichês apresentados, a crise de identidade que cerca o Bandido, a paródia e as hipóteses delirantes formuladas são elementos utilizados pelo diretor, e que serão aqui analisados.

2. CINEMA NOVO X CINEMA MARGINAL

Marginal é um nome como outro. Aponta para o estado de espírito de uma geração que decidiu fazer cinema, remoendo por dentro um universo ideológico novo, sob o choque múltiplo de uma revolução de costumes e de uma revolução social (RAMOS,1987).

Os traumas surgidos após a II Guerra Mundial levam cineastas e críticos italianos a assumirem posição mais crítica em relação aos problemas sociais e reagirem contra os esquemas tradicionais de produção. A partir disso, surge na Itália o movimento neo-realista. A renovação ocorre na temática, na linguagem e na relação com o público. A experiência neo-realista tem duração relativamente curta, mas causa enorme impacto sobre as demais cinematografias e se expressa de diferentes formas em outros países.

Com poucos recursos, linguagem mais simples, temáticas contestadoras, atores não-profissionais e tomadas ao ar livre os filmes retratam o cotidiano de trabalhadores, camponeses e pequena burguesia. *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, é considerada a obra inaugural do neo-realismo. A trilogia de Roberto Rossellini, *Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha, Ano Zero* (1947), ao lado de *Ladrões de Bicicleta* (1948) e *Umberto D* (1952), de Vittorio De Sica, constituem os grandes marcos do movimento.

Empolgados com a onda neo-realista e frustrados com a falência dos grandes estúdios paulistas, cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia, um grupo de jovens intelectuais começa a discutir a necessidade de produzir no Brasil filmes que mostrassem a identidade político-cultural do povo brasileiro. E foi então que Nelson Pereira dos Santos filmou em 1955, *Rio 40 Graus*.

O filme passou a ser considerado um dos mais importantes do cinema nacional, ao levar pela primeira vez a periferia carioca para as telas brasileiras. Um filme feito nas ruas, utilizando atores amadores e mostrando a pobreza do país. O cineasta se tornaria o primeiro a ter sucesso, pelo menos de crítica, ao mostrar a pobreza do país, e foi, também, o primeiro a lutar contra a ditadura. Proibido pela censura, *Rio, 40 Graus*,

inauguraria um cinema engajado e que tinha na linguagem e nos temas sua grande força. Rio, 40 Graus foi o ponto de partida para cinema verdadeiramente nacional.

Era o surgimento do “Cinema Novo”, que teve como alicerce o cinema independente ou cinema de autor, livre do modelo e do dinheiro impostos por Hollywood e marcado pela inspiração e pelo estilo de Glauber Rocha. A busca pela realidade do país, pelo compromisso com a questão social e por uma linguagem criativa, onde os poucos recursos técnicos transformaram-se em forma de expressão bastante particular do movimento, espelhando as circunstâncias em que se vivia e fazia cinema no Brasil.

Todo o ideário do Cinema Novo era baseado na discussão do nacional, na controvérsia e na negação da versão oficial. Produto de jovens cinéfilos, intelectuais, leitores do Cahiers du Cinema, que queriam e conseguiram marcar a época com o diálogo entre a agenda política e a inserção dos oprimidos em um sistema onde a exclusão era negada e escondida. A experimentação estética surgiria com força total.

Todas as tentativas anteriores, com exceção de poucos cineastas que ousaram ousar, como José Mojica Marins, o Zé do Caixão, iriam se tornar risíveis perto das propostas e alegorias criadas por Glauber e companhia. Instabilidades, câmeras tateis, um olhar documental, tudo era possível, era preciso.

Muitos se prendem a este cinema revolucionário e utópico, que queria mudar o mundo, mas acabou ofuscado pela violência militar e econômica que não permitiu a formação de autênticos autores. Muitos desconhecem os filmes, as idéias e principalmente os feitos alcançados por nossos maiores pensadores do cinema.

Glauber Rocha foi o principal autor do Cinema Novo. São dele filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol e Terra em Transe, verdadeiras referências da história do cinema nacional. Filmados em uma época de censura e repressão, seus filmes se tornaram clássicos do cinema nacional e ganharam grande notoriedade internacional. Acusado de alegórico e metafórico, Glauber queria construir uma cinematografia que

quebrasse com o modelo burguês de arte, e fazer um cinema popular e, ao mesmo tempo de ruptura.

Deus e o Diabo figura na lista dos 10 melhores filmes de vários institutos: Museu de Arte de Nova York; Revista Filme Cultura, número 8, março de 1968; Revista de Cultura Vozes, número 6, agosto de 1980; Cinemateca Brasileira - junho de 1988; Folha de S. Paulo, 18 de março de 1999. Terra em Transe ganhou diversos prêmios: melhor atriz (Glauce Rocha), argumento (Glauber Rocha), fotografia (Dib Lutfi) e edição (Eduardo Escorel) no Prêmio Governo do Estado de São Paulo, SP 1967; melhor filme, diretor, ator (José Lewgoy), atriz (Glauce Rocha) e menção honrosa (Luis Carlos Barreto) no II Festival de Cinema de Juiz de Fora, MG, 1967; prêmios Luiz Buñuel e Fipresci no XX Festival Internacional do Filme, Cannes, França, 1967; e prêmio da crítica e melhor filme no Festival de Havana, Cuba, 1967.

