

CINEMA EM CRISE: SOBRE O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, DE ROGÉRIO SGANZERLA

CINEMA IN CRISIS. ON *THE RED LIGHT BANDIT*, BY 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 Tolentino*

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 aproveita-se 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

* Graduado em Filosofia – Licenciatura pela UFOP. E-mail: mateustolentino@hotmail.com.br.

metamorfoses? —, por meio de uma atitude cênica escandalosa, satírica, carnavalesca e subversiva, tomada a partir de 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”, afirma Friedrich Schlegel (1997, p. 61) 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 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, fareleiro, 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 letrado 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. (BENJAMIN, 1984, p. 205-206).

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 por meio 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).