

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

Mestrado em Multimeios

A Figura do Bandido no Novo Cinema Brasileiro

Ana Cláudia Taú

CAMPINAS – 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

Mestrado em Multimeios

A Figura do Bandido no Novo Cinema Brasileiro

Ana Cláudia Taú

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito para obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Március César Soares Freire.

CAMPINAS – 2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

Ta19f	<p>Taú, Ana Cláudia. A figura do Bandido no Novo Cinema Brasileiro. / Ana Cláudia Taú. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Március César Soares Freire. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.</p> <p>1. Cinema brasileiro. 2. Novo cinema brasileiro. 3. Cinema da retomada. 4. História do Cinema. I. Freire, Március César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

Título em inglês: “The Outlaw’ Image in New Brazilian Cinema”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian Cinema – New Brazilian Cinema – Outlaw - Bandit
History of Cinema
Área de concentração: Cinema
Titulação: Mestrado em Multimeios
Banca examinadora:
Prof. Dr. Március César Soares Freire
Prof.^a Dr.^a Rosana de Lima Soares
Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Profa. Dra. Sheila Schvaraman
Prof. Dr. Euzébio Lobo da Silva
Data da defesa: 30 de Agosto de 2005

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela bolsa de mestrado oferecida entre os anos de 2004 e 2005, sem a qual não seria possível exercer esta pesquisa.

Ao meu pai, Cláudio Taú, e à minha mãe Maria de Lourdes Generoso Taú, pelo carinho e dedicação durante o trajeto deste trabalho.

Às minhas irmãs, Cristiane Taú e Joice Taú, pela amizade para além do parentesco.

À professora Dr.^a Lúcia Nagib, pelo apoio na elaboração do projeto e pelos acompanhamentos iniciais.

Ao professor Dr. Március Freire, pelo carinho, atenção e pelos constantes ensinamentos.

Aos professores e funcionários da Pós-Graduação.

Aos amigos e companheiros do curso.

Ao Gustavo Teixeira Mendes pelo companheirismo e compreensão.

RESUMO

O presente trabalho visa a entender como é constituída a imagem do bandido em filmes brasileiros recentes, comparando-a com a figura do bandido social do Cinema Novo e Marginal. O trabalho parte do pressuposto de que existe uma releitura da figura do bandido social dos anos 60 nos filmes brasileiros da atualidade. No percurso, busca compreender o recente quadro do nosso cinema que, impulsionado pela Lei do Audiovisual de 1993, vem se deparando com novos desafios estéticos, mercadológicos e tecnológicos provenientes do processo de globalização.

Foram escolhidos para análise quatro filmes, todos de temática urbana, tendo como locação duas metrópoles brasileiras: São Paulo e Rio de Janeiro. Os filmes cujas histórias se passam na cidade do Rio de Janeiro são: *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966) e *O Primeiro Dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999). *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *O Invasor* (Beto Brant, 2001) têm São Paulo como palco dos acontecimentos.

ABSTRACT

The present study aims at understanding how the image of the villain is composed in recent Brazilian movies, comparing it with the figure of the social criminal in the Cinema Novo (New Film) and Marginal Film. This work starts from the presupposition that there is a new reading of the social outlaw figure of the sixties in the current Brazilian movies. As it develops, it seeks to grasp the contemporary scenario of our movie industry that, prompted by the Audiovisual Law of 1993, has been facing new aesthetic, marketing and technological challenges derived from the globalization process.

Four movies were chosen for analysis, all of them with an urban theme and having two Brazilian metropolises as location: São Paulo and Rio de Janeiro. The movies whose stories take place in Rio de Janeiro are: *A Grande Cidade* (The Great City) (Cacá Diegues, 1966) and *O Primeiro Dia* (The First Day) (Walter Salles and Daniela Thomas, 1999). *O Bandido da Luz Vermelha* (The Red Light Bandit) (Rogério Sganzerla, 1968) and *O Invasor* (The Invasor) (Beto Brant, 2001) have São Paulo as the stage for the events.

ÍNDICE

Resumo.....	Pg. 7
Introdução.....	Pg. 13
1 A Geografia da Exclusão Social.....	Pg.17
1.1 Sinopse: <i>O Primeiro Dia</i>	Pg.17
1.2 Um Olhar sobre o universo do bandido <i>João</i>	Pg.19
2 O Bandido Social segundo o Cinema Novo.....	Pg.43
2.1 Sinopse: <i>A Grande Cidade</i>	Pg.43
2.2 O Majestoso <i>Jasão</i>	Pg.47
3 Uma Releitura de <i>Jasão</i> em <i>João</i>	Pg.65
4 Um Encontro com a Periferia.....	Pg.71
4.1 Sinopse: <i>O Invasor</i>	Pg.71
4.2 <i>Anísio</i> : O Vingador sem Horizonte Político.....	Pg.73
5 O Bandido-herói do Cinema Marginal.....	Pg.97
5.1 Sinopse: <i>O Bandido da Luz Vermelha</i>	Pg.97
5.2 O Cafajeste ' <i>Luz Vermelha</i> '.....	Pg.100
6 <i>Luz Vermelha</i> e o <i>Anísio</i> , um paralelo possível.....	Pg.117
Conclusão.....	Pg.125
Bibliografia.....	Pg.129
Filmografia.....	Pg.133

INTRODUÇÃO

Este estudo sobre a representação da imagem do bandido no cinema brasileiro parte da análise da figura do bandido no recente cinema brasileiro que desponta após a instauração da Lei do Audiovisual de 1993, o chamado Cinema da Retomada. A imagem do banditismo social elaborada pelo cinema dos anos 1960, o qual compreende o período do Cinema Novo e o início do Cinema Marginal, foi usada como uma contraposição para a análise da figura do bandido visualizada no Cinema da Retomada. Na comparação dos dois períodos, a personagem de Jasão, em *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966), e o bandido Luz, em *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), representam respectivamente as versões cinemanovista e marginal, e os personagens João, de *O Primeiro Dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1998), e Anísio, de *O Invasor* (Beto Brant, 2001), são exemplos figurativos do período da Retomada.

Esta pesquisa foi dividida em seis capítulos sendo que os três primeiros compreendem uma análise comparativa entre o Cinema da Retomada do final da década de 1990 e o período do Cinema Novo, dado a partir do Golpe Militar de 1964; e os três últimos fazem uma comparação do Cinema Brasileiro do início dos anos 2000 com o movimento cinematográfico desencadeado pelo processo cinemanovista, o Cinema Marginal (1966).

No primeiro capítulo, discutiremos as imagens do filme *O Primeiro Dia*, abordando o cenário geográfico da exclusão social trazido por uma perspectiva atual da criminalidade. Nele abordaremos os dois mundos ressaltados, ou seja, o da classe

média e o dos excluídos. Priorizaremos, ainda, as imagens do presídio e do interior da comunidade dos morros, pois, de acordo com nossos estudos, é nesses espaços da exclusão que encontraremos a figura do bandido. O objetivo é apontar quais os novos elementos apresentados pelo cinema brasileiro da Retomada, a partir da exposição da figura de João e seu espaço social, buscando, desta forma, entender como se dá sua relação como o Cinema Novo.

A introdução do conceito de banditismo social será abordada no capítulo seguinte, onde explicaremos qual a origem do conceito inaugurado por Hobsbawn e a reapropriação deste pelo Cinema Novo. O intuito é expor o panorama do cinema revolucionário de 1960 por meio da análise da figura de *Jasão*, em *A Grande Cidade*. Nesse sentido, apontaremos, no terceiro capítulo, alguns dos elementos que caracterizam a figura do bandido social no período, demonstrando, por meio de uma análise comparativa entre as versões de *Jasão e João*, o que mudou na representação do bandido no Cinema da Retomada.

No que se refere ao quarto capítulo, analisaremos como o espaço da exclusão é representado em *O Invasor*. Nesse momento, discutiremos como no filme está abordada a periferia paulistana, enfatizando quais os elementos característicos desse universo trazidos pela figura do personagem *Anísio*. Analisaremos também a visão do diretor diante dessa periferia, demarcando quais os recursos utilizados para filmá-la, apontando, desta forma, como a convivência com o bandido periférico torna-se algo “natural” nas relações entre as mais diversas camadas da sociedade brasileira. O intuito é entender em que instância a representação do bandido “invasor”, inserido no “mundo

dos padrões”, denota o choque cultural entre as classes, abordando como o impacto inicial se dissolve a partir do envolvimento mais intenso dos protagonistas com a criminalidade.

No quinto capítulo, será exposto em que contexto foi construída a obra inaugural do Cinema Marginal por meio da análise do filme *O Bandido da Luz Vermelha*. Nesse momento, faremos uma breve ressalva quanto ao início do Cinema Marginal, levantando quais os novos elementos trazidos pelo movimento, destacando sua relação como o Cinema Novo. A questão da marginalidade social será enfatizada.

No sexto e último capítulo, faremos uma comparação entre os bandidos de *O Invasor* e *O Bandido da Luz Vermelha*, traçando um paralelo histórico entre as duas versões para, dessa forma, apontar como ambas se caracterizam por novos recursos de linguagem representativos da marginalidade social. Nessa análise, o filme de Sganzerla servirá como contraponto para entender as inovações narrativas vistas em *O Invasor*, ressaltando as diferenças históricas e demonstrando que não há mais sentido em falar numa linguagem anti-industrial no cinema brasileiro dessa virada do milênio.

1 A Geografia da Exclusão Social

1.1 Sinopse: O Primeiro Dia

O Primeiro Dia é uma produção cinematográfica realizada por diretores da nova safra do cinema brasileiro: Daniela Thomas e Walter Salles. Suas filmagens foram concluídas em três semanas, no ano de 1999, como encomenda para a série “2000 visto por”, do canal *Art* da televisão francesa. A região da zona sul do Rio de Janeiro, especificamente o complexo Cantagalo, Pavão-Pavãozinho, localizado entre os bairros de Ipanema e Copacabana, serviu como locação para o filme.

O Primeiro Dia, assim como em número expressivo dos filmes brasileiros, traz a favela como palco dos acontecimentos. A trama ocorre na véspera da entrada do ano 2000 e os acontecimentos são marcados por uma motivadora predição: *Vai virar, o nove vai virar zero, o outro nove vai virar zero, o outro vai virar zero e o um vai virar dois. Ano 2000 é o ano da liberdade.* Os versos ditos repetidas vezes pela personagem “Vovô” (Nelson Sargento) conduzirão a história do bandido João (Luis Carlos Vasconcelos) que, motivado a buscar o perdão para seus crimes, fugirá do presídio. Ao procurar a liberdade, João fará um contrato sombrio com a polícia, sendo que o preço do acordo é o assassinato de seu amigo de infância Chico.

Chico, personagem interpretado por Matheus Nachtergaele, é um informante que chantageia policiais infratores. No filme, a personagem extorque dinheiro de um carcereiro corrupto (José Dumont) em troca do seu silêncio, alegando que a quantia servirá como uma contribuição para a ceia do Ano Novo de sua família. O chantagista

promete, com a atitude, deixar a vida do crime, planejando fugir para um esconderijo à beira mar. Essa não é sua única promessa: ao retornar à favela, encontra sua mulher evangelizada e jura que “vai virar bíblia”, apostando numa espécie de salvação espiritual. O destino previsível de Chico é trágico e o chantagista morre assassinado pelo amigo João, a pedido da polícia.

Muito próxima à favela, porém num outro universo, vive Maria (Fernanda Torres), uma jovem fonoaudióloga moradora de um dos prédios de Copacabana. Desiludida e abandonada pelo marido Pedro (Carlos Vereza), Maria planeja se suicidar na noite da virada do ano 2000. Como uma típica representante de sua classe, vive atormentada pela violência urbana, chegando ao ponto de confundir o barulho dos fogos de artifício lançados às vésperas da chegada do novo milênio com tiros de verdade.

Na noite do Reveillon, Maria vai até o terraço de seu prédio de onde pretende se jogar e encontra João se escondendo da polícia após ter cometido o assassinato de Chico. A jovem tenta pular, mas é salva pelo bandido João, que no momento repete a anunciação de Vovô, como se cumprisse uma missão herdada. João entende que o seu perdão encontra-se no salvamento de Maria e a convence a desistir da idéia da morte. Ele a beija em comemoração à chegada do novo milênio, sendo que Maria acaba se entregando aos seus encantos.

No amanhecer do primeiro dia do ano 2000, João acompanha Maria até a praia, onde observa a jovem banhar-se no mar de Copacabana. Enquanto aprecia a moça “batizar-se” nas águas, é baleado por um dos policiais que o perseguia, desfalecendo-se na areia da praia. Maria, ao vê-lo morto, recolhe uma rosa, resquício das comemorações da virada do ano, colocando-a em seu peito. A jovem caminha até seu

prédio, olha para fora de seu apartamento e observa o morro antes ignorado. Nesse momento, observamos uma luz intensa invadir o seu apartamento.

1.2 Um Olhar sobre o Universo do Bandido João

Parto quase do pressuposto 'antonionesco' de que existe uma relação entre a geografia física e a geografia humana.

(Walter Salles)

Para estudar a figura do bandido no atual cinema brasileiro, o chamado Cinema da Retomada¹, é preciso retratar como vem sendo representada a organização do seu universo, aqui denominado como o espaço da “exclusão social”². O tema que é uma constante em significativas produções do atual cinema brasileiro (1995-2005) traz a favela e cadeia como espaços representativos da exclusão.

Para entendermos as representações desses lugares da exclusão que configuram o universo do bandido João, em *O Primeiro Dia*, é preciso definir qual a

¹ O termo “Retomada”, muito utilizado pela mídia, refere-se ao cinema que ressurgiu após o momento de queda da produção com abolição da Embrafilme no governo Collor. Esse cinema ainda muito recente é de significativa importância para história do cinema brasileiro, pois reflete um período em que políticas nacionais transformaram o quadro da produção brasileira. Ver NABIB, Lúcia. *O cinema da Retomada. Depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

² Em nossa pesquisa, a idéia da exclusão social associa-se ao conceito de marginalidade social, ou seja, ao processo marginal que resulta não de um problema de integração social, mas de uma questão estrutural, cuja preservação da pobreza ocorre através de mecanismos institucionais que nada têm de “marginais” ao sistema.

nossa concepção a respeito do conceito de espaço. Em nossa pesquisa, a idéia de espaço relaciona-se ao social, conforme vemos na concepção de Milton Santos:

...o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante de nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças cuja aceleração é desigual. Daí por que a evolução espacial não se faz de forma idêntica em todos os lugares.³

Em *O Primeiro Dia*, percebemos que a idéia de exclusão é representada pelos espaços sociais do bandido João; no filme, há uma urgência em mostrar a existência de dois universos antagônicos presentes numa mesma cidade: o Rio de Janeiro. De um lado, apresenta-se a “cidade maravilhosa”, representada pelos prédios da classe média da zona sul, onde residem os cidadãos inseridos no universo da democracia capitalista moderna, pessoas que, na medida do possível, vêm-se protegidas pela lei. Do outro, há a “cidade dos desfavorecidos”, representada pelas favelas dos morros, habitadas por aqueles que estão fora dos limites da lei e do Estado, os quais Zuenir Ventura⁴ em seu livro *Cidade Partida* metaforicamente chamou de “bárbaros”⁵.

Nesse mesmo sentido, observamos que a região da zona sul do Rio de Janeiro aparece como locação estratégica por proporcionar uma visualização espacial do

³ SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1996.

⁴ VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.

⁵ A idéia dos bárbaros faz referência aos povos que viviam fora dos limites do Império Romano, os quais não reconheciam a República e muito menos sua legislação.

distanciamento entre as “duas” cidades apresentadas, devido a uma geografia inerente ao local, dada pela imagem dos morros “pobres” em contraste com a planície dos “favorecidos” próximos ao mar.

As imagens iniciais de *O Primeiro Dia* são as dos prédios localizados nesta região sul da cidade, onde vemos o contraste dos edifícios no asfalto com as centenas de casebres da favela amontoados nos morros. Essas imagens trazem como plano de fundo um dos mais famosos “cartões postais” da cidade do Rio de Janeiro, o Pão de Açúcar, que, somado à visão de duas conhecidas favelas - Cantagalo e Pavão-Pavãozinho⁶ – próximas aos bairros de Copacabana e Ipanema, compõe o que chamamos de cenário geográfico da exclusão social. Nessa seqüência, um plano ressalta as janelas das sacadas de um desses prédios, famosas por serem alvos dos freqüentes projéteis de balas perdidas das guerras do tráfico no morro, que, colocadas em contraposição aos barracos, enfatizam a dualidade do local. No plano sem cortes, a câmera passeia pelos dois universos e nos dá uma visão panorâmica do contraste visual peculiar à metrópole do Rio de Janeiro.

Essa visão de uma cidade dividida é demarcada também pelas diferentes realidades nela presentes: o universo da cadeia, representado por Vovô e João; o limite entre favela e asfalto, representado pela polícia e pelo informante chantagista Chico; e a vida nos prédios da zona sul, representada por Maria, a jovem suicida.

⁶ É importante observar que a imagem desses morros é de fácil identificação, pois são locais próximos aos famosos bairros de Copacabana e Ipanema.

Espaço e tempo se relacionam no filme. Nas primeiras seqüências, observamos a personagem Vovô escrevendo na parede de sua cela o número 2000 por cima do número 1999, repetindo um refrão que anuncia a chegada de um novo tempo: *o nove vira zero, o outro nove vira zero, o outro nove vira zero e o um vira dois.*

O tempo retratado no filme são os instantes anteriores à passagem do milênio que, pontuados pelos intertítulos, enunciam datas, locais e horários. No universo da cadeia, o tempo se caracteriza por calendários, rabiscos, datas e anotações nas paredes e até mesmo pelo som extradiegético de um tique-taque sugerindo um relógio de corda.