No auge do Cinema Novo, um outro jovem grupo de intelectuais decide fazer um contraponto à estética defendida pela turma de Glauber. Cineastas como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane iniciaram a carreira em uma época em que seria impossível ignorar a existência e a importância do Cinema Novo. Bernardet(1991) define bem esta situação na introdução do livro O Vôo dos Anjos, referindo-se como a construção do sujeito por meio de um terceiro. “O terceiro é o Cinema Novo, é o modelo, é o formador, é o pai”, afirma Bernardet (1991), partindo de uma afirmação de Didier Anzieu: “Criar requer, como primeira condição, uma filiação simbólica com um criador reconhecido. Sem tal filiação e sem a sua posterior renegação, não há paternidade possível de uma obra”.

Os cineastas que viriam a se tornar conhecidos como Marginais negavam a visão dualista de um Brasil dividido entre rural e urbano, utilizada até então pelas esquerdas para defender uma identidade nacional. O filme que inaugurou o Cinema Marginal, dirigido por Ozualdo Candeias, chamava-se A Margem. Em entrevista a Eugenio Puppó e Vera Haddad, o diretor afirma que, para ser marginal, era necessário que o cinema fosse feito sem compromisso, naquele momento, nem com o público, nem com a censura. E acrescenta:

O meu filme tem, por exemplo, um quê meio de experimental, mas por causa de um cinema de baixo custo e trabalhando só com principiantes, ou usando atores; essa é mais ou menos uma característica do meu filme, o que não quer dizer que isto seja marginal. Eu prefiro, como meu personagem, aquele mais ou menos excluído e aquele que nem procura por aquilo que era meio moda à pequena burguesia. Personagens também não têm isso; de alguma maneira eles são, eles querem viver. (CANDEIAS, 2007)

Bernardet (1991) no artigo Cinema Marginal? deixa claro que, apesar das diferenças entre os dois movimentos, não há como negar os vários pontos de contato entre os dois movimentos. Para ele, a oposição entre os cinemanovistas e os marginais era bem menos efetiva que se pode imaginar. No início das suas carreiras, Sganzerla e Bressane demonstram possuir grande admiração pela obra de Paulo Cesar Saraceni e Glauber Rocha. Por outro lado, Glauber, Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima fizeram suas incursões pelo Cinema Marginal, como pode ser visto em filmes como Câncer, Fome de Amor e Na Boca da Noite. Existem outros pontos de contato explícitos, como os baixos orçamentos na fase inicial do de ambos os movimentos e a noção de autor, introduzida no Brasil pelo Cinema Novo não foi desprezada pelos Marginais.

É possível também encontrar semelhanças entre alguns personagens de filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Personagens típicos do Cinema Novo, como Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), de O desafio, ou Paulo (Jardel Filho), de Terra em transe, mantêm relações de parentesco com um personagem típico do Cinema Marginal, o Bandido da Luz Vermelha: são personagens desesperançosos que se desestruturam. Essa afirmação continua válida mesmo tomando-se em consideração modulações do personagem. Marcelo acaba o filme descendo uma escada, acompanhado pela canção É um tempo de guerra, é um tempo sem sol – final típico do Cinema Novo, que sugere uma luta num futuro indefinido (o mesmo em Terra em transe). Enquanto isso, o bandido suicida-se. É necessário, porém, levar em conta que tais modulações não afetam profundamente os personagens: Marcelo está de fato sem perspectiva e a perspectiva guerreira que desponta no final não resulta de uma ação do personagem, mas de uma canção colocada na trilha sonora pelo narrador. (RODRIGUES, 2007)

Porém, Rodrigues (2007) encontra diferenças no enfoque dado aos personagens. Segundo ele, o Cinema Novo trabalha com um tom arquetipal a eles, cada um representando a classe social à qual pertence, enquanto que os Marginais são um pouco mais individualizados.

Se o Manuel de Deus e o Diabo e o Fabiano de Vidas secas 'representam' o camponês nordestino, os assassinos de O anjo nasceu ou os vagabundos de À margem são apenas eles mesmos. Esta diferença me parece mais pertinente do que as possíveis semelhanças técnicas entre esses filmes (plano-sequência, câmera na mão, etc). (RODRIGUES, 2007)

No mesmo artigo, Rodrigues (2007) fala sobre outras diferenças entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Para ele, a linguagem, da obra cinemanovista buscava construir um mundo novo por meio da política, com a estética vindo a reboque. Desta maneira, suas principais fontes de inspiração foram cineastas engajados, como Luchino Visconti, Luiz Buñuel e Akira Kurosawa - mestres incontestáveis de uma escrita clara e direta que beira o classicismo.

Outros diretores foram importantes como inspiração de autores específicos e semi-marginais ao movimento: Roberto Rossellini e o humanismo católico de Paulo César Saraceni; o cotidiano nonchalant de Truffaut e os "pequenos filmes" de David Neves e Domingos de Oliveira. No que compete à literatura, música e artes plásticas, a maioria estava bem próxima de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Villa-Lobos, Portinari, - ou seja, da arte brasileira nacionalista e regional que vicejou nos anos 40 e 50, destruindo toda a tradição cosmopolita do Rio de Janeiro, tão bem expressa pelo intimismo de Machado de Assis, o bovarismo de Lima Barreto, a ironia de João do Rio, a sofisticação de Pixinguinha, etc e tal. (RODRIGUES, 2007)

De acordo com o artigo, os diretores marginais têm origens diferentes.

Suas influências mais óbvias me parecem ser o Godard de Pierrot le fou, A chinesa e Week-end; os neo-expressionistas americanos (Welles, Fuller, Aldrich, Kubrick); e o deboche das chanchadas (daí o humor, ausente por completo nos filmes do Cinema Novo anteriores a Macunaíma). Mais a literatura de Oswald de Andrade, Jorge Mautner, José Agripino; a arte conceitual de Hélio Oiticica; a música popular de Mário Reis à Tropicália, passando por Jimi Hendrix; o teatro de Zé Celso Martinez Correia (em alguns cineastas influência ainda mais evidente do que o próprio Glauber). (RODRIGUES, 2007)

Rodrigues (2007) ainda afirma que o Cinema Novo utilizou a técnica definida como infiltração, com o objetivo de fundar uma indústria e criar uma distribuidora estatal. Já os Marginais partiram para o confronto, fazendo filmes que ignoraram a censura e o mercado.

