



Cinema em crise. Sobre *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla

O bandido da luz vermelha. Direção (roteiro) de Rogério Sganzerla. Urano Filmes. Brasil: 1968. São Paulo: Sagres Filmes, 2 dez 1968; Brasil: Sagres Filmes, 12 mai 1969. [VHS]. (92 min), p & b.

Mateus José Lannes Tolentino¹

Um criminoso desconcerta a polícia paulistana ao utilizar técnicas peculiares de ação auxiliado sempre por uma lanterna vermelha; como assaltante de residências possui as vítimas, trava longos diálogos com elas e protagoniza fugas ousadas para depois gastar o fruto do roubo de maneira extravagante; perseguido e encurralado, encontra no suicídio a saída para sua extensa e mal-afamada carreira de crimes. Com um ritmo alucinante, cortes e movimentos de câmera que surpreendem e atordoam o espectador, *O bandido da luz vermelha* é um filme que revolucionou o cinema com inventividade, energia e genial estranheza, um dos mais excêntricos e singulares longas-metragens do cinema brasileiro de todos os tempos, impressionante por ainda ser atual e provocador em toda a sua absurda baderna audiovisual. Acompanhamos o comportamento delinquente de Jorge, suas invasões de residências, roubos, assassinatos, estupros, escapando sempre que a polícia está prestes a pegá-lo em flagrante delito. Assim, poderíamos deduzir que esse roteiro tem tudo para ser um filme convencional de comédia de gato e rato. Mas como estamos tratando de Rogério Sganzerla, o puramente convencional não tem lugar aqui, ele que como pioneiro do Cinema Marginal aproveitasse tanto das forças “atmosféricas” do Cinema Novo quanto das excrescências hollywoodianas que abarrotam as salas de exibição daquela época, ocasião em que uma “estética do lixo” surge deglutindo e triturando essas influências, numa busca desenfreada e sem precedentes pela realização do *cinema péssimo*, palavra empregada mais judiciosamente pelos cineastas que pelos críticos. Com efeito, podemos conceder a Sganzerla e aos demais realizadores do Cinema Marginal a vontade irresistível de inventar filmes de contracultura — e o que é a contracultura senão a passagem de um proceder artístico para outro por uma série contínua de metamorfoses? —, através de uma atitude cênica escandalosa, satírica, carnavalesca e subversiva, tomada a partir de

¹ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto.

um processo de composição que revela sua imagem somente em meio ao caótico e ao múltiplo. Porque filmes sobre criminosos procuram capturar a curiosidade mórbida de quem quer conhecer a história real por trás da notoriedade de seus feitos condenáveis, Sganzerla dá ao roteiro de *O bandido da luz vermelha* uma direção inesperadamente imprevisível, e a começar pela forma como rompe com princípios tradicionais da linguagem cinematográfica — cortes inusitados, continuidade visual interrompida, quebra da quarta parede sem explicação —, ele, ao invés de escrever uma crônica de polícia, oferece-nos, de modo essencialmente artesanal, e sob a forma de uma abstração, a história burlesca de um indivíduo entregue à contravenção e ao banditismo. É o que fica especialmente evidente no caso dos personagens. Eles não possuem múltiplas facetas dramáticas, não são tridimensionais; antes, são figuras reduzidas a um único estímulo latente. A dialética da identificação e da compaixão é o correlato formal dessa dialética criativa da poesia. *Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba.* Sganzerla esgarça as razões ocultas do terceiro-mundismo tupiniquim, as roupas velhas e desgastadas do cosmopolitismo entreguista, enquanto expõe sua galeria de tipos desviantes: o bandido mau-caráter, a prostituta interesseira, o político corrupto, o delegado incompetente. Como no drama barroco, em que a culpa natural determina o destino trágico dos personagens, no Cinema Marginal a infelicidade pela situação política, vigente na ditadura militar, determina a insurgência de uma ação estética anárquica e escarnecedora. A revolta, não somente a individual como a frágil, a inútil, a revolta que significa o desejo de viver contra todas as inconcebíveis condições objetivas do mundo, contra o aprisionamento dos desejos, contra a destruição das utopias, transforma-se aqui em ecletismo revolucionário. E o profundo desprezo de Sganzerla por todo moralismo dileitante da elite golpista de 1964 — a cena do bandido segurando um rifle no meio de uma avenida movimentada de São Paulo, com sua atmosfera *western*, é típica — atinge níveis tão arrebatadores que seu objeto, exausto e despido sob o sol do meio-dia, parece esperar apenas pelo momento de ser aniquilado.

Também a subversão cômica da expectativa pode ser vista na forma como o bandido comete seus crimes. “Como estado passageiro, o ceticismo é insurreição lógica; como sistema, ele é anarquia. Um método cético seria mais ou menos o mesmo que um governo insurgente”,² Friedrich Schlegel afirma nos fragmentos da *Athenäum*. Ou seja, de modo geral, no cosmos de uma existência marcada pela renúncia a uma vida honesta e respeitável, as coisas têm sempre o mesmo ar de galhofa. Tiros são disparados a esmo, recados são deixados em cadáveres como se fossem mensagens carinhosas, vítimas são obrigadas a cozinhar sob a mira de um revólver — esse foi um filme que em nenhum momento vendeu-se como uma comédia; e sua singularidade não se limitou à desconstrução de princípios de linguagem cinematográfica. Dentro da noite tenebrosa, perpetrada e perpetuada pela classe dominante, Sganzerla concretiza e expande seu ímpeto transgressor, numa mescla de tendências tão díspares quanto inusitadas, e leva o espectador a tomar consciência de uma condição histórica que identifica a política com o demoníaco. Pois armados com a convicção de que o culto do mal é um aparelho de