Esse mesmo som que sugere a passagem do tempo está presente também no apartamento de Maria. Na seqüência da aula de fonoaudiologia, por exemplo, Maria repete várias vezes a frase *Feliz Ano Novo*, referindo-se à chegada do novo milênio que, por sua vez, relaciona-se a idéia central do filme: o início de um novo tempo. A princípio, Maria mostra-se indiferente à virada: *Ah, ano 2000! Ah! Isso é besteira Zé, ano é tudo igual...* Postura parecida com a do bandido João, que, em suas primeiras imagens, mostra-se quieto, calado, tentando dormir. No silêncio de sua cela, só interrompido pelo refrão sobre o “vai virar” dito por Vovô, João retruca: *Cala Boca, Velho. Cadê o seu perdão Velho Bobo? Que virá o quê? Não tá vendo que eles tão cagando pra gente. Não vai virar porra nenhuma. Ano 2000, 3000, 50000 é tudo a mesma merda.*

Os elementos no filme que simbolizam essa passagem são muitos, no entanto a queima de fogos de artifício é a metáfora mais forte. Os fogos adquirem significados diversos na narrativa: é promessa de liberdade para Vovô, que aguarda seu perdão na

prisão e também é ameaça de violência para Maria. Na sequência no interior dos prédios, em que Maria confunde fogos de artifício com tiros de verdade, percebemos uma ênfase sobre o sentimento de pavor de quem habita os prédios da zona sul próximos ao morro. A origem deste pavor está na proximidade física entre as duas “cidades” do Rio de Janeiro, que estão interligadas, mas não se reconhecem desta forma.

Em *O Primeiro Dia*, é proposta uma aproximação com o universo do outro, muitas vezes representado pelo desejo de paz. O novo tempo esperado por Vovô, é esse tempo de busca pela paz, cuja idéia está expressa no espaço de sua cela, visível nos rabiscos e penduricalhos da parede, de onde se destaca a frase *Paz na Terra*, grafada num de seus calendários. As indicações desse apelo pela paz também estão nas tomadas de um dos becos da favela, onde aparecem pichações pedindo PAZ, e nas imagens finais das comemorações da virada do milênio, em que João, ao salvar Maria, grita: *Ninguém morre mais nesta terra. Hoje é o primeiro dia*. O apelo refere-se ao problema da violência nas favelas do Rio de Janeiro decorrente da guerra do tráfico.

Salles e Thomas apresentam o universo do excluído nesse sentido, ou seja, sob a perspectiva da violência social proveniente da disseminação do tráfico de armas e drogas, especialmente na cadeia e favela, os lugares considerados a morada do bandido.

As representações desses espaços - favela e cadeia - não são preocupações novas em nossa cinematografia, principalmente no que diz respeito à primeira. A favela já era um tema presente no cinema brasileiro desde a década de 1930, em *Favela dos meus amores* (1935) de Humberto Mauro; no cinema social dos anos 50, sobretudo nos

filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Grau* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957); e no Cinema Novo, em *Cinco Vezes Favela* (1961), filme que marcaria o início do movimento, e em *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues. Recentemente, no Cinema da Retomada, ela aparece em significativas produções, como é o caso do filme de Cacá Diegues, *Orfeu* (1999), e do indicado ao Oscar, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Quanto à representação do espaço da cadeia, podemos destacar a trilogia de Hector Babenco: *Lucio Flávio Passageiro da Agonia* (1977), *Pixote a Lei do Mais Fraco* (1981) e o recém lançado *Carandiru* (2003), que teve um grande impacto na mídia por ter a Globo como uma de suas parceiras e retratar uma parte obscura de nossa história: o massacre do Carandiru, ocorrido em dois de outubro de 1992, onde 111 presos foram mortos pela polícia do Estado em meio a uma rebelião. Além disso, *Carandiru* deu continuidade para reconhecidos documentários, como o premiado *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003) e *Carandiru.doc* (Rita Buzzar, 2003).

As representações dos lugares dos bandidos aparecem interligadas em *O Primeiro Dia*, sendo que uma se reflete na outra, na medida em que o bandido ou está preso na cadeia ou escondido na favela. A leitura social do filme sobre estes lugares da exclusão traz elementos até então não abordados pelo cinema brasileiro, como, por exemplo, a existência de “governos paralelos” ao Estado, onde o crime é regido por leis que não são escritas e sim assimiladas. Essa característica do filme de Walter Salles e Daniella Thomas mostra uma preocupação desses diretores em abordar os problemas sociais emergentes hoje no espaço dos excluídos, em que a questão política é colocada de uma forma diferenciada da discussão presente no cinema revolucionário da década

de 1960⁷. Neste sentido, observamos que *O Primeiro Dia* dialoga com o Cinema Novo e Marginal na medida em que usa recursos narrativos, como a câmera na mão, e retoma importantes temas sociais do período, como é o caso da favela. De acordo com Lúcia Nagib: “O fato de Salles e Thomas dirigirem agora o olhar para a favela vem simplesmente confirmar sua adesão às preocupações tradicionais do cinema brasileiro”. Como se sabe, essa ligação dos diretores com temas do passado já ocorrera antes, na realização de um dos filmes que marcaria o Cinema da Retomada, *Central do Brasil* (1997). O tema, o sertão nordestino, também foi muito abordado por importantes filmes do Cinema Novo: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964).

No filme de Salles e Thomas, a exclusão social nas favelas cariocas é abordada por meio de uma linguagem fílmica preocupada em captar uma “realidade social” determinada, cujo olhar se volta para o problema da pobreza nas grandes metrópoles brasileiras. As imagens no interior dos morros cariocas feitas com a câmera na mão têm uma ligação de verossimilhança com o real, onde são mostrados detalhes da realidade local, sendo que nas seqüências gravadas dentro das favelas não há cenários montados e muitos artistas são oriundos da própria comunidade. Em uma de suas entrevistas, a diretora Daniela Thomas sintetiza essa idéia: a “câmera na mão, as locações, os atores da própria favela, tudo isto dá a unidade do filme”⁸.

⁷ O cinema ao qual me refiro aqui é aquele relacionado aos movimentos de vanguarda dos anos de 1960, como foi o caso do Cinema Novo e seu desdobramento, o Cinema Marginal.

⁸ Essas informações foram tiradas de uma entrevista de Daniela Thomas para o site www.estacaovirtual.com.br.

Em *O Primeiro Dia*, além desse olhar estar voltado para o já assimilado espaço da favela, observamos uma preocupação dos diretores em retratar um outro espaço da exclusão: a cadeia. É importante observar que este filme é uma das primeiras produções ficcionais da Retomada a trazer a questão dos presídios para o centro das discussões. O tema reafirma o ensejo dos diretores Walter Salles e Daniela Thomas em abordar a “realidade social” do excluído sobre um ponto de vista diferenciado, uma vez que encontramos na abordagem do espaço da cadeia novos elementos de representação característicos ao contexto da Retomada.

Como cadeia e favela são locais restritos, a representação desses espaços no filme apresenta características que denotam a dificuldade em retratar esses locais, principalmente no que se refere às tentativas de captar imagens que exponham os problemas sociais neles existentes. Como se sabe, as dificuldades de acesso para gravar nessas locações se convergem no problema da presença dos poderes paralelos dos traficantes de drogas, os quais, via de regra, não querem se expor. Esse problema delimita a entrada das câmeras nesses lugares e dificulta o tipo de abordagem que o filme tenta passar.

Em *O Primeiro Dia*, a realização das seqüências no interior da favela do morro do Chapéu Mangueira⁹ só foi possível graças à interlocução dos diretores com a comunidade local. Já as seqüências da cadeia não chegaram a ser feitas em locações reais, pois os problemas para gravar no interior de presídios são ainda maiores. No entanto, as gravações no estúdio montado no prédio abandonado da antiga Casa da

⁹ Ver entrevista de Daniela Thomas em www.estaçãovirtual.com.br.

Moeda no Rio de Janeiro¹⁰ não diminuíram uma visão realística sobre a cadeia. As seqüências do interior do presídio no filme trazem uma visão que denota a questão do proibido, sensação causada principalmente pelo excesso de cenas escuras e pelo abuso do silêncio. As imagens de celas e corredores alternadas aos intensos barulhos do abrir e fechar de cadeados e portões dão todo o clima de tensão existente. Além disso, em um número expressivo de planos, a câmera filma através das grades, deixando-as em primeiro plano, o que reforça a impressão de um aprisionamento.

Salles e Thomas constroem uma linguagem visual em que a câmera se apresenta como um olhar de fora e parece investigar quais os motivos que tornam cadeia e favela um mundo fechado a observações. Essa idéia está explícita nas seqüências da cadeia, como, por exemplo, quando a câmera segue o prisioneiro Vovô, conduzido pelos carcereiros num enorme corredor dividido por portões de ferro, onde notamos a presença de vários rostos e braços brigando por um espaço nas pequenas janelas gradeadas das celas. As imagens apontam para um dos mais conhecidos problemas do sistema carcerário brasileiro: a superlotação de presídios. Em todas as seqüências da cadeia, a ênfase recai sobre o problema estrutural encontrado no universo dos presídios hoje, cujas práticas rotineiras e paralelas ao regimento interno indicam uma outra questão: a corrupção policial e a presença de facções criminosas no sistema carcerário. No filme, podemos ver nas paredes da cela de João rabiscos registrando as iniciais de uma das mais conhecidas organizações criminosas: CV (Comando Vermelho).

¹⁰ Essa informação foi fornecida pela produtora Videofilme.

Uma dessas práticas criminais paralelas abordadas pelo filme é a obtenção de privilégios pelos prisioneiros mais poderosos ou mais comprometidos com o sistema de corrupção no interior da cadeia. Na seqüência na qual João é apresentado, observamos que o bandido tem um espaço maior em sua cela, pois a divide apenas com Vovô. Essa realidade é bem diferente de outros ambientes, onde presos aparecem quase sempre amontoados, brigando por um espaço maior. O motivo deste tratamento especial é explicado numa seqüência mais adiante: no instante do desmaio de Vovô, policiais entram na cela de João e um dos carcereiros (Tonico Pereira) coloca uma lâmina de barbear na pia, instrumento que será usado como arma de fuga. Na seqüência da fuga de João é fornecida ao bandido uma outra arma, um revólver que tem por finalidade ser usado no assassinato do chantagista Chico. O acerto, só revelado no instante antes de sua fuga, aponta para um dos principais problemas do sistema carcerário brasileiro: a “política de favores” existente entre policiais e bandidos.

Todos esses questionamentos, não por acaso, vão de encontro às discussões de uma recente literatura deste final dos anos de 1990 e começo de 2000 sobre a vida do excluído dada pela perspectiva da criminalidade. Esta literatura de perfil jornalístico, quase sempre baseada em fatos reais, vem influenciando roteiros de algumas importantes produções da Retomada, como visto nos filmes de Fernando Meirelles e Hector Babenco, cuja base para seus roteiros foram, respectivamente, os livros *Cidade de Deus* (Paulo Lins, 1999) e *Estação Carandiru* (Dráuzio Varella, 2002). É importante observar que *O Primeiro Dia* foi uma das primeiras produções da Retomada a seguir essa tendência, pois teve como suas principais fontes de inspiração as idéias de

Jurandir Freire Costa, expressas em artigos publicados na imprensa, e o livro *Cidade Partida*, do jornalista e escritor Zuenir Ventura (1994)¹¹.

A busca dos diretores Walter Salles e Daniela Thomas em fundamentar as representações do espaço do excluído num enfoque realístico se dá também por meio dos recursos visuais da linguagem do documentário. Esse estilo narrativo não se relaciona àquele que estrategicamente é utilizado pelo telejornalismo convencional¹², cuja retórica da imparcialidade trazida pela manipulação técnica da câmera passa uma falsa impressão de realidade. Esse recurso da linguagem documental no filme da Salles e Thomas refere-se ao empirismo e à pesquisa interrogativa usados como alternativa argumentativa para demarcar pontos de vista determinados. O uso desta linguagem é uma forma de legitimar os questionamentos contidos no filme. Segundo Carlos Alberto Matos¹³:

Quando chegamos ao cinema de ficção, vemos que as estratégias de legitimação da voz se multiplicam ainda mais. Muito se tem falado das influências da linguagem do documentário sobre os filmes de ficção brasileiros. Elas convergem nesse sentido. Mesmo os detratores de *Cidade de Deus* ressaltaram os “garotos fantásticos” do elenco. Referiam-se, percebendo ou não, a todo um magnífico trabalho de construção corporal e verbal de fundo nitidamente documental, voltado para reprodução fiel do ritmo e tom dos jovens das favelas. *O Primeiro*

¹¹ Informações tiradas do site www.oprimeirodia.com.br.

¹² Para nossa pesquisa, o telejornalismo convencional refere-se aos jornais de TV dos canais abertos, ou seja, veículos de comunicação de grande porte que não buscam uma visão crítica do que está sendo apresentando, apenas pensam a informação como mercadoria.

¹³ MATTOS, Carlos Alberto: Em Busca da Voz Legítima, in *O Cinema como Expressão Cultural*. Seminário de Cinema. Rio de Janeiro. Maio de 2003.

Dia, O Invasor e Uma Onda no Ar apontaram para o mesmo alvo, às vezes com recurso de um consultor de diálogos oriundo da comunidade enfocada.

Essa influência da linguagem do documentário não se dá por acaso. *O Primeiro Dia* deu continuidade na ficção aos questionamentos já levantados pelo documentário *Notícias de Uma Guerra Particular*, dirigido por João Moreira Salles, irmão de Walter Salles. O filme aborda a questão do tráfico de armas e drogas no Rio de Janeiro e nele são ouvidos, por meio de entrevistas, os três lados envolvidos na guerra dos morros: polícia, moradores e traficantes. Esta relação entre *Notícias de uma Guerra Particular* e *O Primeiro Dia* está para além do parentesco entre os diretores, pois Walter Salles foi um dos mentores do filme e ajudou como consultor na direção. Para quem conhece o documentário, é inevitável fazer a associação, pois algumas das imagens de *Notícias de Uma Guerra Particular* podem ser reconhecidas em *O Primeiro Dia*, como, por exemplo, nas cenas introdutórias em que Chico chantageia o carcereiro corrupto. A locação dessa sequência - O Depósito de Armas do Estado do Rio de Janeiro - é a mesma apresentada no filme de João Moreira Salles e Kátia Lund e alguns planos são os mesmos do documentário. O amontoado de armas apreendidas vista nesta sequência são imagens de impacto e no documentário, assim como na ficção, indicam o nível da violência urbana encontrado hoje no Rio de Janeiro.

Em *O Primeiro Dia* e em *Notícias de uma Guerra Particular*, os principais questionamentos se referem à ineficácia das práticas da polícia do Estado. No filme de Salles e Thomas, tanto o Carcereiro chantageado por Chico, como aquele que compactua com João em sua fuga apresentam uma arrogância típica de policiais

remanescentes de uma estrutura arcaica, herdada dos tempos da ditadura militar. Na seqüência da fuga, por exemplo, onde é revelado para João que a principal “cláusula” do acordo implica no assassinato de seu amigo Chico, observamos a expressão de arrogância do Carcereiro diante dos protestos do bandido: *Que palavriado é esse meu irmãozinho? Eu sou autoridade. Que porra é essa? Tá pensando que eu sou o que?* Percebemos na atitude do personagem um sadismo de quem humilha um adversário: *Não gostou, Mane? Volta lá pra cima e agüenta o barco.*

Zuenir Ventura já apontava para este problema quando retratou a história dos movimentos sociais emergentes no Complexo do Alemão, após a chacina de Vigário Geral, no livro *Cidade Partida*. Na entrevista com o chefe do tráfico Flávio Negão, vemos que o traficante demonstra ter consciência dos interesses envolvidos na questão do tráfico de drogas nos morros do Rio de Janeiro, uma vez que esta é uma atividade muito lucrativa:

- *Tem gente lá na zona sul que ganha mais do que vocês com essa parada aí?*
 - *Ganha. A comunidade é pobre.*
 - *Não, o que eu quero dizer é o seguinte: tem uma outra ponta nesse esquema, além de você, fora daqui que ganha com isso e não aparece?*
 - *Tem, tem, tem.*
 - *O Flávio Negão não é a última ponta dessa fileira? Tem mais gente importante?*
 - *Isso eu não posso dizer.*
 - *Mas é gente importante?*
 - *Ah, é muito importante. Tudo colarinho branco.*
- Caio: - Empresários, políticos?*
- *Tem de tudo.*

No documentário *Notícias de Uma Guerra Particular*, no capítulo *O Traficante*, a entrevista com um dos chefes do tráfico do Santa Marta também converge neste problema, conforme verificamos na resposta do traficante ao ser questionado sobre o envolvimento de policiais na venda de armas dentro do morro. *A polícia vende armas para vocês?* O traficante encapuzado responde em tom de ironia: *Nós é que não vendemos para eles...* (Risos)

Recentemente, no livro *Abusado, O Dono do Morro Santa Marta*¹⁴, tais críticas estão mais explícitas, principalmente nos relatos sobre a relação de *Juliano* com a carceragem no interior dos presídios:

Melhor para o corruptor era investir na conquista de maior tempo para as visitas, limitadas por questões de segurança aos dias úteis da semana. Em média, os presos eram procurados por 1.600 parentes, namoradas e amigos. E como não havia espaço para todos no pátio interno, os visitantes eram submetidos a uma escala que atendia a duas celas por dia. Significava que cada preso deveria receber “rigorosamente” apenas uma visita por semana. Mas quem recorria à escala do câmbio negro recebia quantas quisesse. Cada namorada de *Juliano* tinha que pagar o equivalente a cinco dólares por hora de visita extra.