Se o primeiro vinculava-se ao movimento internacional do cinema de autor, com sua poderosa caixa de som internacional (principalmente na imprensa francesa e italiana), o segundo antecipou cronologicamente muitas das 'invenções' dos independentes americanos, mas amargou uma terrível solidão e um isolacionismo que lhe foi fatal. (RODRIGUES, 2007)

Ismail Xavier também encontra pontos de divergência entre os dois movimentos.

Mesmo quando agressivo, em tensão flagrante com o grande público, o Cinema Novo pensava em termos de um 'nós'. Queria aglutinar autores e platéias, entendendo a crítica do estado de coisas como ação política legível no seio de uma coletividade que se interrogaria, nos filmes, sobre seu destino, como se houvesse um contrato a legitimar o cinema nesta direção. O Marginal é a ruptura deste contrato, o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e platéia que faria do cinema um ritual de identidade nacional. Ele é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar 'em nome de' (XAVIER, 1993)

As divergências e as convergências existentes entre Cinema Novo e Cinema Marginal são normais, levando-se em conta que um deu origem ao outro. Os marginais fizeram filmes para contestar o que eles entendiam estar errado no cinema feito por Glauber Rocha e os cinemanovistas, mas não sem aproveitar o já existia de bom. A grande capacidade intelectual de diretores como Rogério Sganzerla e o profundo conhecimento da arte cinematográfica, permitiam uma visão extremamente crítica do cinema. Isso tudo, aliado à impetuosidade e à vontade de fazer cinema, foram os ingredientes necessários para que grandes e contestadores filmes saíssem do papel e fossem para as telas, e fizessem uma revolução de fato na história do cinema nacional.

3. INFLUÊNCIAS DE SGANZERLA

3.1. Antropofagia e paródias de Oswald

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Assim Oswald de Andrade inicia o Manifesto Antropófago, texto que foi a essência teórica do movimento nascente da Antropofagia. Com frases de impacto, o texto reelabora o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira. Se para o europeu civilizado o homem americano era selvagem, ou seja, inferior, porque praticava o canibalismo, na visão positiva e inovadora de Andrade, exatamente nossa índole canibal permitira, na esfera da cultura, a assimilação crítica das idéias e modelos europeus. Como antropófagos somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia, que dominou uma parcela da arte do período colonial e a arte brasileira acadêmica do século XIX e XX. “Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, bradou o autor em 1928.

Ao analisar o conceito de Andrade (1928, Oswald) para Antropofagia, é possível afirmar que o cinema já nasceu antropofágico, segundo afirma Canuto (2006).

Nesse sentido, os ideais do cinema praticado por Rogério Sganzerla e por contemporâneos e parceiros astetas, como Júlio Bressane, se aproximavam espiritualmente e intelectualmente do Modernismo pregado por Oswald e Mário de Andrade. (CANUTO, 2006, pg. 14)

Também Xavier (1993) - no prefácio de seu livro Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicália e Cinema Marginal - deixa clara a influência de escritores modernistas como Oswald e Mário de Andrade para o Cinema Marginal.

Uma das afirmações de Andrade (1928, Oswald) no Manifesto Antropofágico se torna peça chave para a obra de Sganzerla.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas... e o esquecimento das conquistas interiores. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. (ANDRADE, 1928)

Ducato (2006) sustenta que em *O Bandido Sganzerla* deixa de lado o “discurso calcado nas causas coletivas para falar do indivíduo, imerso em um mundo absurdamente constrangido pela violência da censura e da arbitrariedade”. Ainda segundo ela, as crises existenciais do homem urbano moderno interiorizam os conflitos que assolam o universo que os cerca.

O universo que cerca *O Bandido* é a Boca do Lixo, apesar dos inúmeros topônimos citados ao longo do filme. Nessa área, além da prostituição e do tráfico de drogas, localizam-se inúmeras distribuidoras de filmes e produtos cinematográficos. Mas para Sganzerla, a Boca se expande, se transforma no ponto de referência de outros espaços mencionados, como a favela do Tatuapé, o aeroporto, as casas luxuosas assaltadas. “A Boca não tem fronteiras, ela se expande, ela se espalha”, afirma Bernardet (1991)., que também diz que *O Bandido* “é um personagem hemorrágico, no sentido que não tem demarcação, não tem fronteiras”. Os locutores do filme, em um determinado momento, anunciam: “é o lixo sem limite, senhoras e senhores”.

A inexistência de limites do *Bandido* também encontra outra referência em *Serafim Ponte Grande*, obra de Andrade (1931) em seu polêmico prefácio de 1933. “O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte eu mesmo sou um símbolo nacional”. No filme de Sganzerla, os locutores se referem inúmeras vezes ao personagem principal como o *Bandido Nacional*. Mas, segundo Canuto (2006), o *Luz* está longe de conter a indignação que Andrade imprime em *Serafim*.

O Jorginho, criado por Sganzerla, pertence ao território do deboche, da ironia, da completa descrença e desprezo em relação ao universo político que o cerca. E é nesse discurso irônico que reside a crítica voraz deglutida do romance de Oswald. (CANUTO, 2006)

A paródia é outro elemento da obra de Andrade que mantém diálogo constante com a produção de Sganzerla. Os modernistas realizavam, em todas as artes, uma aproximação crítica das obras do passado. No universo literário, a releitura de textos famosos das escolas anteriores tornou-se uma forma de rejeição ou de admiração. Com

frequência, os modernistas terminam por reescrever alguns dos textos consagrados sob uma perspectiva de humor: a paródia.