² SCHLEGEL, 1997, p. 61.

desinfecção e isolamento da política, ao melhor estilo dos anarquistas da literatura *fin de siècle*, podemos talvez ir adiante e afirmar que o jogo de referências presente no filme não é apenas aleatório. Ele pode conter também uma dimensão de planejamento e de cálculo, como uma trilha sonora de espetáculo, cujas canções são dispostas conforme o estado de espírito dos personagens em cena, uma fusão de ruído e silêncio que rompe com a forma de associação entre som e imagem vigente na indústria do cinema mundial. Contudo não há um estilo musical determinado em *O bandido da luz vermelha* — para quem quer fazer-se ouvir, todos os meios são úteis —, que em seus caminhos aventureiros percorre o samba, a *habanera* cubana, a música de ópera, o *rock and roll*, a música folclórica brasileira. Tampouco ali existe um gênero cinematográfico específico, porquanto mais o filme avance mais fique evidenciada a modéstia contida em sua definição inicial. *Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo*. Mas não somente. Também é um documentário, um filme policial, uma chanchada e até mesmo uma ficção científica, para não falar da miscelânea de estéticas midiáticas. Material impresso de toda ordem, de origem jornalística, cartazes de cinema, programas televisivos, justaposição de longas-metragens estrangeiros, faixas de propaganda política e anúncios de revista enxameiam nesse filme. Além do papel crucial desempenhado pelo rádio, que traz um dos melhores elementos da obra: uma narração feita por radialistas, sátira dos programas policiais sensacionalistas da época. *Porque ele não passava de um ladrão grosso, chato, faroleiro, sobretudo mentiroso, dono de um imenso repertório de palavras*. É como se nada escapasse do apetite voraz de Sganzerla por amalgamar múltiplas facetas, traduzindo assim todas as possibilidades, contradições e sobreposições da vida metropolitana brasileira nos conturbados anos de 1960. Não fazer distinção entre gêneros cinematográficos é uma atitude genuinamente cinéfila, misturar vários gêneros cinematográficos é uma virtude revolucionária por excelência. Não é por acaso que um letreiro luminoso chama *O bandido da luz vermelha* de filme de cinema.

Assim, se a direção de Sganzerla parece inconsequente, é porque esse é de fato um conto sobre inconseqüências. Não só pelo protagonista, imprudente e com um oscilante senso de autopreservação, mas pelos crimes que parecem nunca causar efeitos negativos, a ponto de o próprio bandido questionar a impunidade para com ele. *Está tudo certo mas fico invocado com uma coisa: a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada*. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário. Uma pouca-vergonha contra o “bom comportamento” de determinados setores da sociedade, representantes da moral e dos bons costumes. *O bandido da luz vermelha* não é desconexo, mas profético, como mostram as palavras na abertura do filme, palavras que voltam mais tarde como ecos do passado. *Eu pensava que estava dando o maior dentro, foi o maior fora da minha vida*. E se logo no começo o filme nos promete que o Terceiro Mundo vai explodir, é porque essa promessa vai ser cumprida. Passamos os próximos minutos acompanhando a degradação do Terceiro Mundo de bandidagem, até que no final ele explode com o apocalipse mais inesperado que um filme policial poderia ter. O fim dos tempos é uma invasão alienígena que traz consigo uma explosão de música popular, de mitologia cinematográfica, de imagens surreais e de sonoridades

conflitantes. O resultado é uma catártica cacofonia, melhor dizendo: uma alegoria barroca moderna. E aqui termina o que Sganzerla imaginou para o estado de exceção política decretado pela ditadura militar brasileira. Pois a “coisa” e o “objeto” da seguinte passagem, em seu sentido, podem ser um estado de exceção política: “As alegorias envelhecem, porque sua tendência é provocar a estupefação. Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, [...], entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria”.³ Caráter escritural que, neste caso, são os próprios artifícios usados no *Bandido da luz vermelha* contra esse estado de exceção política; um filme que como nenhum outro revela a verdadeira face da ditadura militar, embora por um método mais filosófico e menos arrebatado que a cinebiografia militante.

Não será a atração que a temática do grande criminoso exerce sobre o povo um indício, mesmo inconsciente, da suspeita que aludiria à origem violenta do direito? Não será a sua figura a portadora de um sentido que não é o de punir a infração do direito, mas, antes, a mensageira de um ordenamento que é o de instaurar o novo direito, contrário ao direito de prerrogativa dos poderosos? Pois é correto dizer que o filme oferece a oportunidade ao espectador de ver o mundo através dos olhos e da mente delirante e doentia de um notório criminoso brasileiro. Mas é ainda melhor afirmar que *O bandido da luz vermelha* nos conduz a uma excursão panorâmica pela metafísica da bandidagem, categoria invariavelmente vinculada a uma essência que produz uma disposição mental da qual ninguém consegue se inteirar sem ficar horrorizado. A ditadura militar é um ritual satânico no qual a sociedade brasileira foi oferecida como um sacrifício sangrento a Mammon e seus demônios. Já o satanismo de Sganzerla não deve ser tomado demasiadamente a sério. Não se pode falar de exorcismo político-ideológico sem o tom blasfematório com que Sganzerla desfaz, ontem como hoje, esse sinistro feitiço do destino.

Referências

- BENJAMIN, Walter. (1928). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p. (Elogio da filosofia).
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. 253 p. (Biblioteca Pólen).

³ BENJAMIN, 1984, p. 205-206.