A crítica ao sistema penal brasileiro vista em *O Primeiro Dia* mostra a polícia de Estado como instrumento de manutenção dessa cisão social entre os universos apresentados, ou seja, entre o mundo dos inseridos e o dos desfavorecidos, conforme

¹⁴ O Livro traz a história do traficante Marcinho VP (no livro chamado de *Juliano*), chefe do tráfico no morro Santa Marta que ficou famoso por coordenar as gravações do clipe de Michael Jackson na favela e pela proximidade com o cineasta João Moreira Salles nas negociações para as gravações do já citado *Notícias de Uma Guerra Particular*. Para mais ver BARCELOS, Caco. *Abusado - O Dono do Morro Dona Marta*. Rio Janeiro: Record, 2003.

relatado por Helio Luz em *Notícias de uma Guerra Particular*. Para o chefe de polícia do Rio de Janeiro na época, o *apartheid* social sempre foi garantido pela política de repressão ao combate ao tráfico dentro das favelas no Estado:

A polícia foi feita para fazer segurança do Estado, da elite, e o pessoal ainda estranha... Eu faço política de repressão, entende? Em benefício do Estado, pra proteção do Estado. Mantém a favela sobre controle. Como é que você mantém dois milhões de habitantes sob controle, ganhando 112 reais por mês? Como é que você mantém os excluídos todos sobre controle? É polícia política mesmo. Isso aqui é uma sociedade injusta e nós garantimos essa sociedade injusta. O excluído fica sob controle, ai dele se sai disso... E nós fazemos um negócio bem sofisticado. Na África do Sul eles colocam arame, aqui é sem arame. E não reclama... E paga imposto.... O pessoal está acostumado, entende? Então eles se acomodam com isso. Aí o desgraçado tem uma televisão, assiste a televisão e coloca na novela das oito, às nove e meia ele abre (faz um gesto de abrir a porta) e vê o que é o morro. Vai reproduzir o que ali dentro? Ele é tão estúpido que fica lá dentro, ele não sai. Só que ele não é violento não, ele fica ali dentro (...). Esse país é calmo, a polícia de segurança é eficiente. O questionamento é o seguinte: a sociedade quer uma polícia não corrupta? É fácil, não é difícil não. E eu não estou falando em teoria não (...). Há esse interesse na sociedade? Uma polícia não corrupta vai ser igual às dos melhores países. Você parou no local proibido, você aplica uma multa. Você não avança sinal. Começa no trânsito. Você não picha, você não faz nada disso... A gente atua no Posto Nove... Você pára de cheirar em Ipanema? Vai com mandato de segurança com pé na porta na Delfim Moreira? Essa é uma polícia não corrupta. É uma polícia sem limite. A sociedade segura isso?

Seguindo essa perspectiva observamos que o bandido João, em *O Primeiro Dia*, faz parte da estrutura corrupta que impera no sistema penitenciário brasileiro. João,

como sugerido por Chico ao chamá-lo de *samurai*¹⁵, é um assassino a serviço da elite e também uma vítima do sistema vigente. João, segundo esta visão, é um conformista, ou seja, mais uma arma manipulada para manter essa cisão social.

Esta idéia está visível na seqüência do assassinato de Chico. Antes de morrer, o bandido delator lança uma reza revolta contra a sua condição:

Obrigado Senhor por essa bala que vai entrar na minha cabeça!
Obrigado Senhor Deus Filho da Puta!
Pai nosso que estás me vendo aqui que nem bicho.
Santificado seja pela vida de merda que deu pra mim.
Venha a nós o vosso putero.
Seja feita vossa sacanagem.
Amém!

Chico não se conforma com a situação em que se encontra, mas não lança sua revolta contra João, pois sabe que o acordo com a polícia vai além da vontade do amigo. Chico conhece o comprometimento de João com o sistema que mantém a exclusão social. O seu assassinato é uma referência aos homicídios provenientes da guerra do tráfico e indica a questão da “violência dos pobres contra os pobres” discutida por Ismail Xavier¹⁶ nos seus estudos sobre o Cinema Brasileiro dos anos 1990. O embate entre Chico e João, portanto, representa a luta individual de sobrevivência

¹⁵ O nome "samurai" significa, em japonês, "aquele que serve". A maior função de um samurai era servir, com total lealdade e empenho, os *daimyo* (senhores feudais) que os contratavam. Em troca disso recebiam privilégios, terras e/ou pagamentos, que geralmente eram efetuados em arroz, numa medida denominada *koku* (200 litros). Informações tiradas do site www.osamurai.hpg.ig.com.br

¹⁶ XAVIER, Ismail: O Cinema Brasileiro dos Anos 90 in *Praga*. São Paulo, no. 9, 2000.

conseqüente de um sistema que está fora do controle das pessoas envolvidas nesta guerra. Na seqüência do assassinato de Chico, é interessante observar que, num primeiro momento, João reluta em atirar no amigo. A imagem do revólver apontado para cabeça de Chico em primeiro plano fica por longos instantes na tela, até o momento em que o amigo olha pra João. O silêncio, o preto invadindo a tela e o som do disparo do revólver insinuam o tiro de misericórdia. Chico, na verdade, é o principal responsável por sua morte, pois ao chantagear o carcereiro, infringe as “leis” do sistema que mantém a convivência “pacífica” entre a polícia e os criminosos.

Em *O Primeiro Dia*, o fato de João servir como matador de aluguel para a polícia, só reforça sua posição de vítima do sistema e não o coloca como um bandido mau-caráter. Na seqüência em que João foge da polícia após assassinar Chico, percebemos que o pacto com a polícia é uma farsa. Não existe acordo nenhum com a elite. João é apenas mais uma ferramenta do sistema de repressão/exclusão que mantém a “ordem” estrutural da dividida sociedade mostrada pelo filme.

João nos lembra uma importante figura do cinema brasileiro: Antônio das Mortes, o capanga pago pela igreja e pela polícia para matar o beato Sebastião e o cangaceiro Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963). Segundo Lúcia Nagib: “O compromisso com a classe dominante combinado à simpatia pelos oprimidos transforma João, assim como acontecera com Antônio das Mortes, num ser torturado, solitário, condenado a um destino trágico”.¹⁷ João, porém, apresenta um perfil social mais próximo de outra personagem emblemática do Cinema Novo: *Jasão* do filme *A*

¹⁷ NAGIB, Lúcia: Caminhos da Utopia – Uma análise de *O Primeiro Dia*. in *Cinemais 22*, Rio de Janeiro: Aeroplano.

Grande Cidade (Cacá Diegues, 1966). Conforme observaremos ao longo deste estudo, importantes semelhanças entre essas duas versões de bandido podem ser observadas. Segundo Lúcia Nagib: “Esse bandido de pulso firme e bom de tiro é como que a tradução atualizada do vaqueiro nordestino de *A Grande Cidade...*”.¹⁸

Essa aproximação entre *O Primeiro Dia* e *A Grande Cidade* vai além da semelhança dos bandidos protagonistas. Nos planos das ruelas, becos e barracos da favela do filme de Salles e Thomas, encontramos grandes semelhanças com a visão do morro da Mangueira vista na produção de Cacá Diegues. O boteco onde Chico toma sua “branquinha” nos lembra o bar freqüentado pelos protagonistas de *A Grande Cidade*. As escadarias, o pagode no bar, o movimento de gente subindo e descendo as ladeiras mostradas em *O Primeiro Dia*, são representações de uma favela que, de certa forma, já estava presente no filme de Cacá Diegues, porém inserida num outro contexto. Essas analogias que refletem um diálogo existente entre o Cinema da Retomada e o Cinema Novo não se restringem ao filme de Salles e Thomas. Os aspectos representativos de hábitos, costumes e tradições das favelas cariocas retratados pelo movimento cinemanovista tornam-se importantes referências estéticas para o Cinema da Retomada como um todo. No filme de Salles e Thomas, tais aspectos somados a novos elementos figurativos, como, por exemplo, a explosão demográfica, as ruelas cada vez mais apertadas, a substituição dos barracos de pau pelos de alvenaria, trazem uma abordagem sobre uma favela mais contemporânea, em que se destaca o agravamento de problemas já apontados pelo cinema político de 1960.

¹⁸ Idem 17.

Essa visão de uma favela atual em *O Primeiro Dia* traz uma perspectiva sobre o espaço da exclusão de forma diferenciada principalmente se pensarmos a questão dos acessos à favela tão próximos ao asfalto, como mostrados em *O Primeiro Dia*. Na verdade, existe uma conexão entre as “duas” cidade do Rio de Janeiro ignorada nas imagens da favela mostradas pelos veículos de comunicação mais convencionais¹⁹, principalmente se pensarmos na televisão, pois sabemos que a maioria dos moradores da favela descem o morro e se deslocam para o mundo do asfalto tanto para irem ao trabalho como para se divertirem na praia. Além disso, existe uma proximidade entre quem sustenta o tráfico de drogas dos morros - a elite (os chamados *playboys*) - e os traficantes que é inegável.

Em seu livro *Cidade Partida*²⁰, Zuenir Ventura diz que, para o imaginário da classe média carioca, o morro sempre foi um lugar isolado, um microcosmo desligado do asfalto, um lugar longe, *perto do céu*, o qual não trazia problemas. A interação entre “as duas cidades” era feita por meio do samba e não causava um choque cultural. Essa imagem da favela, como afirma Paulo Lins em *Notícias de uma Guerra Particular*, veio mudar em 1950, a partir da disseminação do tráfico de drogas. Desde de então, o morro foi ficando um lugar perigoso, onde esse tipo de interação não existia mais. A violência decorrente do tráfico cada vez mais explorada como mercadoria por uma imprensa sensacionalista transformou a favela não num lugar longe, mas num lugar de que se quer distância.

¹⁹ Mais uma vez a idéia de convencional aqui refere-se ao meios de comunicação populares, tais como tv aberta, rádio e o jornalismo impresso.

²⁰ VENTURA, Zuenir: *Cidade Partida*. São Paulo: Ed.Companhia das Letras, 1994.

O olhar de Salles e Thomas sobre a atual favela reflete o comprometimento desses novos diretores em representar esse espaço social mais próximo de uma realidade presente neste início do século XXI. A imagem do universo do excluído em *O Primeiro Dia* traz uma visão contextualizada sobre a favela que vai de encontro aos objetivos do cinema brasileiro desta virada do milênio, cuja tendência é aproveitar alguns temas do passado com toda sua força estética, assimilando-os e reformulando-os de forma a manter uma abordagem crítica que respeite à cultura popular.

No filme de Salles e Thomas, essa abordagem respeitosa está presente por meio de um contorno religioso que difere da forma habitual do Cinema Novo de representar a religiosidade, para quem esta era um elemento alienante no processo de emancipação do homem. Em *O Primeiro Dia*, a religião não é empecilho para a mudança e, conforme observado, pode ser até um elemento de libertação e recomeço. A busca pelo perdão do bandido João, o renascimento de Maria após ser salva, a promessa de Chico em “virar bíblia” como sua mulher, as comemorações religiosas na praia, a imagem do Cristo Redentor e até mesmo os barulhos de explosão que no Candomblé têm o sentido de uma renovação espiritual são elementos representativos de uma cultura popular cuja religião também é visão de mundo.

Em *O Primeiro Dia*, a paz anunciada relaciona-se a esse contorno religioso, como visto na seqüência do suicídio de Maria. O anseio da personagem pela morte também representa uma busca pela paz através do encontro com Deus. Nas imagens, observamos que, antes de pular, Maria olha para a estátua do Cristo Redentor e imita sua postura como se fosse abraçá-lo. Quando é agarrada por João percebemos a relutância de Maria em continuar a viver: *Você não tinha o direito de fazer isso seu filho*

da puta, você não tinha o direito (...) Escuta, cara, me deixa, cara, me deixa, que eu não tô aqui, eu já fui caralho, eu já fui caralho, eu só quero dormir. Em seguida, vemos que a proximidade de Maria com o criminoso condenado é o que traz a sua tão procurada paz, pois é a euforia de João inferida pelo intenso clima de mudança do novo milênio que a salva. Na cena, o bandido tira o rosto da suicida da escuridão e o leva em direção à luz: *Dorme não, abre o olho, acorda, acorda, você não vê, vai virar, vai virar tudo, o nove vira zero, o outro nove vira zero, o outro nove vira zero, o um vira dois, vai virar tudo, o certo vira errado o errado vira certo e quem mata agora salva. Não tá sentindo? Vai começar.* Maria só desiste de suicidar-se quando se vê próxima de uma morte mais real, representada pelo revólver de João em direção ao seu rosto: *Tu quer morrer mesmo, não é? Pois tá certo, mas não vai ser Deus que vai te tirar daqui não, sou eu mesmo. O tiro vai entrar aqui, você não vai sentir nada. Tu diz a hora.* Esta é sua morte simbólica, pois Maria, ao abrir os olhos e ver o bandido, percebe que o sujeito, antes temido e ignorado, é a pessoa condutora de sua transformação. É como se Maria renascesse numa vida em que Deus se faz presente pela aproximação com o outro. Os fogos de artifícios que antes assustavam, agora, metaforicamente, saem do cano da arma de João, clareando a noite escura. Neste momento, os “tiros” representam uma celebração pela vida e um beijo sela a união do casal, numa cena em que a câmera perseguindo-os em rodopios²¹ dá o clímax do momento da mudança.

Maria e João, nomes comuns de pessoas comuns, lembram-nos numa primeira instância os representantes exemplares de classe, vistos no Cinema Novo, porém essa

²¹ Essa imagem é uma citação da câmera giratória de Glauber vista em filmes como *Terra em Transe*.

representação do coletivo está abordada num novo contexto, relacionando-se ao desejo do encontro entre os diferentes e não a um conceito de luta de classe dado sob a perspectiva da Revolução²².

Essa ênfase sobre os dramas coletivos vividos num mesmo espaço social confere ao filme uma condição de exceção diante da nova safra do cinema brasileiro. No Novo Cinema Brasileiro a tendência é restringir os personagens ao universo do particular e dos dramas individuais, e não à representação do coletivo. Essa característica aproxima ainda mais *O Primeiro Dia* com o Cinema Novo e sugere que o filme é um dos mais representativos do termo “retomada”.

Seria ingênuo, no entanto, achar que a ligação de *O Primeiro Dia* com o passado é uma citação nostálgica e mal formulada do movimento cinematográfico de 1960. Como veremos ao longo deste estudo, a busca pelo passado refere-se mais a um reconhecimento de uma historiografia do cinema brasileiro, de onde se buscam elementos para uma discussão atual de temas anteriormente apresentados e ainda não superados, do que de uma nostalgia às ideologias centradas na idéia da Revolução. A câmera na mão vista nos planos do interior da favela feitos com uma Aatom 35 mm²³, sem guias ou materiais sofisticados, traz uma nova versão da linguagem fílmica inaugurada pelos cinemanovistas, a qual virou referência para toda cinematografia brasileira. Os refrões sobre um novo tempo representado pela idéia da virada do milênio relacionam-se não às mudanças das políticas nacionais, mas ao surgimento de um

²² XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

²³ Informação retirada do site www.oprimeirodia.com.br

novo cinema que utiliza esse assimilado recurso lingüístico desvinculado de propostas nacionalistas e de ideais revolucionários²⁴.

Esse novo olhar presente na representação do banditismo e do seu espaço da exclusão no filme de Salles e Thomas mostram que bandido e favela, apesar do novo enfoque social, permanecem figuras representativas dos nossos problemas sociais, mesmo porque ao longo dos anos estes não foram superados e sim agravados. Na seqüência em que João foge da cadeia e anda pelas ruas do bairro de Copacabana embaixo de uma chuva de papéis que comemoram a virada do milênio, vemos que o bandido só expressa a sensação de liberdade durante seu trajeto no asfalto ou quando está próximo ao mar. No barraco da favela, seu ar é de seriedade e revolta por ter que cumprir o acordo com a polícia. Fora do barraco, nas andanças pelas ruelas do morro, está sempre com pressa, com medo, com receio. É como se o mundo do asfalto fosse o lugar em que João se sentisse verdadeiramente cidadão, pois no morro ele continua perseguido, preso e excluído. Mesmo com a semi-liberdade sentida no asfalto, vemos que João, ao compactuar com a elite, continua um subserviente, um representante da total exclusão, pois o bandido de *O Primeiro Dia*, quando vai à praia, morre assassinado pela polícia.

²⁴ NAGIB, Lúcia. O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo in *Socine* II e III.

2 O Banditismo Social segundo o Cinema Novo

2.1 Sinopse: *A Grande Cidade*

A Grande Cidade é um marco do cinema brasileiro. Realizado no ano de 1966, foi dirigido por Cacá Diegues, o qual acabara de realizar seu primeiro longa metragem - *Ganga Zumba*, 1964. A produção, uma das mais importantes da cinematografia brasileira, fora realizada no auge do movimento Cinema Novo (1960-1970) . Sua fotografia, toda elaborada em preto e branco, é uma das mais belas já realizadas pelo nosso cinema e o enredo, marcado pelo clima de conflito e repressões sociais conseqüentes da instauração do Regime Militar no Brasil (1964), um dos mais expressivos do período.