Andrade adotou a proposta de escrever, sob forma poética, a história do Brasil. Nesse sentido, resgatou textos do passado e os reescreveu, transformando-os numa paródia, que restabelece os vínculos com a história. A linguagem é surpreendentemente coloquial, sintética, carregada de humor. O elemento visual é notório, assim como o dinamismo das imagens. Um exemplo é a montagem da peça *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina, em 1967. Escrita em 1933 e publicada em 1937, a peça de Oswald de Andrade representou um exemplo de teatro concebido segundo os princípios do modernismo. A análise cor de rosa da realidade brasileira é substituída por uma visão desmistificadora do Brasil. A peça demole todos os valores sobre os quais se erigiu a "nacionalidade" brasileira, é inovadora do ponto de vista cênico, renega a tradição teatral da época, utilizando-se da paródia, da caricatura feroz, introduzindo a estética da descompostura. "A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação de classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração", definia o programa a ser desenvolvido pelo espetáculo. No ano de 1967, a montagem do Oficina tirou a máscara do Brasil. "Se a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba", diz o Bandido em várias cenas do filme.

A paródia de Sganzerla fica ainda mais explícita no constante diálogo que mantém com o Cinema Novo, principalmente com *Terra em Transe*. Os cantos afro-brasileiros utilizados na abertura e na conclusão do filme é um exemplo mais sutil. Já o populista, gordo, bonachão e cínico J. B. da Silveira lembra o governador populista interpretado por José Lewgoy. Além disso, não há como negar que o Bandido criado por Sganzerla é baseado no deboche, na ironia e na descrença em relação ao universo que o cerca.

3.2. Godard

O termo *Nouvelle Vague* surgiu para descrever uma variedade de fenômenos inter-relacionados, incluindo um novo enfoque crítico para filmes, um grupo específico

de críticos e, mais tarde, de diretores e equipes; e uma tendência dominante na produção francesa de filmes pós-1959.

No artigo *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*, publicado na revista *Cahiers Du Cinéma*, François Truffaut atacou impiedosamente o cinema francês por sua "tradução de qualidade", desaprovando não apenas a sua base em roteiros convencionais, mas também os diretores, que falharam em utilizar o meio de uma maneira pessoal. Truffaut clamou por uma Revolução Cinematográfica: um modo mais livre de fazer cinema, que significava mais locações externas nas filmagens; menos restrições dos estúdios, produtores ou roteiristas; um enfoque mais solto para o ato de atuar; e, mais importante, diretores que iriam escolher o próprio material e criar filmes pessoais, sempre consciente da natureza específica do meio cinematográfico.

A "teoria autoral" era o pilar do movimento da *Nouvelle Vague*. Foi criada em 1954 por François Truffaut, que ainda era apenas um crítico da revista francesa *Cahiers Du Cinéma*. Essa teoria afirma que uma pessoa, quase sempre o diretor, tem a única responsabilidade sobre o filme e que sua visão pessoal da sociedade pode ser observada na obra. Isso significa que o filme pode ser visto como uma produção individual, não muito diferente de um livro ou uma música.

Poucos cineastas obtiveram efeito tão profundo no desenvolvimento da arte como Jean Luc Godard. Desde os seus primeiros anos como crítico e pensador das páginas da *Cahiers Du Cinema*, passando pela era dourada da *Nouvelle Vague*, continuando (com menor impacto) nos anos 70 e 80, Godard redefiniu a maneira de se olhar para um filme. Um ensaísta e poeta do cinema, ele faz a linguagem de filmes uma real parte de sua narrativa.

Godard trabalhou seu caminho por entre não menos que quatro períodos artísticos, desde os anos 50. O Godard da *Nouvelle Vague* (ainda o mais influente) durou de *Acoustado* (1959) até *Le Week-end* (1967). O Godard revolucionário estendeu-se de *Le Gai Savoir* (1968) até *Tout Va Bien* (1972), finalizando o período Dziga Vertov. Godard, o *Vidéaste* abrangeu o período entre a fundação da produtora *Sonimage* com

Anne-Marie Miéville até 1978. Finalmente, o Godard contemplativo iniciou-se com *Sauve Qui Pent La Vie* e se estendeu até *Hellas Por Moi*.

Jean-Claude Bernardet, em sua análise sobre o filme de Sganzerla, encontra inúmeras semelhanças entre *O Bandido* e filmes de Jean-Luc Godard. A primeira delas, e a partir da qual Bernardet inicia sua análise, é a cena do suicídio do Luz, a qual afirma ser inspirada na cena onde o Ferdinand, interpretado por Jean-Paul Belmondo em *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965), comete o mesmo ato. Ele envolve a cabeça num rosário de bananas de dinamite e explode.

As diferenças não são poucas: planos e comportamento da câmera; o filme de Godard é a cores; a paisagem é aprazível, não é aquele ambiente alucinado do *Bandido*; não há polícia por perto. Restam semelhanças essenciais: um suicídio em campo aberto, envolvendo cabeça ou torso com aquilo que vai se matar. (BERNARDET, 1991).

Entretanto, o filme de Godard que mais claramente influenciou Sganzerla foi *O Acossado* (*A Bout de Souffle*, 1959). Bernardet (1991) chama a atenção para o papel da amante do herói nos filmes de Sganzerla e do diretor franco-suíço. Em *Acossado*, Patrícia comunica à polícia do esconderijo de Michael, o que irá ocasionar a morte do bandido herói. Janete, a amante do *Bandido da Luz Vermelha*, faz a denúncia de seu paradeiro, levando a polícia a invadir o apartamento, embora sem o encontrar.

Outro traço importante entre os dois diretores é a questão dos nomes. Em *Acossado*, o personagem de Belmondo se apresenta a todos como sendo Michael Poiccard, embora seu nome verdadeiro seja Laszlo Kovacs. Em *O Demônio*, o personagem Ferdinand é incansavelmente chamado de Pierrot por sua amiga Marianne, embora a insistência em negar tal nome. O candidato à presidência da República pela Boca do Lixo, J. B. da Silva é constantemente chamado de ministro, e não se cansa de repetir: “ministro não, secretário”.

O Michael, de *O Acossado*, mistura em sua fala palavras em espanhol, italiano e inglês. O *Bandido* fala em português, mas canta em espanhol e escreve obrigado em francês. Existem dúvidas sobre as profissões de Michael: diz ele ser lutador de boxe, foi assistente de cinema, o jornal afirma que foi figurante nos estúdios romanos e a polícia acredita que ele seja um ex-comissário de bordo. Michael também rouba carros, e o

que ele fica mais tempo é um conversível, assim como o Bandido e como em Pierrot. Nos dois filmes de Godard, o personagem masculino é o primeiro a ser apresentado, e as apresentações começam sempre com a voz off do personagem, como o filme de Sganzerla.

O som da rádio está nos dois filmes de Godard, com uma finalidade mais ambiental que narrativa, diferentemente do que acontece com os locutores radiofônicos do Bandido. Mas em Pierrot, é possível encontrar uma função narrativa na voz off. “São os próprios personagens que contam suas aventuras, mesclando às vezes suas vozes numa mesma frase”, afirma Bernardet. Exemplo: Marianne – “Reencontramos Ferdinand chegando à estação de”. Ferdinand – “Toulon”. Marianne – “O vemos passar pelas ruas e pelo porto. Ele mora”. Ferdinand – “no Little Palace Hotel”. Essa forma de narração é idêntica à utilizada pelo casal de locutores de rádio popular que narram a história do Bandido. Voz masculina – “Dentro de 48 horas, no máximo, o criminoso deverá estar preso”. Voz Feminina – “garante o inspetor Sade”. Voz masculina – “Cabeção, para os íntimos”. Também não é possível deixar de mencionar o letreiro eletrônico, mesmo que o peso dado em cada um dos filmes não seja o mesmo. Em O Acochado é apenas um instrumento de ambientação urbana, enquanto no Bandido abre o filme, dá o título e é retomado inúmeras vezes até o final.

3.3. Welles

George Orson Welles nasceu em 6 de maio de 1915 em Kenosha, Wisconsin, EUA. Começou a estudar pintura em 1931, primeira arte em que se envolveu. Adolescente, não via interesse nos estudos e em pouco tempo passou a atuar. Tal paixão o levou a criar sua própria companhia de teatro em 1937. Em 30 de outubro de 1938 levou ao ar uma versão radiofônica de Guerra dos Mundos, de H.G. Wells. O programa fora realizado no formato de boletins de notícias que interrompiam um programa musical, incluindo entrevistas com supostas testemunhas da invasão marciana a Terra. O programa gerou pânico nos EUA, com muitos ouvintes acreditando que os eventos narrados eram realmente verídicos. No dia seguinte Welles divulgou um pedido de desculpas pelo ocorrido mas, devido ao grande número de processos que a

CBS teve que enfrentar por causa do programa, Welles e toda sua equipe foram demitidos da estação de rádio em que trabalhavam.

Sua estréia no cinema, em filmes de longa metragem, ocorreu em 1941 com *Citizen Kane*, considerado pela crítica como um dos melhores filmes de todos os tempos e o mais importante dirigido por Welles, que inovou a estética do cinema com técnicas até então raríssimas nas produções cinematográficas. O filme faz uso de flashbacks, sombras, tem longas seqüências sem cortes, mostra tomadas de baixo para cima, distorce imagens para aumentar a carga dramática; a iluminação é pouco convencional, o foco transita do primeiro plano para o background, os diálogos são sobrepostos e os closes usados com contenção. Revolucionário.

Cidadão Kane conta como o repórter Thompson (Joseph Cotten) reconstitui a trajetória do empresário da imprensa Charles Foster Kane (Welles), buscando decifrar o significado de sua última palavra no leito de morte: "rosebud". A morte de Kane comovera a nação e descobrir o porquê daquela palavra se torna uma obsessão para o jornalista, que acredita poder encontrar nela a chave do significado daquela vida atribulada.

Rogério Sganzerla sempre se declarou fã incondicional de Orson Welles. Não é para menos que o cinema feito pelo norte-americano exerceu grande influência em toda a obra de Sganzerla. No *Bandido* essa influência aparece de maneira leve, mas de fácil identificação. Bernardet salienta que Cidadão Kane está presente não apenas no *Bandido*, mas também em vários filmes, já que o primeiro filme de Welles grande fonte de inspiração para cineastas depois da II Guerra Mundial.

O estilo expressionista, a força dos enquadramentos, o caráter antinaturalista, o enigma de uma personalidade cuja identidade não se chega a conhecer, o capitalismo e a atomização e reificação da personalidade, o retrato sócio-político de uma sociedade tensa ecoaram em muitos filmes (...) (BERNADET, 1991).

Ainda segundo o autor, *O Bandido* entraria no rol dos filmes marcados pelo Cidadão Kane sem que se consiga ver entre ele e o filme de Sganzerla uma relação mais específica, o que seria inquietante para Bernardet(1991).

4. O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Rogério Sganzerla tinha apenas 22 anos quando dirigiu O Bandido da Luz Vermelha. O filme é considerado pelos principais críticos de cinema do país como um dos mais importantes do cinema nacional, assim como um dos mais perturbadores.