Cacá Diegues aborda no filme a questão da migração nordestina nos grandes pólos industriais do sudeste brasileiro, enfocando principalmente os problemas sociais que na época começavam a despontar nas metrópoles, tais como o inchaço das cidades, a migração, a violência urbana, etc. O romance urbano, com locação na cidade do Rio de Janeiro, destaca a imagem de uma das mais conhecidas favelas carioca, a Mangueira, localizada próxima à linha da Central do Brasil.

As aventuras e desventuras de Luiza e seus três amigos, Calunga, Jasão e Inácio, conforme sugerido pelo subtítulo, narra a história de uma migrante nordestina em busca do paradeiro de seu noivo na cidade do Rio de Janeiro. Contado em episódios, o filme é montado em capítulos intitulados pelo nome dos quatro protagonistas.

A introdução, uma espécie de prólogo, sugere quais os questionamentos a serem abordados pelo filme. Nela, vemos a imagem de um dos marcos da cidade, o Pão de Açúcar, que em seguida é substituído pela figura de um negro (Nelson Pitanga) a nos apresentar as maravilhas da metrópole: *Quem quer que tenha visto o Rio de Janeiro não poderá refutar a sua admiração para as grandes e belas coisas que se oferecem às nossas vistas, essa é a mais fértil e viçosa terra que há no Brasil. Essa terra é um paraíso terrestre.*

Num momento seguinte, esse mesmo personagem, um tipo figurativo do malandro carioca, aparece nas ruas da cidade perguntando às pessoas que circulam no centro sobre a sua condição no cotidiano da metrópole e, após ler um discurso sobre a rotina do cidadão classe média, olha para câmera, perguntando ao espectador: *A que horas você acordou? Quantas horas trabalhou? Que horas você vai dormir? O que tão fazendo no cinema?* Esse diálogo introdutório conclui-se com o pensamento: *Comédia ou Tragédia, é preciso ganhar sempre, feio é perder, e mais perde quem mais espera...*

No primeiro capítulo de *A Grande Cidade* é introduzida a história de Luiza (Anecy Rocha), uma migrante nordestina que recém chegada à cidade procura o noivo que a abandonara no sertão de Alagoas. A jovem conhece numa feira-livre Calunga, o mesmo narrador do início do filme. Nascido na Bahia, o também migrante nordestino é uma espécie de versão cinemanovista do malandro carioca. Repleto de ironias, ele nos mostra as várias faces da cidade maravilhosa, revelando as “verdades” da vida na metrópole. O protagonista do último episódio é, em muitos momentos do filme, a voz e consciência do autor.

Calunga ajuda Luiza a se localizar na cidade. A princípio ela deseja chegar em Ipanema, onde tentará um emprego como doméstica. Como não encontra a pessoa que a empregaria, fica perdida nas ruas do centro até decidir ir ao encontro do noivo na Mangueira, sua única referência na cidade. Seguindo os conselhos do malandro, Luiza vai ao ensaio da escola de samba do morro onde se reúne a maioria dos moradores. Lá, encontra novamente o malandro e numa breve conversa pergunta pelo noivo Jasão (Leonardo Villar). Calunga não o reconhece por esse nome, no entanto, no momento em que Luiza o avista e o chama por Jasão, o malandro revela seu apelido: Vaqueiro. Luiza vai ao encontro do amado, porém sua primeira tentativa de reaproximação é frustrante, pois Jasão foge sem dar explicações.

Calunga conforta Luiza mostrando os encantos da cidade maravilhosa, cortejando ambas, cidade e mulher. A alegria com a qual o malandro enxerga o lugar envolve a jovem que decide não retornar ao sertão, fixando-se na cidade. Calunga oferece ajuda apresentando Luiza para outro migrante nordestino, Inácio, que a acolhe. Inácio oferece seus aposentos dentro da obra onde trabalha para Luiza morar. Este operário da construção civil é o protagonista do terceiro episódio e se encantará por Luiza. Amargurado devido à dura vida de migrante nordestino na cidade grande, Inácio deseja voltar para sua cidade natal. Seu forte desejo de retorno é personificado pela figura de Luiza, pois a jovem parece lhe trazer uma parte do nordeste brasileiro. O sonho de voltar, no entanto, é frustrado pois Luiza se recusa a acompanhá-lo nessa jornada de retorno.

Enquanto a jovem Luiza se fixa no Rio de Janeiro e estabelece um vínculo de amizade com Inácio, Jasão pressiona Calunga, para que ele convença sua ex-noiva a

reencontrá-lo, mostrando-se um homem perigoso, temido e respeitado na comunidade onde mora. O forte e destemido Jasão é o protagonista do segundo episódio que vê no amor de Luiza a redenção de seus crimes e uma possibilidade de mudança. Apesar do desejo de reaproximação o seu romance não está livre das intervenções da dura “realidade” em que vive. As tentativas de uma reconciliação entre Jasão e Luiza falham, não pela ausência do amor, mas porque a trajetória da vinda do sertão para a cidade já os tinha mudado, impossibilitando a união tão desejada.

No final da história, após Jasão assassinar um figurão do governo cumprindo seu último trabalho, o cerco da polícia aumenta e a fuga para o bandido é cada vez mais complicada. Jasão consegue fugir, mas ao tentar reencontrar a amada fica vulnerável à perseguição da polícia, pois Luiza, ao ir ao seu encontro, ingenuamente revela o paradeiro do bandido. Jasão tenta escapar, mas nas buscas Luiza é assassinada pela polícia. Ao ver sua amada ser morta, o bandido pede para que os tiros se voltem contra ele também, o que ocasiona sua morte.

Os personagens Luiza, Inácio, Jasão e Calunga são representantes exemplares de sua classe, pessoas simples vindas do campo que buscam na cidade um futuro melhor, longe da pobreza e da fome. O melodrama que envolve a história desses retirantes nordestinos é apenas o pano de fundo para latentes discussões, como falta de oportunidade, busca de felicidade e descontentamento social, temas recorrentes no contexto abordado pelo Cinema Novo.

2.2 O Majestoso *Jasão*

...o subdesenvolvimento é muito mais chocante quando tem o fundo de Copacabana do que quando tem o fundo da Caatinga...
(Gustavo Dahl)

Para compreendermos como vem se estabelecendo a figura do bandido no Novo Cinema Brasileiro é de fundamental importância entender como foi sua representação nas produções do Cinema Novo. Tomando como base para nossas análises a representação do bandido *Jasão* em *A Grande Cidade*, vemos que há nesse personagem elementos característicos das ideologias esquerdistas provenientes de um dos contextos sociais mais expressivos de nossa História: o momento posterior ao Golpe Militar de 1964.

Jasão é a figura do sertanejo que, à procura por uma condição melhor de vida na cidade grande, encontra na criminalidade uma opção de vida. É um personagem exemplar dos muitos migrantes nordestinos que em busca de melhores oportunidades nos grandes pólos econômicos no sudeste do país se deparam com as dificuldades da vida na cidade grande, tornando-se marginais.

De acordo com as convicções do Cinema Novo, a construção de personagens representativos de nossa sociedade era de fundamental importância para caracterização de um cinema verdadeiramente brasileiro. Segundo Alex Viany²⁵: “O

²⁵ VIANY, Alex (org.) *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999.

personagem, no cinema brasileiro, em geral não existia: era tão esquemático, tão distante de qualquer motivação social, humana e psicológica, que verdadeiramente não existia. Vivíamos de tipos estereotipados e quase sempre baseados em personagens de filmes estrangeiros”.

O bandido Jasão representava o migrante nordestino fugido da seca do sertão, o homem que, desprovido de uma forma de subsistência, encontrava na criminalidade não só uma forma de sobrevivência, mas também uma maneira de afrontar as autoridades. Seu nome, que não é tipicamente nordestino, tem origem na mitologia grega e é uma referência ao mito do semideus Jasão. Segundo a lenda, seu tio, o poderoso rei Pélias, interessado em manter-se no trono, envia Jasão para uma missão impossível: encontrar o Velocínio de Ouro. O herói, ao contrário do que se imaginava, conquista o artefato símbolo de um grande poder e retoma o lugar no trono que por direito é seu, tornando-se um dos mais importantes personagens da mitologia grega²⁶.

Assim como no mito, o Jasão de *A Grande Cidade* também sai à procura de fortuna buscando retomar o que é seu por direito. O bandido procura na metrópole o direito à cidadania e a uma vida digna para sua família, no entanto, diferentemente do

²⁶ A Lenda pode ser conferida no poema épico *O Argonáutica* de Apolônio Rodes. *Jasão*, filho de *Esão*, rei de Iolco na Tessália, após a morte do pai é vítima de um golpe do tio *Pélias*. Interessado em seu reino, *Pélias* o manda para longe da cidade para ser educado pelo centauro *Quirão*. Quando *Jasão* volta para requisitar seu trono, o tio o envia para uma impossível e suicida missão, a de encontrar o Velocínio de Ouro, como promessa de devolver o trono. *Jasão* constrói um barco, o *Argos*, e vai até a ilha de Cálquida, buscar a jóia. Lá, é ajudado por *Medeia*, filha do Guardiã do Velocínio, o rei *Estes*. *Jasão* conquista a artefato e retoma seu trono, se casando com *Medeia*. A lenda também faz menção a *Hércules* e a *Orfeu*, os quais acompanham *Jasão* junto a sua aventura no barco *Argos*, na tripulação conhecida como *Os Argonautas*. Informações tiradas do site www.nomismatike.hpg.com.br/Mitologia/Jasão.html

que ocorre com o herói da mitologia, é infeliz em sua empreitada. O bandido-herói de *A Grande Cidade*, apesar de valente, é vítima de sua tragédia.

O personagem Jasão se apresenta de início no capítulo de Luiza, na sequência em que ela o procura no ensaio da escola de samba na favela da Mangueira. Nesta seqüência, vemos vários planos de um batuque repleto de closes em instrumentos e figuras carnavalescas que fazem referência às imagens do ensaio da escola de samba Portela no filme *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1950). O samba, um elemento popular comum às representações da favela no cinema da época²⁷, interrompe-se no momento em que o plano com a imagem de Jasão é introduzido. Neste instante, a batucada dá lugar a uma música típica das trilhas sonoras dos filmes de faroeste, cuja câmera, subjetiva no olhar de Luiza, está focalizada na figura de um Jasão majestoso, conhecido pelo apelido de Vaqueiro, uma clara alusão ao seu passado como sertanejo. O bandido aparece com cigarro na boca, vestindo um requintado terno branco, numa cena em que seu retrato transmite toda imponência de sua figura. Nessas imagens, a câmera fechada em seu rosto nos mostra uma expressão de alegria, que posteriormente será substituída por um olhar de remorso e vergonha, pois Jasão fica atordoado com a presença da amada. Após avistar Luiza, Jasão abaixa a cabeça e sai de cena.

Nestas primeiras imagens, a insinuação é a de um bandido arrependido que, ao se deparar com o seu passado trazido pela figura da amada, lembra-se da vida, dos parentes e dos filhos deixados para trás no nordeste. Quando Luiza vê um Jasão

²⁷ No Cinema Novo era comum buscar elementos que representassem as raízes nacionais, e o samba, visto principalmente no ambiente da favela, era a música popular mais presentes em suas produções.

diferente daquele que procurava, insinua-se que a fuga do sertão para cidade mudara sua personalidade, o que fica evidenciado na ironia de Calunga quando não reconhece o bandido pelo verdadeiro nome: *Esses caras têm tanta vergonha que mudam até de nome...*

Numa das seqüências posteriores, no amanhecer do dia após ao ensaio da Mangueira, o passado de Jasão é vislumbrado por Luiza em uma de suas conversas com o amigo Calunga:

Um dia ele me chamou e disse “ vou me embora, vou me embora pra bem longe deste inferno. Tem um primo meu que escreveu. Ele mora no Rio, vive bem e diz que tem trabalho pra mim lá (...) Você vem depois. Mando lhe chamar. A gente vai ter casa, filho e carro na porta”. Aí eu disse que não precisava esperar a hora de chamar. Tava na hora de escolher. Eu vim assim que pude. Aí a mãe morreu. Tio Delé ficou com os meninos e me arrumou o dinheiro da passagem.

Nesta passagem, ao recordar quais as justificativas do noivo ao deixá-la, Luiza resgata o passado do bandido apontando quais os motivos que levaram Jasão a mudar. Observamos nessa seqüência uma preocupação do autor em mostrar o criminoso como um homem de bom caráter, cujos sonhos destruídos justificam suas atitudes no presente, ou seja, a vida no crime como alternativa de sobrevivência. Esse elemento caracteriza a figura de um bandido que é própria às representações do Cinema Novo. Na visão cinemanovista, a imagem do criminoso era construída segundo um olhar sociológico, que via no bandido da periferia uma vítima da sociedade em crise, onde os problemas sociais apareciam como a causa da violência.

De acordo com essa perspectiva, a elaboração da imagem de um bandido vítima das injustiças sociais tinha como principal referência o conceito marxista de banditismo social inaugurado pelo historiador Hobsbawn²⁸. Para o autor, os bandidos sociais eram de origem rural, camponeses que, desprovidos de sua forma tradicional de subsistência dada pela agricultura e pecuária, rebelavam-se contra a nova ordem imposta: o desenvolvimento industrial capitalista. As origens de suas lendas tinham sempre um ponto em comum: uma história de injustiça social no passado, na maioria das vezes relacionada à expulsão de suas terras, causada pela exploração econômica de latifundiários que, encobertos por governos locais, sempre encontravam formas de ampliar seus bens. Muitos desses camponeses desapossados encontravam na criminalidade uma alternativa de sobrevivência, afrontando o Estado e as classes dominantes. Esses bandidos sociais eram considerados homens perigosos e as autoridades locais ofereciam grandes recompensas por suas cabeças. A captura, porém, era muito difícil, pois sua gente - os camponeses oprimidos - os defendia, acreditando na virtude libertária desses criminosos. Os bandidos sociais eram vistos pelo seu povo como heróis, paladinos da justiça.

De acordo com Hobsbawn, esses homens não tinham nenhum plano libertário, seu desejo de mudança vinculava-se a um momento histórico anterior considerado melhor do que o vivido. Este traço, caracterizado como conservador e arcaico, não diminuía o perfil revolucionário desses rebeldes, pois o bandido social era considerado

²⁸ HOBSEBAWN, Eric: *Bandidos*. Rio de Janeiro: ED. Florense-Universitária, 1976.

um libertário num estágio anterior, ou seja, o próto-revolucionário descrito pelo marxismo. Segundo Hobsbawn²⁹:

O bandido social é o camponês que se recusa à submissão, é o homem que se vê excluído da carreira habitual que lhe é oferecida, e que, por conseguinte, é forçado à marginalidade e ao crime. Ele representa um sintoma da crise e da tensão social em que vive – de fome, de peste, guerra ou qualquer outra coisa que abale esta sociedade. O banditismo social não possui um programa, ou seja, um projeto de libertação para a sociedade camponesa e sim uma forma de auto-ajuda, visando escapar da crise apocalíptica que aflora em dadas circunstâncias.

Em nossa pesquisa, entendemos que a figura de Jasão relaciona-se a essa rebeldia latente do bandido social, pois de certa forma ele também é o camponês sertanejo que, desprovido de sua forma habitual de subsistência, insurge contra a circunstância vivida. Porém não podemos deixar de pensar que, em sua representação, o foco na criminalidade não se encontra no campo e sim na cidade. Tal característica nos permite dizer que a figura de Jasão é o retrato de um banditismo social urbano representativo da massa dos excluídos aglomeradas nas favelas. Jasão é um rebelde bem mais visível por estar próximo à realidade da elite e do Estado no lugar onde reside a classe dominante, ou seja, a grande cidade.

O centro dos questionamentos sociais do início do Cinema Novo não se estabelecia na representação da periferia urbana e sim no sertão nordestino. Apesar de

²⁹ Idem28.

Cinco Vezes Favela (1961) ser a produção cinemanovista inaugural, os primeiros questionamentos não se colocavam na cidade. De acordo com Ismail Xavier³⁰, para os diretores do movimento, que viam na luta armada focada na Revolução Comunista o único meio de transformação social possível, o nordeste era o verdadeiro retrato da subdesenvolvida sociedade brasileira, onde o sertão representava o lugar mais expressivo da realidade nacional. A exposição da fome e da miséria em seus filmes tinha por finalidade servir como força mobilizadora para impulsionar o povo à luta armada visando à derrubada do poder. Essa postura revolucionária marcaria época e seria um recomeço para o cinema brasileiro como um todo. O marco que assinala este pensamento são as idéias discutidas em *A Estética da Fome*, escrito por Glauber Rocha em 1964. Segundo o autor: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”.³¹

Nessa fase inicial do movimento, o banditismo social era mostrado numa perspectiva rural relacionada ao cangaço, bem próximo do conceito exposto por Hobsbawn, cuja figura de Lampião era o melhor exemplo. Priorizando temas como fome, religião e pobreza, as primeiras produções do Cinema Novo mostravam o cangaço brasileiro como um foco de resistência à ordem social vigente, sendo que estrategicamente se contrapunha o campo (sertão) à cidade (metrópoles). A representação deste banditismo social no meio rural teve como expressão à figura de

³⁰ XAVIER, Ismail: Eldorado como inferno – Cinema Novo, Pós-Cinema novo e as apropriações do imaginário do descobrimento in *Sexta-Feira*, no 3, Fronteiras, 1998.

³¹ ROCHA, Glauber: Uma Estética da Fome in *Revista Civilização Brasileira*. No 3. 1965.