O cineasta teve a idéia do filme voltando ao Brasil depois de um giro pela Europa. Quando começava a julgar a idéia fantasiosa demais, caiu-lhe nas mãos um jornal popular narrando as façanhas de um assaltante mascarado que aterrorizava São Paulo. Realidade e fantasia rivalizavam. (COUTO, 2004).

Segundo ele, O Bandido da Luz Vermelha subverteu valores, satirizou a política e a moral, redefiniu a paisagem urbana, justapôs o arcaico e o futurista em uma colagem de linguagens e referências, orquestradas por uma magnífica montagem de inspiração plástica e musical, é uma obra ao mesmo tempo popular e de vanguarda, uma obra-prima que não pára de nos maravilhar.

O Bandido da Luz Vermelha se inspirou na história de João Acácio Pereira da Costa, o bandido que ganhou destaque por seus feitos na época e que foi cunhado pela imprensa com o nome que deu título ao filme. Contudo, o filme não é um retrato específico deste criminoso, mas sim um ensaio formal sobre a condição absurda do Brasil, sintetizada nas palavras desesperadas do protagonista como "Quem não pode nada tem mais é que se esculhambar" e "o Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver sapato não sobra". Caracterizado como um "faroeste do terceiro mundo", com personagens de terceiro mundo. Segundo Bernardet, o filme se define, e sua definição é no mínimo redundante; não satisfeito em se qualificar de filme, insiste em se definir como "filme de cinema".

O filme virou um cult do cinema brasileiro. A trama se desenrola calcada na história do Bandido (interpretado por Paulo Villaça), marginal que coloca em pânico a população paulistana e desafia a polícia ao cometer seus crimes requintados e hediondos. O personagem acaba chamando a atenção da mídia, rádios e jornais sensacionalistas da época. É celebrizado pela opinião pública e imprensa que destaca a sua coragem. Ganha projeção nacional através da infame alcunha: O Bandido da Luz

Vermelha. “Quando ele chegava, os valentes iam dormir mais cedo e as mulheres mais tarde”, anunciava a sinopse da fita.

Azeddine (2004) afirma que ainda hoje, ver ou rever *O Bandido da Luz Vermelha* dá a impressão de que se está diante de um marco, um divisor de águas.

A diferença com os outros filmes contemporâneos, flagrante, ainda opera com força. O humor inteligente e debochado, escrache de um filme que não quer se levar a sério, o complexo tecido de referências, citações, gigantesca colagem de tudo que rodeava um jovem brasileiro urbano em 1968, a montagem complexa, virtuosística, quase experimental, o esvaziamento psicológico e narrativo da trama ainda hoje contrastam radicalmente com todo o cinema que então se fazia (e se faz) no Brasil. Um filme que aponta nitidamente para o que viria logo em seguida: a radicalidade criativa do chamado Cinema Marginal. (AZEDDINE, 2004).

5. JORNALISMO SEM LIMITES

“Quem sou eu? Um gênio ou uma besta?”. O filme gira em torno destes dois questionamentos, onde as referências feitas ao longo da história tentam desvendar a identidade do personagem. Em busca destas respostas é necessário destacar a importância da imprensa sensacionalista do filme na construção da imagem do Bandido. É possível constatar a utilização de clichês na tentativa de transformá-lo em mito, e a recorrência de adjetivos, que criam uma imagem multifacetada do personagem.

A narrativa desenvolvida pelos locutores radiofônicos é peça fundamental para criar a imagem do Bandido, fazendo com ele seja visto como mito, e não como o “inimigo público número um”. Um exemplo é a cena onde o delegado Cabeção conversa com seu assistente e conta que existem 15 presos suspeitos de serem o “Bandido da Luz Vermelha”. A informação que vem a seguir é a mais interessante: dois já haviam confessado. O que levaria dois suspeitos a confessarem crimes que não haviam cometido, e ainda assumir a culpa por uma série de delitos cometidos pelo verdadeiro Bandido, que estava solto e em ação?

E. J. Hobsbawm, em uma análise sociológica, entende que o banditismo é uma forma bastante primitiva de protesto social organizado, e talvez a mais antiga conhecida. “De qualquer forma, é assim que os pobres os vêem e, em consequência, protegem o bandido, considerando-o um defensor, idealizado e transformado em mito”. O autor denomina este tipo de bandido como “bandido social”. Ele afirma, ainda, que alguém se torna “bandido” porque pratica uma ação considerada criminosa não pelas convenções locais, mas pelo Estado ou governantes locais. O bandido social não pode ser considerado culpado pela população. Para esta, ele é “honrado”. Ele se junta ao povo na posição de enfrentamento dos opressores e do estado, por isso merece sua proteção. Em vários momentos do filme, o Luz é apresentado como uma espécie de Robin Hood, que rouba dos ricos para dar ao pobres – mesma afirmação que Hobsbawm faz para exemplificar o bandido social.

Entretanto, uma análise deste tipo aproximaria O Bandido da Luz Vermelha ao Cinema Novo, que, como já foi visto, utilizava personagens que representavam as classes sociais as quais pertenciam. O discurso do Cinema Marginal contestava o enfoque sociológico dado aos personagens do Cinema Novo, e o personagem marginal era um símbolo de contestação, transgressão e resistência ao oficialismo da época. O Bandido era herói marginal por transgredir a ordem imposta em um período onde não existiam – e nem poderia haver – opiniões contrárias ao sistema vigente, e não por ser um bandido-social. Não por ser o “zorro dos pobres”, como bradam os locutores, nem por ser “vingador e defensor do povo”, como diz Hobsbawm.

Mircea Eliade sustenta que o que torna possível a existência mítica dos personagens policiais é o aspecto humano e as sensações que são despertadas. O que permanece são as emoções do amor não correspondido, da expectativa contrariada, do medo da morte e do inexplicável que existe após a morte, da esperança que podemos pedir proteção a uma entidade sobrenatural que escolhe o nosso destino, do ódio de ter traído, da vergonha do filho contraventor, etc. Porém, o comportamento mítico do *Bandido* observado no filme não é tão próximo às narrativas de personagens criminais tradicionais. Um dos poucos pontos que se aproximam é o seu amor não correspondido por Janete Jane. Ele não teme a morte – pelo contrário, tenta o suicídio em duas oportunidades, e afirma já ter tentado outras cinco vezes –, ele se infiltra na gangue do Mão Negra, traí e não se arrepende. E, apesar das aparições de São Jorge, ele não se mostra devoto a nenhuma crença, muito menos pede proteção.

As incertezas que cercam a biografia do personagem são muitas, e os dados informados pelos locutores não auxiliam em nada, a não ser para aumentar a confusão. “Paraguaio, brasileiro, cubano ou mexicano”, pergunta a dupla radiofônica. A lista de nomes elaborados pelos locutores também não traz certeza alguma sobre o nome do criminoso: Ari Galante e Jorge Vargas são alguns. A lista de profissões e atividades apresentada é ainda maior: campeão de tiro, bicampeão de futebol de salão, falso vendedor de livros, fazendeiro, garçom, corredor, vendedor de cortador de unha, porteiro de cinema de terceira classe e bancário.

O casal de locutores do filme representa a imprensa sensacionalista. Em uma paródia de programas radiofônicos populares, são utilizados jograis com intensa dramatização nas vozes para apresentar as notícias. “O jornalismo sensacionalista extrai do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a vender por si mesma”, afirma Marcondes Filho (1988). Segundo ele, o sensacionalismo é o grau mais radical da mercantilização da informação: tudo que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor que a manchete. Ainda de acordo com Marcondes Filho (1988), estas manchetes são carregadas de apelos às carências psíquicas das pessoas e exploradoras de forma sádica, caluniadora e ridicularizadora.

Para Agrimani (1995), sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais não mereceriam esse tratamento. Como o adjetivo indica, trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso. Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. (AGRIMANI, 1995). O autor também afirma que a linguagem sensacionalista não pode ser sofisticada, nem o estilo elegante, com o emprego excessivo de gírias e palavrões. A linguagem sensacionalista não admite distanciamento, nem a proteção da neutralidade.

Agrimani (1995) também sustenta que o clichê é a forma de linguagem utilizada pela mídia sensacionalista. Sobre os clichês, Marcondes Filho (1988) explica que o receptor da mensagem se entrega à estória, sente emoção, se entristece, chora, sente saudade, e vive com a personagem. Nesta linguagem, o receptor se funde com ela, se entrega a ela.

O que distingue essa fusão dos sentimentos reais, das emoções verdadeiras, é seu caráter de clichê, que significa que as tristezas, as dores, as lágrimas relembram inconscientemente ao telespectador momentos emocionalmente fortes de sua vida. (MARCONDES FILHO, 1988)

Marcondes Filho (1988) ainda complementa, afirmando que o clichê retrata o emocional, que busca insistentemente uma saída para a consciência, caracterizada pela forma repetitiva de agir.

É também característica do clichê que essas imagens de felicidade, de agressividade, com as quais o receptor se identifica, não se aproximem da experiência real vivida pelas pessoas: no momento de sua expansão elas são interrompidas e desviadas para as imagens ou esquemas convencionais, que descarregam essa tensão. (MARCONDES FILHO, 1988)

Agrimani (1995) afirma que o sensacionalismo busca o envolvimento, busca romper o escudo contra as emoções fortes. Segundo ele, é preciso chocar o público, fazer com que as pessoas se entreguem às emoções e vivam com os personagens. A linguagem editorial precisa ser chocante e causar impacto. O sensacionalismo não admite moderação. O autor fala, ainda, que no rádio, o programa sensacionalista não pode se limitar a informar que Fulano de Tal matou Sicrano por ciúmes.

É importante entrevistar o assassino para que ele descreva detalhadamente como foi o crime, quantas facadas deu no rival, se está arrependido ou se faria de novo. A mulher também deve falar e dar suas impressões. A edição deve ser nervosa. Mesclar depoimentos e a narração de um locutor experiente em dramatizar a notícia. (AGRIMANI, 1995).

É exatamente isso que a paródia do programa popular radiofônico apresentado pelos locutores do filme faz. O assassino – o Bandido – dá seus depoimentos a toda hora, durante o filme inteiro. E ele faz mais do que apenas descrever os crimes: ele permite que o receptor veja toda a cena e tire suas próprias conclusões. O texto manchettato, característico dos programas policiais populares, também é utilizado pelos locutores do filme, com a devida entonação dramática. Com a necessidade de atrair audiência, são extraídos elementos peculiares da seqüência de assaltos cometida por um criminoso - que não se sabe quem é - e se fabrica um personagem que passa a vender por si mesmo. A série interminável de adjetivos relacionados ao Bandido, mais do que tentar desvendar a verdadeira identidade dele, mostra que não se tem a mínima noção de quem ele é.