Corisco, no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), que juntamente com *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) lançou a trilogia do sertão, marcando a primeira fase do Cinema Novo.

Com o advento do Golpe de Militar em 1964, o Cinema Novo mudaria sua trajetória, pois os cineastas do movimento, sentindo a rejeição do povo à idéia da Revolução Social, buscariam novas formas de representar seus ideais, como apontado num discurso de 1965, feito por Gustavo Dahl³², o montador de *A Grande Cidade*:

Há, então, uma necessidade de abrir a problemática e ir buscar em outras regiões, outros ambientes, outras zonas sociais, o mesmo tipo de *approach* que se tem em relação ao Nordeste e à favela. Tenho a impressão de que o recurso às obras literárias vem de uma certa sensação de desproteção diante de uma outra temática, de uma temática mais complexa, qual seria a temática urbana, a temática da burguesia, a temática da classe média, a temática da *intelligentsia*. Por outro lado, os temas urbanos até parecem predominar na nova fase: até Glauber Rocha, que é, seguramente, de todos os diretores brasileiros aquele que está mais

³² É preciso ressaltar que até a década de 1960 a favela não era considerada como pertencente ao espaço urbano, mas vista ainda como parte da zona rural, onde o asfalto, a água, a luz não haviam chegado e ainda podia-se ver criações de animais nos espaços abertos, ruelas e quintais. Os filmes sobre favela realizados até a década de 1960 mostravam uma favela desprovida das características urbanas. A assimilação do termo favela como parte da zona urbana é um conceito recente. A necessidade de acoplar a favela à zona urbana ocorreu por não ser mais possível entendê-la como parte da área rural, uma vez que com o seu crescimento populacional os problemas sociais nela recorrentes vieram a se refletir na cidade, principalmente sob a forma de violência urbana. Quando Gustavo Dahl fala da favela nesse discurso de 1965 ele está se referindo ao espaço que ainda era entendido como zona rural. VIANY, Alex (org.) *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999.

radicado na terra (Não se nasce impunemente em Vitória da Conquista), pensa numa problemática urbana para um de seus próximos filmes. Sim, os filmes serão diferentes. Mas vai haver uma grande surpresa. As pessoas que reprovam o cinema brasileiro por só pensar em favela e Nordeste verão que as coisas ficarão evidentemente mais claras quando ditas na cidade.

O cinema que despontara no circuito independente paulista, produzindo filmes como *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1962), o qual estrategicamente conduzia o olhar crítico para as grandes metrópoles, era uma das principais referências para essa nova fase. A miséria agora era ressaltada num ambiente urbano, muito próximo da realidade da classe média, para quem destinava-se a maioria das críticas do movimento cinemanovista. As produções nessa fase, da qual também faz parte *A Grande Cidade*, traziam em seus enredos questionamentos quanto às razões do fracasso, enfatizando a alienação do povo diante do Golpe Militar e sua relutância em aderir à Revolução. Destacaram-se neste período: *O Desafio* (Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em Transe* (Glauber, 1967), *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968) e o *Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

Neste sentido, observamos que no enredo de *A Grande Cidade* a atmosfera é de medo e receio devido ao momento pós-golpe. Essa característica confere à representação do bandido Jasão uma conotação de descrédito quanto ao futuro, o que é muito diferente das primeiras representações do banditismo social cinemanovista, onde se abordava a mudança segundo à perspectiva de esperança num futuro melhor. Os elementos distintivos dessa nova fase do movimento vistos na imagem do bandido

de *A Grande Cidade*, os quais refletem essa tensão vivida pelo Cinema Novo no momento da repressão, estão presentes nas seqüências do segundo capítulo dedicado a Jasão.

Nesse capítulo, as imagens gravadas no caminho que parte dos trilhos da Central do Brasil até a entrada do Morro da Mangueira trazem a figura de um bandido perseguido e fugitivo. Na cena, Jasão está correndo e segura um embrulho. Não vemos a polícia na imagem, mas percebemos sua presença por um som extradiegético insinuando a sirene de um camburão. Numa tomada seguinte, o bandido aparece menos eufórico, caminhando lentamente, como se tivesse despistado os policiais, mas um outro barulho indica o perigo: o assobio de seu garoto de recados. Na imagem, seu ajudante, um típico menino morador da favela, avisa Jasão quanto à presença de inimigos. O bandido entrega o pacote ao garoto, que ao subir a ladeira do morro é agarrado por dois policiais. Neste instante há um corte seguido de um plano que foca a imagem de Jasão a segurar duas pistolas em postura de confronto. No alto de uma escadaria de acesso ao morro, sem hesitar, Jasão atira contra os dois policiais. Ouvimos a trilha sonora característica dos duelos entre mocinho e bandido dos filmes de faroeste e na seqüência a imagem dos policiais mortos, estirados ao chão, é focalizada. Ao final da seqüência, a câmera fecha novamente na figura de Jasão, que agora está de costas, e o acompanha na subida das escadarias do morro. Mais um corte e a tela escurece, sendo que posteriormente Jasão é mostrado em seu barraco a se culpar pelos assassinatos cometidos.

As atitudes violentas e o sentimento de culpa são traços característicos do perfil de Jasão; são elementos importantes que mostram a figura de um bandido diferente da

imagem do criminoso convencional vista no cinema da época. A sua demarcada violência é sugerida como conseqüência de sua condição social e legitimada pela idéia da falta de alternativa, pois a vida fora-da-lei para Jasão é mais uma necessidade do que uma opção.

O perfil de Jasão pode ser melhor visualizado nos planos gravados no mirante a caminho do Cristo Redentor. Nesta seqüência, após a reconciliação de Jasão e Luzia, vemos o bandido a olhar para o mar de Copacabana lamentando-se de suas investidas violentas:

Essa vai ser a última vez. A cidade é grande, Luzia. A gente pode dar mais sorte. Hoje vai ser a última vez. Você veio para mostrar que minha vida está grudada na sua. Só Deus pode arrancar... Só Deus pode arrancar... Vai ser a última vez. Quando tem amor, Deus perdoa tudo. Deus perdoa tudo... Deus perdoa tudo... Tô indo pro céu... Tô indo pro céu.

Na cena, Jasão promete mudar de vida e busca a salvação para seus crimes no amor por Luiza. A conquista da felicidade representada pela idéia do amor, mesmo trilhada pela violência, é justificativa para o perdão de Deus e o desejo por uma nova vida encontra-se na possibilidade de um recomeço. Todas as indagações sobre salvação, perdão, esperança e recomeço são metáforas vinculadas às proposições cinemanovistas, as quais traziam todo o peso do ideal da transformação social.

Essa idéia evidencia-se no decorrer dessa seqüência do mirante, cuja montagem descreve qual a tônica da violência do bandido. Nela, observamos um

plano inicial ressaltando uma visão panorâmica dos morros. O foco de Jasão no centro do mirante, em meio à grandeza geográfica do lugar, parece realçar a pequenez do bandido-herói diante do universo da grande cidade. Em seguida, um corte e o som do assobio junto à imagem do garoto de recados indicam mais uma vez a presença do inimigo. Um outro corte e Jasão encontra-se em posição de confronto, novamente ao ritmo da trilha sonora dos filmes de faroeste. A figura do bandido, trajado com calças, botas e cintos típicos de um *cowboy*, retira da cintura suas pistolas e as aponta em direção a um carro desgovernado que vem ao seu encontro. No final, temos uma seqüência de planos rápidos, os quais intercalam o ponto de vista do bandido com a visão do interior do carro, descrevendo o confronto. O último plano foca a chapa do veículo: Senado Federal.

Essa ênfase é significativa, pois sugere as indagações dos ideais esquerdistas do movimento cinemanovista na época, para quem o Estado repressor era o principal inimigo. Nesta seqüência, observamos na violência cometida por Jasão a representação da afronta às autoridades, sendo que os tiros disparados contra o carro do senador insinuam o confronto do oprimido contra os segmentos dominantes. A cena é uma metáfora da luta de classes e a figura do bandido Jasão fica muito próxima da imagem do rebelde encontrado no banditismo social. Essa idéia relaciona-se à questão da utopia revolucionária do movimento cinemanovista³³ baseada na idéia da luta armada, cujo foco era a transformação social do Estado, visando a uma estrutura Comunista.

³³ XAVIER, Ismail: *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Uma outra característica sobre os ideais do movimento cinemanovista identificada na passagem do assassinato do senador refere-se à questão da linguagem. Os trajes, a forma de andar e até mesmo a trilha sonora são elementos que aludem à figura de um cowboy numa versão pobre, sem cavalaria, chapéu, espingardas, etc. Eles denotam a imagem de um bandido-cowboy subdesenvolvido, que estrategicamente é colocado como um contraponto ao retrato do convencional criminoso mau-caráter visto no cinema de faroeste hollywoodiano, o qual influenciara produções nacionais como *O Cangaceiro* (1963) de Lima Barreto³⁴. A figura do bandido Jasão refletia o ideal de uma linguagem cinematográfica anti-industrialista que se opunha às fórmulas narrativas comerciais da indústria norte-americana. Para os autores cinemanovistas, o cinema hollywoodiano era uma arma de disseminação do capitalismo, um mecanismo a favor do imperialismo a ser combatido.

Essa nova narrativa criada pelos cinemanovista unia traços políticos de contestação à linguagem poética e só era possível graças à *alegoria*³⁵, a principal forma de expressão do movimento. O recurso possibilitava metáforas abrangentes, como a vista em *Deus e o Diabo na Terra do Sol - O sertão vai virar mar e o mar vai virar*

³⁴ Essa questão da narrativa anti-industrialista do movimento Cinema Novo pode ser melhor conferida nos estudos de Ismail Xavier, que compara a linguagem narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* com a de *O Cangaceiro*. XAVIER, Ismail: *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

³⁵ Em nosso trabalho segue a descrição do conceito de alegoria segundo Flávio Khote: “A alegoria é a exposição do pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa, ou seja, uma metáfora de pensamento continuada, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança”. KHOTE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo: Ed. Ática. 1986.

sertão... - que tinham como objetivo exaltar a utopia revolucionária, conforme descrito por Ismail Xavier em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*³⁶. Segundo Xavier: “Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro como certeza da Revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão e sentido, supõe o caminhar rumo a um *telos*”.³⁷

As indicações da incômoda presença do Estado Militar estão em toda a construção do filme, sendo que o clima de repressão instaurado é perceptível na ênfase da frase *Tenho Medo* dita pelos protagonistas. Na seqüência do passeio de Luiza e Inácio até a praia, vemos as imagens documentais de tanques e soldados pelas ruas próximas à orla da praia de Copacabana, onde o contraste visual do mar com o exército transmite a tensão do momento. Um dos planos mostra até a imagem de aviões caças nos céus da “cidade maravilhosa”, o berço cultural do Cinema Novo.

Esse caráter documental sob a forma de denúncia, visto no filme de Cacá Diegues, também pode ser visualizado no retrato da favela. A ênfase nos problemas do lugar evidenciando a crítica quanto ao momento vivido pode ser vista na imagem das ruas de terras esburacadas, dos barracos de madeira, das crianças descalças carregando latas d’água na cabeça, dos becos e escadarias apertados. Nas seqüências finais do capítulo de Jasão quando vemos Luiza subindo o morro para ir até o barraco do noivo, percebemos que a precariedade do lugar é demarcada por uma

³⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1993.

³⁷ XAVIER, Ismail: *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

câmera na mão que acompanha curiosa os passos da moça, realçando características de uma favela que, apesar de muito maior e diferente, existe até os dias de hoje: a Mangueira.

Essa perspectiva aparece principalmente sob a forma do descontentamento social e o principal alvo das críticas é o povo que, segundo as convicções cinemanovistas recusou-se a aderir à luta armada, ignorando a idéia da Revolução Comunista. Na seqüência da segunda visita de Luiza ao barraco de Jasão no morro da Mangueira percebemos na fala e nos gestos de Jasão uma forte crítica referente à questão da alienação. Nas imagens, vemos que Luiza, ao entrar no barraco do noivo, é surpreendida por Jasão a lhe apontar suas armas. O bandido, que está apavorado com o cerco da polícia em virtude do assassinato do senador, revela à noiva sua identidade criminosa, mostrando uma manchete de Jornal: *Leia aqui. Vaqueiro ataca de novo e foge: Assaltante mata o Senador. Vaqueiro sou eu. O que eu faço tá aqui. Assalto, roubo e mato.* Ao perceber o homem violento em que o noivo se tornara, Luiza se desespera e implora pelo perdão de Deus, sendo que, no mesmo instante, o bandido agride a religiosidade da mulher pois, para Jasão, a possibilidade de uma outra vida se encontra na terra e não em algum paraíso celeste. O bandido, aos berros, abre a porta de seu barraco e mostra para a amada a visão da favela onde mora, perguntando: *Você acha que podemos plantar alguma coisa aqui?* O bandido mostra para Luiza que as condições de vida ali não eram exatamente as buscada por ele e que Deus nunca fez nada para mudar aquilo. Ele explica também que a fuga do sertão para o espaço periférico da favela ainda os deixava em condição de exclusão, não permitindo uma

sobrevivência mais digna. Vemos nas palavras de Jasão todo o ressentimento do momento vivido:

A gente nasce de um jeito que só tem sossego quando morre. Era tarde eu sei. Mas deixei o sertão pensando que podia traçar a vida, mas ela já estava traçada pra mim e só a morte pode mudar. É sempre tarde. Não tem primo nenhum. O chamado foi daqui de dentro [...] A gente não escolhe, morre em toda parte, como se tivesse matado Jesus Cristo de tanto sofrimento. Só tem valor quando é escravo dos outros. Primeiro foi só para matar a fome, mas o sangue gruda na gente, cola na mão, no corpo, entra nos olhos. A gente se acostuma e o ódio se mistura com o amor. Odeio o povo, pensa que não é culpado. Só a morte muda isso. Tomara que ela venha logo para mim, porque no inferno eu já estou.

Na cena, o bandido olha para câmera e dialoga diretamente com o público, pois o discurso é direcionado ao povo. Jasão, enquadrado em primeiro plano, está em frente à sua antiga foto de sertanejo presa à parede. O retrato, igual ao que Luiza carrega, parece representar o desejo do retorno, não ao Nordeste, mas a um tempo de esperança. Para Jasão, o medo de morrer assassinado pela polícia não é nada comparado à impossibilidade da felicidade ao lado da mulher amada.

Luiza, que até então rezava incessantemente, pára com suas preces e, diante das explicações do amado, parece transformar-se, mostrando-se mais consciente em relação às justificativas do noivo: *Hoje eu fiz esse mesmo caminho e tinha medo, agora não tenho mais, a gente só tem medo quando espera alguma coisa. [...] a gente só têm*

a obrigação de ser feliz. A moça percebe que o momento de esperança diante de tudo o que se planejou para o futuro parecia perdido na cidade grande, porém ainda era preciso enfrentar uma dura realidade para seguir, apontando uma das principais metáforas cinemanovista: o sentimento de frustração diante do Golpe Militar. É como insinuado por Calunga no início do filme, o inferno era a própria realidade da metrópole: *Respira fundo, coloca o inferno pra dentro de você...* A morte não é desprezada e pode ser até uma possibilidade de paz diante das dificuldades.

Nas seqüências finais do filme, vemos que Jasão ainda tenta fugir do seu destino se escondendo por uns tempos, no entanto, quando volta para buscar Luzia, seu paradeiro é descoberto pela polícia. Jasão sabe o risco que corre ao procurar a amada, mas retorna assim mesmo, pois o sentido de sua violência e de seu afrontamento encontra-se na busca pela felicidade. Na história, é o enciumado Inácio quem entrega o lugar do encontro entre o casal para a polícia. Essa traição é simbólica, pois indica a tragédia já anunciada no começo do filme.

É interessante observar que, na forma como os policiais conduzem as investigações sobre o paradeiro de Jasão, está implícita a idéia da repressão militar. O modo como as perguntas são feitas ao dono do bar, a presença do delator, o autoritarismo do chefe de polícia, tudo sugere o clima da censura política.

No final da tragédia, Luiza ingenuamente leva os policias até o noivo. Nas buscas, é assassinada pela polícia que, em seguida, mata Jasão. As mortes do bandido e de sua amada só reforçam a visão crítica sobre as questões sociais apontadas pelo filme. Para Ismail Xavier “a questão do bandido social nos anos 60 ser o protagonista da história tinha um forte significado. A sua história era acompanhada por uma platéia,

convidada a sentir seu drama, sua derrota, com toda a força catártica que aquele momento inferia”.³⁸

³⁸ XAVIER, Ismail: O Cinema Brasileiro dos Anos 90 in *Revista Praga*, no 9, 2000.

3 Uma releitura de *Jasão* em *João*

Os personagens de João, em *O Primeiro Dia*, e Jasão, em *A Grande Cidade* foram construídos em contextos histórico-sociais díspares, que demarcam profundas divergências em suas representações; no entanto, não podemos ignorar uma significativa aproximação entre as duas versões de bandido.

A representação do bandido João no Novo Cinema Brasileiro nos lembra a figura cinemanovista de Jasão, em *A Grande Cidade*, na medida em que suas histórias acontecem no cenário de Copacabana e ambos se apresentam como criminosos de origem nordestina, foragidos da polícia, os quais almejam uma nova chance através da fuga e do amor. Tanto João quanto Jasão procuram a felicidade numa nova vida, onde o perdão para seus crimes se encontra na figura de uma mulher.

Apesar dessas semelhanças, a forma como esses personagens são apresentados é bem distinta, pois ambos apresentam características construídas segundo as influências do contexto em que se inserem. Jasão é um matador impetuoso, corajoso, que afronta as autoridades. Ele vive a se culpar pelos seus crimes. João é um criminoso sem alvo certo que é obrigado a matar o próprio amigo para conseguir a liberdade e tentar continuar vivo.

De acordo com nossa pesquisa, vimos que, na representação do bandido do Cinema Novo, a busca pelo perdão encontra-se relacionada a uma crítica à religiosidade popular, cuja tônica era de total descrédito quanto à salvação divina, como visto em uma das frases ditas pelo bandido Jasão: *Deus não tem nada a ver com isso...* Para os cinemanovistas a busca por Deus era um subterfúgio para os problemas sócio-

econômicos, sendo a religião um elemento alienante que ofuscava a conscientização política das massas. Os sentidos do perdão e da felicidade buscados por Jasão, portanto, relacionava-se à questão utópica atrelada à idéia da conquista de um lugar melhor para se viver, localizado na terra mesmo, no chamado *paraíso terrestre*³⁹.

Na representação de João, a felicidade encontra-se na busca por um perdão, cujo sentido está profundamente ligado aos preceitos religiosos, conforme observado na seqüência do encontro do bandido e da suicida no alto do prédio. A paz anunciada pelo filme de Walter Salles e Daniela Thomas denota a questão da religiosidade popular como um caminho para esta busca, pois, no filme, a religião pode ser entendida até como fator de mudança e transformação, como insinuado na seqüência final, quando uma luz intensa invade o quarto de Maria. A idéia da transformação pessoal da moça dada por um contorno religioso aponta uma nova tendência do Cinema da Retomada, em que a religiosidade popular é um traço da cultura brasileira a ser revisto, assimilado e reconsiderado. Segundo Lucia Nagib⁴⁰:

Nos novos filmes, a religiosidade de maneira alguma aparece como conseqüência direta de fatores econômicos. A pobreza não aparece como uma

³⁹ Essa idéia do paraíso terrestre anunciada na introdução de *A Grande Cidade* refere-se à utopia do 'mar glauberiano'; em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como observamos em uma das falas de Luiza na seqüência em que vai à praia, ao olha o mar: *Olha lá as Ilhas...* A metáfora das ilhas faz menção às promessas do beato Sebastião sobre o paraíso no filme de Glauber Rocha, cuja conotação é de uma transformação social baseada na idéia da Revolução Comunista. Par mais ver NAGIB, Lúcia: *Imagens do Mar - Visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje* in *Revista USP*, São Paulo, No 52, dez/fev. 2001/2002.

⁴⁰ NAGIB, Lúcia: *O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo*, in *Socine II e III*.

condenação à religião e à abolição de qualquer possibilidade de prazer e alegria. A religiosidade aparece, antes, como uma opção cultural entre outras e, por sinal, rica e interessante.

A religiosidade popular enfaticamente abordada em *O Primeiro Dia*, além de mostrada como um expressivo fator cultural de nossa sociedade, reflete um novo contexto pertinente à realidade das favelas hoje, marcado pelo crescimento significativo da religião evangélica. De acordo com Lúcia Nagib⁴¹: “Em *O Primeiro Dia*, enfatiza-se a evangelização como saída freqüente adotada pelos criminosos da favela que querem abandonar suas atividades ilícitas”.

Esses traços distintivos da nova abordagem crítica sobre a realidade social nos espaços da exclusão pertinente ao contexto da Retomada trazem uma visão política diferenciada. No que se refere às figuras dos bandidos João e Jasão, podemos dizer que ambos apresentam um perfil, no qual a postura política está amplamente contextualizada. Na versão do bandido de *A Grande Cidade*, a atitude política se configura por meio de uma violência rebelde, direcionada ao autoritário Governo Militar (1964 - 1980), cujo intuito é a derrubada do Estado repressor como forma de atingir a transformação social.

Na representação do bandido de *O Primeiro Dia*, a postura política não tem esta mesma orientação definida. Apesar de João também aparecer como uma vítima da

⁴¹ NAGIB, Lúcia: Caminhos da Utopia - Um Análise do *Primeiro Dia*, in *Cinemais* 22 Rio de Janeiro: Aeroplano.

estrutura repressora, ele não sabe direito contra quem lutar. João rejeita a idéia de assassinar o amigo, mas o faz assim mesmo, pois matá-lo parece ser sua melhor alternativa. João tem que agir conforme as “regras” vigentes na corrupta engrenagem social, pois desta forma busca manter-se vivo. Na versão do bandido João, a questão política se converge para uma nova forma de se representar o banditismo social, cujo olhar crítico se apresenta mais no âmbito da reflexão e reelaboração do que da transformação.

É importante ressaltar que a figura do bandido do filme de Walter Salles e Daniela Thomas apresenta uma particularidade que não segue a atual tendência das produções do Cinema da Retomada as quais priorizam histórias individuais. João apresenta uma representatividade da realidade de um coletivo que parece ser uma citação das figuras exemplares da estética cinemanovista. Segundo Lúcia Nagib⁴², em *O Primeiro Dia*:

Os personagens não são indivíduos, os detalhes pessoais são apagados ou solenemente desprezados. Os protagonistas chamam-se João e Maria, ou seja, nomes declaradamente ficcionais, de fábula infantil, como “fulano” ou “sicrano”, um homem e uma mulher quaisquer do Brasil. São figuras exemplares de uma sociedade.

Neste sentido, João assim como Jasão trazem um retrato do universo dos excluídos, apontando-se como vítimas das injustas disparidades econômicas do país. A

⁴² Idem 41.

principal diferença dessa representação do coletivo encontra-se na divergência quanto à idéia do conflito entre as classes. A representação de João aponta a tolerância e o altruísmo como caminho para um encontro com o universo do outro. A idéia de uma disputa de poder entre dominantes e dominados, como vista nas concepções marxistas do Cinema Novo, está ausente no Cinema da Retomada.

A morte pela polícia no final da história dessas versões de bandidos aponta um traço comum importante, pois sugere todo o quadro de injustiça social cometido contra aqueles que se encontram desprotegidos pelas leis do Estado. João e Jasão são vítimas de um sistema repressor que só funciona contra os pobres, sendo o bandido de *O Primeiro Dia* sintoma de um sistema carcerário herdado do período militar metaforicamente combatido pelo bandido de *A Grande Cidade*.

No que se refere a uma linguagem combativa como ocorria no Cinema Novo, não podemos dizer que há uma postura anti-industrialista na representação do bandido João. Apesar de alguns elementos em *O Primeiro Dia* apontarem um diálogo direto com o movimento, tais como a câmera na mão, o baixo orçamento, o bandido nordestino, a religião, a favela, entre outros, não é característica do filme uma linguagem que confronte o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica tida como sinônimo de um imperialismo capitalista. É claro que não podemos deixar de observar que em *O Primeiro Dia* há uma narrativa não-comercial, pois esta é permitida e até desejada pelo seu patrocinador (o Canal *Art* da televisão francesa). No entanto, no filme de Walter Salles e Daniela Thomas observa-se uma linguagem que se constrói mais como uma alternativa diante das fórmulas prontas do saturado mercado hollywoodiano, do que

propriamente um confronto direto a um cinema industrializado, como fizeram os cinemanovistas.

No atual contexto da Retomada, a representação do bandido João é fruto de um novo cinema brasileiro que, desprendido dos paradigmas ideológicos revolucionários da década de 1960, busca alternativas nos recursos narrativos do cinema do passado, principalmente no que se refere ao expressivo movimento Cinema Novo, para se destacar e se impor no cenário mundial como uma importante vertente de nossa cultura.

4 Um encontro com a Periferia

4.1 Sinopse: *O Invasor*

O Invasor é o terceiro longa metragem do diretor Beto Brant que já dirigira os premiados *Matadores* (1997) e *Ação entre amigos* (1998). Ganhador do prêmio do concurso “Programa Cinema Brasil”, promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, *O Invasor* levou 11 meses para ser realizado, sendo concluído no ano de 2002. Inovador e dinâmico, o filme teve como principal locação a cidade de São Paulo, de onde sobressaem as imagens do coração da metrópole e o seu cenário periférico.

A história versa sobre a inserção forçada do bandido Anísio (Paulo Miklos) na vida de dois bem sucedidos engenheiros donos de uma construtora, Gilberto (Alexandre Borjes) e Ivan (Marco Ricca), que o contratam para matar Estevão (George Freire), o sócio majoritário. A motivação para o assassinato é um projeto lucrativo com o governo contra o qual Estevão manifestava-se de forma irredutível.

Giba (apelido de Gilberto) é o principal interessado nesse homicídio. Acostumado com negociatas e esquemas ilegais, ele não hesita em mandar matar o amigo Estevão. Nem mesmo o fato de Giba conhecer o sócio desde os tempos da faculdade o abala. Ivan, o mais indeciso, titubeia em participar da trama. O comparsa de Gilberto chega a pensar em quebrar o trato já feito com Anísio, mas, como lembrado pelo amigo, vê que não é aconselhável quebrar o acordo selado com um matador.

Como já é esperado, Estevão é assassinado e sua mulher, que o acompanhava no instante do crime, também morre. A partir desse momento, inicia-se um elo entre o matador e os sócios Giba e Ivan que levará Anísio a forçar sua inserção no mundo dos patrões, “invadindo” suas vidas.

Para entrar no universo da elite, Anísio começa a pressionar os engenheiros extorquindo dinheiro. Mais adiante, o criminoso praticamente impõe uma parceria junto aos negócios da empresa. Como garantia efetiva desta sociedade o bandido inicia um romance com Marina (Mariana Ximenes), filha do casal assassinado e herdeira de parte da empreiteira. Anísio seduz a garota e a leva para conhecer a periferia de onde veio. A jovem, uma garota rebelde e inconstante, encanta-se com as gírias e maneirismos do criminoso, convidando-o para morar na casa deixada pelos pais .

Enquanto Anísio se envolve com Marina, cresce em Ivan um sentimento de culpa e remorso que atrapalha sua vida profissional e seu casamento. Como fuga à crise emocional, Ivan inicia um romance com uma garota que conhece em uma danceteria, Cláudia (Malu Mader). Desconfiado das atitudes de Giba que nesse momento já se apresenta à frente da construtora controlando todos os projetos, Ivan planeja largar a empresa e fugir com a amante. Ao procurar pela moça para lhe propor a fuga, descobre que Cláudia é uma prostitua contratada por Giba para distraí-lo.

Ivan percebe que o relacionamento com Cláudia era só uma das façanhas de Giba para manipulá-lo e no mesmo instante entra em confronto com o amigo, ameaçando-o de morte. Giba, em contrapartida às investidas do parceiro, resolve pedir ajuda a Anísio, que lhe explica como é resolvido este tipo de problema no mundo da bandidagem periférica, insinuando, desta forma, o assassinato de Ivan.

Atordoado e sem perspectiva, Ivan vai até uma delegacia de polícia confessar tudo o que sabe sobre o crime de Estevão, delatando a participação dos demais envolvidos. Para surpresa do espectador, os policiais de plantão se revelam “parceiros” de Giba e levam Ivan até o seu encontro. Acuado e algemado dentro de um camburão, Ivan observa a conversa entre Giba, Anísio e os policiais, percebendo, neste instante, que caiu numa armadilha sem volta. O filme termina com a imagem de Marina desfalecendo em sua cama após uma ‘balada’ com Anísio, repleta de drogas, sexo e música eletrônica.

4.2 Anísio: O Vingador sem Horizonte Político.

*Hoje, a miséria é uma outra
nação, no centro do Insolúvel,
intocada pela salvação e pela
esperança política.*

(Arnaldo Jabor)

Na análise da figura do bandido no filme *O Invasor*, há uma nova abordagem acerca do banditismo que indica uma nova tendência no cinema brasileiro desta virada de século: o surgimento da figura de um bandido sem ideologias, sem valores ou arrependimentos. Percebemos nesta nova representação de bandido uma visão crítica acerca da atual realidade brasileira, cujas relações sociais aparecem como um reflexo da atual conjuntura histórica dada pela globalização e pelo triunfo capitalista.

Neste sentido, vemos no filme de Beto Brant um retrato da exclusão social trazida pelo universo do bandido, onde os problemas provenientes das enraizadas diferenças sociais aparecem como algo esperado e sem resolução. Em *O Invasor*, o

espaço social do bandido não se converge na representação da favela ou da cadeia, pois de acordo com a perspectiva do filme a criminalidade não ocorre somente nesses lugares considerados sua morada. Em *O Invasor*, o crime invade todas as camadas sociais, tornando-se algo intrínseco e característico à nossa cultura, uma vez que o “crime do colarinho branco” se encontra equiparado à criminalidade comum.

É na proximidade entre as duas pontas extremas da pirâmide social que se evidencia tal idéia. O encontro entre os patrões Giba e Ivan com o marginal Anísio é enfatizado logo no plano inicial. Nas imagens, vemos uma câmera subjetiva no olhar do bandido que está presente no interior de um típico bar encontrado nos bairros pobres de São Paulo. A tomada se inicia com a imagem de uma grade de ferro desfocada em primeiro plano, cujo foco se converge para um segundo plano onde é captada a cena da chegada de um carro de luxo no cenário periférico da cidade. As gravações repletas de rápidos movimentos de zoom buscam aproximar a figura dos patrões que saem do carro e vêm ao encontro do bandido. Giba e Ivan sentam-se à mesa do bar e dialogam com a tela, numa cena em que a câmera faz a vez do bandido, o qual não aparece no contraplano. O assunto é a negociação do assassinato, em que de um lado vemos os contratantes, representantes da burguesia empresarial e de outro o matador Anísio, uma figura representativa do universo dos excluídos.

A câmera, que neste momento nos dá a mesma visão do criminoso, movimentase como se ela mesma fosse um personagem presente, intimidando e confrontando os patrões. No diálogo é perceptível o clima de estranhamento entre as partes, enfatizado pela *voz off* do bandido a ecoar toda sua hostilidade direcionada a um dos contratantes, no caso, Ivan: *E o cara aí não fala nada... O que é que é? É cana? É ganso? Qual que*

é? Porque se for é o seguinte: ninguém sai daqui... Este clima de receio demarca o conflito e se estende por toda narrativa do filme.

Esse plano provocador destaca a visão do matador, assinalando como o marginal enxerga essa outra classe social que vem ao seu encontro. É como se essas imagens buscassem dividir o público entre aqueles que se reconhecem em Giba e Ivan, como num espelho, e aqueles que se confrontam, como na visão de Anísio. A representação dessa cisão social é significativa, pois coloca o problema da exclusão sob a perspectiva do medo, destacando, desta forma, o profundo distanciamento existente entre as divergentes e opostas realidades brasileiras.

No filme de Beto Brant, esta dualidade social está representada principalmente por um recorrente choque cultural entre as classes. Ismail Xavier⁴³, em sua abordagem sobre o panorama das produções cinematográficas dos anos 1990, apontou uma tendência no Cinema da Retomada dada pela realização de roteiros que demarcam o encontro ocorrido quase sempre ao acaso entre personagens com realidades díspares, o qual denominou de “encontros inesperados”. Segundo Xavier ⁴⁴:

No conjunto, os filmes criam esse efeito de um país inserido numa rede contemporânea de relações que justamente ensejam encontros que não se põem, de imediato, como expressão orgânica das situações individuais, mas acabam por se mostrar reveladores num plano alegórico. Tal estratégia de alusão é notável pela repetição do mesmo padrão de assimetria entre centro e periferia, assimetria óbvia, mas cuja presença interessa justamente por não ser o tema imediato dos filmes.

⁴³ XAVIER, Ismail: O Cinema Brasileiro dos Anos 90 in *Revista Praga*, no 9, 2000.

⁴⁴ Idem 43

Ao apontar essa característica, Ismail Xavier referia-se à questão do olhar estrangeiro sobre a sociedade brasileira, sendo que, nos exemplos citados por ele, como o encontro entre o norte-americano William e os meninos do morro, Branquinha e Japa, em *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), o embate cultural se dá num âmbito mundial. De acordo com Ismail Xavier⁴⁵, há uma repetição de temas no Cinema da Retomada cuja ênfase recai no choque cultural entre as classes, que acontece principalmente entre as realidades do Primeiro e do Terceiro Mundo. Em *O Invasor*, esse conflito que também está presente, mostra, no entanto a oposição entre centro e periferia⁴⁶ de uma forma diferenciada, num sentido mais local, em que não há um olhar estrangeiro sobre nossa cultura e o conflito cultural acontece no universo próprio ao Terceiro Mundo, ou seja, dentro da metrópole de São Paulo. O filme de Beto Brant consegue ainda superar esta perspectiva dicotômica, pois aborda o embate entre as diferenças sócio-culturais de forma a dissolvê-las a partir de um determinado momento.

A naturalidade com que as disparidades culturais entre o universo do bandido e a classe dominante são mostradas traz uma perspectiva crítica a qual é ironizada pela idéia da “invasão” à classe dos mais favorecidos. Essa visão se opõe às abordagens fílmicas que exibem as desigualdades sociais e seus conseqüentes contrastes como um cartão-postal de nossa cultura.

⁴⁵ Ibidem 43

⁴⁶ A teoria da dicotomia centro-periferia teve origem nas abordagens esquerdistas da Cepal (Centro de Estudos para a América Latina) e vieram a ser rediscutidas logo após a década de 60, nos debates do ISEB (Instituto Sócio Econômico Brasileiro), destacando-se, na época, os trabalhos de Fernando Henrique Cardoso, Enzo Faletto e de Celso Furtado.