Bernadet (1991) diz que a crise de identidade é tamanha que até a unidade individual do Bandido é contestada. Segundo o autor, em relação aos fatos apresentados até aqui, só existe uma certeza:

(...) existe um indivíduo, não sabemos quem é, nem ele sabe, porém esta unidade individual existe, é a referida no título que determina a existência do Bandido, e o ator Paulo Vilaça em quem se encarna a entidade anunciada no título. (BERNADET, 1991)

Porém, continua Bernardet (1991), no primeiro assalto praticado no filme, o Bandido diz off: “Sou um dos bandidos da luz vermelha”, o que chega a colocar em dúvida o próprio título do filme. Os locutores confirmam a dúvida: “Haveria dois bandidos mascarados? Essa era a dúvida de muito policial”, sendo um tarado sexual, e o outro um ladrão perfeitamente normal. Outra hipótese aventada pelos locutores vêm após uma série de respostas à pergunta “quem era esse marginal lendário?”. A série de hipóteses termina com a dúvida se de fato o Bandido existia.

No início do filme, em sua primeira fala, formula a pergunta: “quem sou eu?”. Algumas cenas depois, ele tenta responder, afirmando que é um “boçal”. Afirmação repetida em outros momentos do filme, quando ele também complementa a informação dizendo saber que fracassou.

O próprio Bandido fornece dados contraditórios sobre sua origem. Ele afirma que “saiu da favela do Tatuapé, mas sua história começa em Assunção, no Paraguai, e continuou no Brasil”. Ele também afirma ser “bisneto de Chico Diabo, o brasileiro que matou o presidente Solano Lopez na Guerra do Paraguai”, “descendente de índios Astecas ou Tapuias”, “primo de mineirinho (bandido que foi tema de do filme Mineirinho, vivo ou morto, de 1967)”, e “afilhado de crisma de Dom Helder Câmara”. O próprio nome do Bandido é uma incógnita. A única pista a respeito é dada pelo seu par amoroso, a prostituta Janete Jane, que em determinado momento do filme o chama de Jorginho. Somado às 5 inserções da imagem de São Jorge feitas ao longo do filme, em momentos inesperados, pode-se concluir que o nome dele seja de fato Jorge. A narrativa feita pela mídia no filme, não ajuda a se chegar a nenhuma conclusão sobre a identidade, muito menos com as informações dadas pelo personagem.

6. CONCLUSÃO

O jornalismo sensacionalista tomou força no início do século passado, na disputa entre os editores Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst. Entretanto, seu surgimento está enraizado na imprensa desde a sua origem, como se pode notar nos jornais franceses *Nouvelles Ordinaires* e *Gazette de France*, que circularam entre os anos de 1560 e 1631. E antes mesmo desses jornais, já existam brochuras, que eram chamadas de *Occasionels*.

O cinema, por sua vez, trouxe a mídia sensacionalista para as telas, o que resultou em grandes clássicos, como *A Montanha dos Sete Abutres* (Billy Wilder, 1951), *O Quarto Poder* (Costa Gravas, 1998) ou *Beijo no Asfalto* (Bruno Barreto, 1981). Filmes que mostram como a imprensa marrom trabalha e trazem à discussão a ética destes veículos, de maneira séria e crítica.

Em 1968, um jovem intelectual de 22 anos, crítico de cinema, produz um filme onde os personagens que representam a imprensa sensacionalista têm papel fundamental no desenrolar da trama. Porém, o que chama a atenção em *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) é a maneira como a imprensa sensacionalista é retratada. De maneira alegórica em uma divertida paródia dos programas populares de rádio, os locutores fornecem informações controversas sobre o personagem título do filme, formulam hipóteses delirantes e admitem não ter a mínima idéia sobre a sua identidade. Durante o filme, Sganzerla desenvolve uma crítica bem humorada e inteligente a estes veículos de comunicação.

O que acontece ao longo do filme é uma constante desconstrução do personagem, que se dá em vários planos, como na variação das informações. Ao mesmo tempo em que ele é o “zorro dos pobres”, também é um “criminal maconheiro”. Ari Galante ou Jorge Vargas? Um gênio, ou uma besta? As indefinições são inúmeras, e intensificadas a cada intervenção da dupla de locutores. A entonação das vozes dos locutores e a maneira de narrar, com ênfase em palavras-chaves e acentuada dramaticidade, apenas aumenta a confusão sobre a identidade do herói-vilão.

O questionamento que se pode fazer sobre este tema é relativo à qual a importância da imprensa sensacionalista para o jornalismo. Sabe-se que ela ocupa seu espaço no mercado editorial, e tem público fiel que garante grandes tiragens de jornais e grande audiência, principalmente – mas não exclusivamente – nas classes mais baixas. Apesar de repudiada pelos meios acadêmicos, a imprensa sensacionalista segue cada vez mais forte, e com mais espaço. Muito disso é alcançado graças aos clichês utilizados, à linguagem simples, e à maneira como atingem o emocional do seu público alvo. As questões apresentadas pelo filme analisado neste trabalho muitas vezes beiram o exagero, típico das paródias, onde o objetivo final é este mesmo: trazer o assunto para debate no meio jornalístico.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.
- AGRINAMI, Danilo. **Espreme que sai sangue**. São Paulo: Sumus, 1995
- BERNADET, Jean-Claude. **O Vôo dos Anjos**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cinema Marginal ?**. Portal Heco. Disponível em: <http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03_01.php> Acesso em 17 de março de 2007.
- BORGES, Luiz Carlos R. **O Cinema à margem**. Campinas: Papyrus, 1983.
- CANUTO, Roberta Ellen. **O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite**. 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. (Dissertação de Mestrado) Disponível em: <<http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WDRMK/1/Tese.pdf>>. Acesso em 15 de março de 2007.
- MARCONDES FILHO, Ciro J. R. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988
- RAMOS, Fernão. **Cinema marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- RODRIGUES, João Carlos. **Pai contra filho (e vice versa)**. Portal Heco. Disponível em <http://www.heco.com.br/marginal/ensaios/03_05.php>
- XAVIER, Ismail . **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.