Como em *O Invasor* não há uma linha territorial específica que defina o limite entre o universo do bandido e o mundo das classes mais altas, como visto em *O Primeiro Dia*, a cisão social é representada por meio de uma visão inusitada sobre a periferia, que está mais caracterizada pelos trejeitos e maneirismos do matador Anísio e seus companheiros do que por uma localidade específica, mesmo que esta esteja presente. A idéia do espaço periférico, portanto, é vista pela representação de uma cultura marginal trazida pelo rap, a linguagem de quem está à margem da prometida sociedade democrática dos direitos e deveres. A música oriunda dos guetos marginalizados nas grandes metrópoles está presente em toda a narrativa, incomodando, perturbando e até mesmo fascinando quem não se reconhece nessa matriz cultural.

A representação de uma cultura marginal não está somente associada aos elementos que configuram a imagem do bandido Anísio. Ela se estabelece também pela caracterização de espaços exclusivos da cidade, ou seja, localizações escondidas de um “submundo” visível em sua maior parte na noite paulistana. Observamos tal abordagem em algumas seqüências noturnas do filme, de onde podemos destacar as tomadas feitas no interior de carros, as quais mostram famosos pontos da cidade de São Paulo, como a Avenida Paulista e a Rua 23 de Maio. Devido a um inovador tratamento digital⁴⁷, essas imagens apresentam uma fotografia diferente, cujas cores

⁴⁷ *O Invasor* foi gravado em 16 mm, permitindo o uso de negativos sensíveis necessários em ambiente com pouca luz. O filme foi todo telecinado em vídeo de alta definição (HD), o que corrigiu as sub-exposições. A técnica chamada de transfer é um processo novo e mais caro do que a kinescopagem (método mais comum de transferência para o digital). Beto Brant foi o primeiro a utilizá-la. Informações tiradas de uma entrevista do diretor no site www.cineweb.com.br.

apagadas das cenas noturnas transmitem a atmosfera de insegurança característica a esses espaços paulistanos onde o inusitado pode acontecer a qualquer momento.

As imagens noturnas de ruas, túneis, bares, boates, botecos, da luz dos faróis de carros, postes e outdoors, presentes no filme de Beto Brant trazem efeitos visuais que nos lembram o cinema paulista *noir* dos anos de 1980, de onde podemos destacar o filme *A Dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado (1987).

Essa ênfase sobre este submundo propriamente paulistano é visível na seqüência interna da boate-prostíbulo de Giba. Cenas com pouca iluminação, caracterizadas pelo ofuscamento das luzes do clube, ressaltam um ambiente de excessos, marcado por bebida, sexo, prostituição e negociatas. Além disso, em um dos planos em que Ivan e uma garota de programa caminham até um dos quartos reservados do bordel, percebemos uma câmera na mão que penetra espaços e desvenda esses lugares “submersos” da metrópole, mostrando-nos o proibido, porém comum à rotina de uma grande cidade. É uma câmera invasiva que persegue, desce escadas, passa por corredores apertados, mostra intimidade de casais, como se ela apontasse essas localizações nem sempre aparentes no cotidiano da cidade.

O retrato desse submundo no filme não é casual, pois é nele que coexistem as mais diferentes realidades, ou seja, é o lugar onde tudo pode acontecer. É um universo “sujo” onde a corrupção e o caos demarcam um mundo de prazeres. O objetivo é denunciar as mais diversas facetas dessa sociedade caótica, como por exemplo o retrato do personagem Gilberto, o criminoso da elite que não mede esforços para se manter no poder.

Em *O Invasor*, essa perspectiva pessimista sobre uma realidade brasileira implica na construção de um bandido mau-caráter, que nada tem em comum com a figura do bandido-herói vista no Cinema Novo. Anísio é o exemplo mais notório do bandido vingador que, sem horizontes políticos, propaga contra todos uma violência desregrada, cujo objetivo é a conquista individual do poder, conforme já abordado por Ismail Xavier em seus estudos sobre o Cinema da Retomada⁴⁸.

Mesmo com tais características, não podemos afirmar que Anísio seja a figura de um vilão convencional, pois o filme de Beto Brant não traz a idéia maniqueísta do confronto entre bem e mau como visto na maioria das tramas hollywoodianas. O que vemos em *O Invasor* é uma visão sobre a perversidade das relações humanas existentes em nossa sociedade, sendo Anísio a figura que deflagra a realidade desse universo depreendido de ideologias. O bandido Anísio é, portanto, um personagem-sintoma de um mundo caótico e a representação de sua imagem tem por finalidade apontar quais as “verdades” veladas de uma realidade questionável. Sendo assim, entendemos na representação das relações de Anísio com os outros três personagens (Giba, Ivan e Marina) qual o recorte crítico que se faz sobre a controversa sociedade brasileira.

A relação de Anísio e Giba é a mais representativa do caos social abordado. Mesmo sendo personagens exemplares de camadas sociais opostas, Giba e Anísio têm um importante traço em comum: ambos são criminosos perversos com uma visão de

⁴⁸ Ver. Art. XAVIER, Ismail: O Cinema Brasileiro dos Anos 90 IN Praga, No 9, 2000.

mundo parecida, segundo a qual a violência é o principal meio de obtenção de dinheiro e poder.

Apesar da predominante ganância desses personagens - Giba quer ser o patrão absoluto e Anísio entrar para a classe dominante - não podemos enxergar esses personagens da mesma forma. Anísio, mesmo sendo um marginal ávido por *status*, autoridade e respeito, apresenta uma violência que incomoda menos, pois sua figura ainda é explorada como uma extensão do universo dos pobres. A sua violência e terror é um sintoma da exclusão social, ou seja, uma forma de se impor e marcar presença no mundo dos privilegiados. Portanto, seguindo esse raciocínio, entendemos que a violência mais perturbadora é a esboçada pelo engenheiro Gilberto, pois esta é colocada como consequência da impunidade de uma elite inescrupulosa, que estruturada por hipocrisias vê no “crime do colarinho branco” uma forma de se sustentar no poder.

Em *O Invasor*, esta idéia de uma elite hipócrita se evidencia na representação da vida dúbia de Gilberto: de dia ele é o engenheiro bem sucedido, o patrão respeitado; à noite, o dono de uma boate de fachada, onde negocia prostitutas, embriaga-se de uísque, fecha acordos ilegais e trama seus crimes, como é o caso do assassinato de Estevão. Seu casamento de fachada vem reforçar tal idéia, uma vez que o contraste do pai atencioso e marido carinhoso com o criminoso mau-caráter capaz de mandar matar o sócio para obter o controle da empresa fica evidenciado. Esta é uma dualidade desconcertante, pois expõe com crueldade um jogo de interesses pessoais cuja única restrição é ser “pego” trapaceando.

Essa visão nos remete às abordagens críticas sobre a classe dominante encontradas na perspectiva de filmes como a produção cinemanovista, *São Paulo S/A* (Luiz Sergio Person, 1965) e a obra inaugural do Cinema Marginal, *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1966). No filme de Sergio Person, o contraste entre o homem de família com o patrão inescrupuloso está presente na representação do empresário, chefe e amigo do protagonista Carlos. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o foco se direciona à representação avacalhada dessa elite, sendo que o personagem do político de alto escalão, JB da Silva, é mostrado como o mafioso chefe da Quadrilha de Mão Negra. Em ambos, o olhar sobre a classe dominante centrava-se nos ideais comunistas, sendo que no filme *São Paulo S/A* preconizava-se uma narrativa cinemanovista dada pela perspectiva do recomeço e em *O Bandido da Luz Vermelha* introduzia-se a linguagem da avacalhação como forma de protesto.

No filme de Beto Brant, assim como em grande parte da safra do Cinema da Retomada, este ideal político de esquerda aos moldes de um cinema revolucionário está ausente. O que se percebe é uma visão relacionada a uma conjuntura política capitalista atual onde não há lugar para proposições e nem soluções para o futuro, somente é possível perspectivas de denúncias e inconformismos.

O contexto atual ausente de ideologias e de perspectivas futuras de salvação é enfatizado pela representação de um individualismo exacerbado, o que denota a idéia do triunfo capitalista, conforme observado no discurso em que Giba expõe a Ivan sua visão de mundo:

Ivan, põe uma coisa na sua cabeça, o Estevão não é santo não, se bobear ele põe no nosso rabo. Vem cá, dá uma olhada no Cícero, parece um sujeito inofensivo. Mas você acha que ele está contente em ser o que é. Ele é o encarregado da obra, manda na peãozada, tem poder. Mas é claro que ele não está contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo e se tiver uma oportunidade ele vai aproveitar. Você tem alguma dúvida? O mundo é assim meu velho, o Cícero pode ter aquela cara de manso, mas se precisar ele vira bicho. Ele só te respeita porque sabe que você tem mais poder do que ele. Mas é bom não facilitar com essa gente. No fundo, esse povo quer seu carro, seu cargo, seu dinheiro, suas roupas, querem comer a sua mulher. É só ter uma chance. É isso que nós vamos fazer com o Estevão, vamos aproveitar a oportunidade antes que ele faça isso com a gente.

Essa *filosofia de vida* do personagem Gilberto anuncia um imperativo maquiavelismo no modo de vida contemporâneo que, regido por uma selvageria capitalista, expõe o terror como forma de aquisição de poder. É uma visão de mundo representativa daqueles que se sentem parte de um eterno conflito onde o único objetivo é alcançar o topo da pirâmide social. Segundo Cléber Eduardo⁴⁹ “Giba é o exemplo mais notório desse apodrecimento ético. Encara a vida como uma guerra sem limites na luta pela sobrevivência”.

A idéia de que a violência cometida por Giba é mais aterrorizante do que a do bandido Anísio fica clara na seqüência do local do assassinato de Estevão. Gravada num matagal, cuja diegese supõe uma região de “desova” de corpos, as imagens escuras marcadas pelo ofuscar das luzes avermelhadas provenientes dos carros de polícia enfatizam um intenso clima de terror. No início da seqüência, o que se percebe

⁴⁹ EDUARDO, Cléber. A Convivência Forçada com *O Invasor*, in *Sinopse: Revista de Cinema*, no 8, ano IV, 2002.

é a euforia de Giba ao avistar o carro do IML e, em seguida, o seu cinismo ao abraçar o pai de uma das vítimas. O sarcasmo contínuo é visível na imagem de Giba. Após avistar os objetos manchados de sangue dentro do porta-mala, Gilberto simula um choro de lamentação em frente ao carro abandonado de Estevão: *Como alguém pode fazer uma coisa dessas?* A cena traz um humor negro cuja finalidade é chocar o espectador por meio de uma insinuação da cotidiana violência peculiar a uma cidade como São Paulo. É uma linguagem visual que se contrapõe aos apelos sensacionalista dos programas policiais da TV, pois em nenhum momento vemos as imagens do assassinato do casal e nem mesmo dos corpos das vítimas. O que se prioriza é uma representação sutil do terror, cujo objetivo é alertar aos que se negam enxergar a origem do problema da violência social no Brasil, pensando a criminalidade como proveniente e fechado ao universo dos desfavorecidos.

O fundo musical dessa seqüência é caracterizado por um rock pesado que versa sobre essa verdade velada: *Bem vindo ao pesadelo da realidade playboy...* A música dialoga com o público⁵⁰ como se fosse a voz do próprio diretor. O peso do rock persiste até o fim da seqüência, onde as imagens do local do assassinato são emendadas com as do velório de Estevão, sendo que neste instante a presença de Giba e Ivan nos

⁵⁰ É importante observar que esse diálogo da música com o espectador permanecerá em todo o enredo, pois a trilha sonora faz parte da própria construção narrativa do filme. Como se sabe, a trilha sonora de *O Invasor* foi realizada especificamente para o filme através da colaboração do *rapper* Sabotagem. A idéia, assimilada posteriormente pelo diretor, foi apresentada pelo músico, que no momento participava do elenco. Informações tiradas do site www.tramavirtual.com.br e da entrevista de Beto Brant no site www.cineweb.com.br.

remete ao dito popular de que *o criminoso sempre volta ao local do crime*. A música só cessa com as imagens sugestivas de Anísio a “invadir” a construtora.

Nas imagens da “invasão”, temos um plano-sequência onde novamente vemos a câmera na mão penetrar espaços restritos. Subjetiva no caminhar do bandido, ela acompanha todo seu trajeto: sobe escadas, invade salas, olha, conversa com as pessoas até entrar no escritório de Ivan. É como se o olhar por trás do obturador quisesse mostrar toda impetuosidade, arrogância e desprendimento desse bandido, apontando-o como alguém que deseja se impor pelo simples fato de estar ali. Essa câmera-personagem nos revela a figura de um bandido ousado, que deseja impor sua presença a todo custo.

É importante observar nesta seqüência que pela primeira vez a periferia vai ao encontro da elite. Os papéis se invertem, agora é Anísio quem procura Giba e Ivan. Este é um motivo novo perante os outros enredos dos filmes do Cinema da Retomada sobre a criminalidade (*O Primeiro Dia, Cidade de Deus, Carandiru, etc.*). Em *O Invasor*, é explorado o olhar do marginal diante da classe dos privilegiados e não o contrário. Essa diferença acontece principalmente pela intervenção de uma linguagem relativa ao filme documentário⁵¹ a qual só é possível graças à intervenção de um dos interlocutores do universo da exclusão, o *rapper* Sabotagem⁵², que na vida real era um ex-detento

⁵¹ Essa marca da influência da linguagem do documentário está presente em parte dos filmes de ficção do Cinema da Retomada, principalmente daqueles que buscam assimilar uma realidade determinada.

⁵² O rapper Sabotagem se propôs deliberadamente a ajudar na construção do personagem Anísio e no filme faz o personagem dele mesmo. Além disso, o músico compôs duas músicas inéditas para *O Invasor* (Aracnídeo e O Invasor), as quais podem ser conferidas no filme. No ano de 2004, Sabotagem morreu assassinado devido ao seu envolvimento com o tráfico de drogas.

preso por tráfico de drogas. Ao incorporar sua visão à construção do personagem Anísio, o músico trouxe uma nova forma de olhar a elite e a classe média brasileira, fazendo surgir nas telas a figura de um bandido que pode ser ao mesmo tempo amado e odiado pelos espectadores.

Esta característica é visível na seqüência da primeira conversa de Anísio e Ivan após o assassinato de Estevão. O confronto entre os personagens é anunciado desde o começo do filme, no entanto o embate fica evidenciado nesta seqüência, pois Anísio, ao invadir o escritório de Ivan, mostra-se um bandido ousado e imponente. A inércia de Ivan diante da atitude do criminoso revela uma hipocrisia da elite brasileira a qual ele representa. É como se Ivan não tivesse nenhuma moral para julgar o bandido. Sua reação de ligar pra Giba, que parece ser mais perspicaz para lidar com a situação, denuncia a falta de ética de Ivan. Nem sua crise de consciência, desencadeada a partir desse contato mostrará alguma virtude no personagem, pois isto apenas o indicará como um incapaz, ou seja, um derrotado no universo mantido pelo jogo de interesses pessoais. Ao perguntar a Anísio o porquê do assassinato da mulher de Estevão, Ivan observa o bandido levantar da cadeira e começar um discurso cheio de gírias e linguagens corporais inusitadas aos olhos de quem não conhece a realidade das periferias brasileiras:

Não tive opção... Mano, a mina olhou, pô com aquele olho esbugalhado pra mim! Eu enquadrei os dois, cheguei, que quando eu cheguei lá mano... A mina olhou na minha cara com aquele olho, descabelada... Meu, ainda gritou, deu a

maior goela, fez pra todo mundo ouvir...Aí eu cheguei...Chamei no Taurus! (Faz um gesto de revolver com as mãos). Artigo Morto!

As palavras intimidam Ivan, mas não como num conflito de classes e sim como um alerta, pois Anísio deseja apenas mostrar do que é capaz e não se confrontar realmente com o patrão. A violência para o bandido Anísio tem um significado banal, algo corriqueiro dentro da sua incessante corrida pela sobrevivência diária. Neste sentido, o inimigo do bandido pode ser qualquer um, inclusive o próprio oprimido, como observado na seqüência em que Anísio se impõe ao chefe de obras na empreiteira.

A violência de Anísio nada tem em comum com a idéia do confronto às estruturas de poder, característica da imagem do bandido social do Cinema Novo. Essa é uma violência que não propõe nada, pois o conflito de Anísio com os patrões apenas expressa o terror de um bandido-sintoma de uma sociedade dividida entre aqueles que se encontram incluídos no sistema democrático e os que desejam se inserir a qualquer custo. Segundo Xavier⁵³:

O recorte da experiência feito pelo cinema (hoje) privilegia essa dimensão de desejo e frustração. Proclamada uma pauta de valores centrada na igualdade, o quadro institucional promete representação democrática, a publicidade atíça o desejo e simula oportunidades de consumo, mas o mundo prático frustra expectativas, porque nele igualdade e oportunidade são pautas de realização impossível. Diante dos obstáculos, e suposta igualdade, resta a pergunta: porque ele não eu? A disputa perde limites, compondo um mundo onde é difícil encontrar personagens portadoras de valores que transcendam o lance imediato de realização de um desejo nem sempre legítimo, de

⁵³ XAVIER, Ismail: O Cinema Brasileiro dos Anos 90, in *Revista Praga*, no 9, 2000

modo que a competição, entendida como regra geral do sistema, define a clivagem entre vencedores e vencidos, traidores e traídos.

Neste sentido, percebemos na personagem Anísio a imagem de um bandido vencedor que vê na barbárie de seus crimes uma maneira de competir e impressionar. O bandido de *O Invasor* joga com um terrorismo psicológico cujo objetivo é a aquisição de poder, ou seja, a chave do sucesso no mundo da classe dominante.

Ainda no que se refere à seqüência da primeira “invasão”, percebemos na atitude de Anísio ao exhibir os objetos da cena do crime, todo o orgulho e a arrogância peculiar à representação da figura do bandido do Cinema da Retomada. O foco nas jóias e nos documentos das vítimas tem um valor simbólico e representativo de um terrorismo psicológico que é traço marcante do criminoso contemporâneo.

Na cena, os engenheiros repudiam a imagem dos objetos e chegam a oferecer dinheiro para Anísio implorando pelo seu sumiço, como se quisessem levar a violência para o espaço periférico de onde, hipocritamente, julgam ser seu local de origem. Esta postura é representativa da visão pertencente a uma parcela da elite brasileira que, mantenedora da estrutura do Estado, “compra” serviços “sujos” sem se “enlamear”, o que já é insinuado logo no começo do filme, quando Giba alerta Ivan quanto às conseqüências do acordo fechado com matador: *Não pense você que não está sujando as mãos só porque é outra pessoa que está fazendo o serviço...* Os patrões temem o bandido mais por ele não se dobrar às suas ofertas do que por seus atos violentos.

Segundo Cleber Eduardo⁵⁴, ao oferecer dinheiro ao bandido Giba “reproduz uma atitude secular da elite brasileira: ceder um pouco para não correr o risco de perder tudo”.

Na versão do bandido em *O Invasor*, não existe a idéia de um matador de aluguel subserviente a uma elite que o oprime, como visto na figura de João analisada no primeiro capítulo desta pesquisa. Anísio é o bandido que assimila a visão corruptível de uma classe dominante destituída de senso ético. Consciente do “valor” de seus “serviços”, o criminoso sabe explorá-los para melhor negociar e atingir seu objetivo. O bandido quer antes de tudo “se dar bem”, incorporando-se aos “esquemas” de corrupção conhecido como “caixa dois”. Anísio é um bandido que deseja “vencer” na vida e, como observado, é o único que não morre no final de sua história.

A idéia presente em *O Invasor*, a qual aponta o personagem Anísio como um bandido vencedor, está clara na seqüência de sua segunda visita à empreiteira. Nas cenas, um plano médio mostra o enquadramento dos rostos dos três protagonistas onde Anísio fala olhando direto na face de Giba, o mais forte. A cena sem cortes nos mostra um bandido que, para se impor, usa o peso de suas gírias: *Tô pensando em me envolver, eu vou dar um trampo aqui...* Propõe ser um segurança particular, alguém que vai *dar sossego*, protegê-los da violência urbana. Ironiza: *Vocês não viram o que aconteceu com o teu sócio?* Ao ser questionado por Giba quanto à legitimidade do seu trabalho na empresa perante os outros funcionários, dá sua visão a respeito do mundo dos negócios: *E desde de quando patrão dá trela? Tá ligado que dono pode tudo, dono*

⁵⁴ EDUARDO, Cléber. A Convivência Forçada com *O Invasor* in *Sinopse: Revista de Cinema*, no 8, ano IV, 2002.

manda prender, manda matar... Quando percebe que não convence, reforça sua postura e parte para o confronto direto com o mais fraco, Ivan. Anísio só cede à situação quando Giba apresenta uma contraproposta. Neste instante, percebe seu triunfo e segue sua caminhada pela empresa com uma postura digna de um patrão respeitado, conforme observamos na seqüência seguinte.

Nas imagens, a câmera-personagem não demonstra mais nenhuma hostilidade, pois mostra Anísio à vontade no novo universo. Os funcionários aceitam suas ordens com reciprocidade e até mesmo o rotweiller treinado para proteger o local contra estranhos o respeita. Para Cléber Eduardo⁵⁵ “sua relação com os funcionários da empreiteira reproduz o modelo do patrão, opressor e vigilante, mas com a intimidade de quem tem a mesma origem dos oprimidos”.

Apesar do sucesso obtido, o maior passo de Anísio rumo a sua escalada social é envolver-se com Marina, a filha do patrão que assassinara. O seu relacionamento com a garota pontua sua ascensão social, mostrando a partir deste momento como o bandido vivencia o ambiente da classe dominante, morando em sua casa e freqüentando suas festas.

Marina é a moça representante da classe média alta que, devido a uma vida esvaziada de sentido e valores, encanta-se com o universo da periferia trazido pela figura do bandido. As gírias, rimas, roupas, drogas e o rap trazidos por Anísio fascinam Marina, que não tem nenhuma visão crítica sobre o universo periférico de onde ele vem. Ela apenas aprecia as novidades como se estivesse diante de algo exótico, pronto para

⁵⁵ Idem 54.

ser consumido e assimilado, assim como suas “baladas” regadas a álcool, êxtase e música eletrônica. Indiferente à morte dos pais e aos negócios da empresa, Marina se mostra uma garota inseqüente e alienada, como visto na seqüência em que transa sem camisinha com o bandido. Segundo Beto Brant, a personagem de Marina “é o retrato de uma geração que tem chance de fazer algo acontecer, tem dinheiro, estudo, pode ter informação, pode se articular, mas opta pelo individualismo. Ela acha que é malandra, esperta, mas na verdade só quer curtir a vida e estar na onda.”⁵⁶

Essa apatia social de Marina está sugerida na seqüência em que Anísio visita sua casa. Nas imagens, um plano inicial mostra o contraste do colorido da figura do bandido com a fachada branca da mansão. Essa ausência de cores predominante também no interior da residência incomoda a garota: *Tô pensando em pintar as paredes...* É como se a limpeza e a ordem da casa fossem o reflexo de um cotidiano tedioso. Anísio é o personagem que irá “colorir” os espaços, ocupando oportunamente um lugar na vida vazia de Marina. A conquista da personagem, assim como do universo que ela representa, é uma realização pessoal para o bandido: *Sempre sonhei com um palácio, achei que era tudo conversinha, morou? Agora essa casa aqui dá pra viver numa boa, dá pra viver mesmo, viver a vida.*

Anísio sabe que o relacionamento com Marina pode lhe proporcionar o mundo de privilégios tão desejado e não mede esforços para impressioná-la. Divagando suas “teorias” e construindo poesias repletas de gírias e rimas comuns à linguagem periférica do rap, ele encanta Marina. Para essa versão do bandido, a conquista de uma garota

⁵⁶ Essa informações foram tiradas de uma entrevista do diretor Beto Brant para o site www.cineweb.com.br.

da elite é um importante símbolo de *status*, pois Marina é, para Anísio, um prêmio conquistado por sua ousadia de “invadir” o universo da classe dominante.

O envolvimento da jovem proveniente de uma classe social mais privilegiada com o criminoso suburbano é uma constante nos enredos do Novo Cinema Brasileiro. Este artifício narrativo possibilitou a alguns filmes da nova safra entrecruzar realidades opostas, deixando a questão do embate sócio-econômico sob uma perspectiva diferente, cujo objetivo é propor um encontro com o universo do outro. Produções como *O Primeiro Dia*, o premiado *Cidade de Deus* e até mesmo o recém-lançado *Quase dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2004) parecem ir de encontro a essa tendência. O romance entre a mocinha classe-média e o bandido suburbano no filmes brasileiros contemporâneos espelha as disparidades sociais do país. De certo, isto é um reflexo de uma realidade encontrada hoje, pois o bandido suburbano vai ao shopping, frequenta as “baladas” da classe média, usa roupas de grife, diverte-se com as mesmas drogas e promove suas próprias festas, como é o caso de alguns bailes funks nos morros cariocas, onde disparidades sociais convivem lado a lado.

Uma das passagens que exemplificam esse entroncamento de realidades sociais opostas encontra-se na seqüência em que Anísio leva Marina para conhecer a periferia de onde veio, a “quebrada”, como é denominada por ele. Nas imagens, um longo plano gravado em “travelling” no interior do automóvel enfatiza a mudança da paisagem conseqüente do trajeto percorrido. O percurso do casal se deslocando da região central até os bairros mais pobres da cidade é mostrado por imagens documentais que, acompanhadas pelos versos da música de Sabotagem, apresentam-nos uma periferia bem atual, onde vemos um amontoado de casebres com tijolos aparentes, ruas sem

asfalto, esgotos a céu aberto, pichações e grafites pelos muros, lixo entulhado, ruelas apertadas e toda amplitude da explosão demográfica desse lado pobre da metrópole paulistana. São imagens onde o cotidiano de personagens reais desse cenário de exclusão está presente: mães levam seus filhos para creches, crianças correm pelas ruas, senhoras descansam nas calçadas, pessoas lavam seus carros na calçada, etc. É uma seqüência de informações visuais que tem por objetivo fazer um retrato contextualizado de uma periferia que está ausente na maioria das abordagens dos veículos de comunicação em massa. No filme de Beto Brant, esse retrato da periferia é elaborado sob a forma de uma narrativa inovadora ao estilo dos *videoclipes*⁵⁷ ‘repeiros’ que fazem da cultura *pop* uma forma de denunciar a miséria e a violência encontrada nas periferias das metrópoles brasileiras.

Essa linguagem popular, dadas as diferenças contextuais, lembra-nos a ousadia do Cinema Marginal quando incorporou o *pop* em suas representações e se contrapôs à forma mais intelectualizada da linguagem cinemanovista. As produções marginais traziam novos elementos narrativos, os quais caracterizavam uma dinâmica diferenciada, como vista em *O Bandido da Luz Vermelha*. Segundo artigo do jornal *O Globo*⁵⁸, “Na contramão da estética cinemanovista, *O Bandido*, protagonizado por Paulo Vilhça e Helena Ignez, foi uma espécie de avô do clip.”

Em *O Invasor*, o novo olhar perante a periferia não se apresenta como uma visão de fora ou do alto, e sim de dentro, sendo que, na seqüência onde Marina conhece a

⁵⁷ Essa forma de visualizar as imagens como *videoclipe* não se refere a uma subserviência das imagens à música. No filme de Beto Brant, essa forma narrativa que une música e imagem coloca esses elementos num mesmo nível de importância.

⁵⁸ 25 Anos de Submundo, in *O Globo* 31/12/1993, 2º Caderno.

“quebrada”, quem lhe apresenta o lugar é o bandido Anísio, um dos habitantes locais. A seqüência da chegada do casal à periferia mostra a mistura da narrativa ficcional com a do documentário, o que confere ao filme uma nova forma de representar a “realidade brasileira” encontrada no universo da exclusão.

É importante ressaltar que as seqüências documentais⁵⁹ da periferia paulistana foram todas gravadas em áreas afastadas, localizadas na zona sul da cidade. Isso não acontece por acaso, pois essas regiões são áreas onde a violência é muito explícita e faz parte do cotidiano dos moradores. De acordo com estudos recentes⁶⁰, a região formada pelos bairros Jardim Ângela, Campo Limpo, Jardim São Luiz, Capão Redondo, entre outros se sobressaiu como uma das áreas mais violentas da cidade de São Paulo. A escolha dessa região como locação, portanto, fortaleceu o discurso social presente em *O Invasor* e deu parâmetros à vertente realística almejada pelo filme.

Essa linguagem semi-documental observada na seqüência da visita de Marina à periferia nos permite identificar alguns códigos representativos do imaginário dos desfavorecidos presente nos gestos dos moradores locais diante de situações inusitadas, como por exemplo a chegada de um carro de luxo, ou até de alguém proveniente de uma classe superior. Nas imagens desta seqüência, o contraste do carro importado com a região, bem como a incômoda presença da garota bem nascida, causa um certo estranhamento aos olhos de quem habita as redondezas. Esses

⁵⁹ Aqui a idéia de documento refere-se mais uma vez à narrativa do documentário, onde se prioriza uma abordagem empírica sobre o espaço periférico abordado.

⁶⁰ N. CARDIA & S. SCHIFFER: Violência e Desigualdade Social, in *Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, ano 54, no 1, jul., ago., set. 2002.

elementos que se apresentam como símbolos de poder são avessos à realidade do lugar.

Neste sentido, percebemos que o fato de Anísio estar dirigindo um automóvel luxuoso, acompanhado da menina rica, desagradou alguns, como visto na recusa da cabeleleira em atender a garota, e impressiona outros, conforme observado na reação dos companheiros de Anísio. Apesar dos métodos de Anísio serem questionáveis, para a maioria da periferia a maneira como alcança o seu feito é a única forma de vencer. Na seqüência do bar, por exemplo, Anísio recebe os elogios de seus companheiros que acabam recepcionando-o com entusiasmo, chegando a lhe oferecer a melhor droga do morro. Aos olhos de quem se reconhece na figura do bandido, Anísio atingiu um sucesso merecido.

Esta idéia é melhor visualizada na seqüência em que Anísio, de dentro do carro, tem uma visão ampla da periferia. O bandido olha para o amontoado de pontos de luz vindas dos casebres e diz: *Aqui é o paraíso do morro e agora eu e você somos integrantes desse paraíso.* O bandido sabe que, ao conquistar Marina e conseqüentemente toda a sua fortuna, não atingiu só o topo da pirâmide social, conseguiu também o respeito e a moral perante a periferia. Anísio é um bandido que tem orgulho de suas origens e faz questão de reafirmá-las, trazendo os personagens da elite para seu mundo e introduzindo seus amigos no universo da classe dominante, como visto na seqüência em que leva o rapper Sabotagem (no papel dele mesmo) para pedir financiamento aos patrões Giba e Ivan.

Numa seqüência posterior, esta idéia fica mais clara: no instante em que Anísio veste as roupas de grifes compradas pela namorada, o contraste de sua luxuosa

camisa de seda com as tatuagens de ex-prisioneiro e as cicatrizes de bala, demarcam o perfil do bandido vencedor que é orgulhoso de suas raízes. Na cena, Anísio olha vaidoso para o espelho e diz: *Atitude mano! Pau no seu cu filha da puta! Clac Clac Bum! Respeito é pra quem têm...* Esta última frase, não por acaso, é o nome de um famoso rap do músico Sabotagem.

A última imagem do bandido no filme o mostra já “integrado” à vida da elite. Anísio aparece de roupão de seda, bebendo uísque e conversando de igual pra igual com o patrão Giba. Anísio ensina para o criminoso burguês as artimanhas da bandidagem periférica, sugerindo que matar o companheiro delator faz parte da rotina do crime no universo da exclusão. A cena representa o momento exato onde o embate sócio-cultural se dissolve, sugerindo que, na sociedade brasileira contemporânea, não há um interesse em combater a miséria e seus problemas. O universo da exclusão e sua conseqüente criminalidade hoje, dado pelo aumento do tráfico de armas e drogas, além de favorecer a manipulação se tornou um negócio lucrativo e de interesse de muitos setores da sociedade.

A representação da figura do bandido em *O Invasor* apresenta a criminalidade como um problema insolúvel, existente nas mais diversas camadas sociais e a aponta como uma característica comum e representativa da cultura brasileira. Diferentemente do que acontecia nos anos de 1960, quando movimentos como o Cinema Novo e Marginal viam no banditismo social um heroísmo capaz de combater os abusos do poder da elite e do Estado, o filme de Beto Brant traz a figura de um criminoso meticuloso, capaz de qualquer coisa para se inserir na classe que tanto o oprime, sendo

ele o reflexo sintomático de uma sociedade constantemente em crise, sem nenhuma perspectiva futura.

5 O Bandido-Herói do Cinema Marginal

5.1 Sinopse: *O Bandido da Luz Vermelha*

Lançado em 1966 e dirigido por Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* é considerada a obra inaugural do Cinema Marginal. O filme, contextualizado no conflituoso momento histórico brasileiro estabelecido após o Golpe Militar (1964), foi realizado num momento de cisão com a estética cinemanovista. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla revolucionou a linguagem cinematográfica através de uma forma inovadora de exposição crítica sobre os problemas sociais brasileiros. O pano de fundo para suas discussões é a história inspirada na vida real de um criminoso preso no Carandiru, conhecido pelo apelido de Luz Vermelha.

O filme apresenta uma narrativa descontínua que, repleta de informações e citações, só segue uma linearidade a partir de alguns acontecimentos pontuais. Logo na introdução de *O Bandido da Luz Vermelha* vemos os escritos de um letreiro luminoso a insinuar a legitimidade artística da obra: *Um filme de Cinema*. No fundo, duas famosas vozes do rádio da época, Hélio de Aguiar e Mara Durval, são os narradores da história. O letreiro luminoso e as vozes terminam a introdução anunciando qual a vertente do filme: *Um faroeste sobre o Terceiro Mundo*.

Em seguida, temos a apresentação do personagem 'Luz Vermelha' (Paulo Vilhaça) que se inicia a partir de um questionamento voltado ao próprio bandido: *Quem sou eu?* A pergunta que percorre todo o enredo dá as diretrizes de uma longa busca pela identidade de 'Luz Vermelha'. Nessas cenas da apresentação, vemos a imagem de

um lixão onde crianças brincam com armas de brinquedo, insinuando um passado para o bandido. Após a sugestão, a trama retorna ao presente onde as vozes noticiam o auge da carreira de 'Luz Vermelha': *com 26 anos e 26 mortes!* Em seguida, seu rosto nos é mostrado.

O cenário da Boca do Lixo, palco dos acontecimentos, é introduzido na seqüência e o personagem Cabeção (Luiz Linhares), o delegado que persegue 'Luz Vermelha', é apresentado. Nos arredores da Boca do Lixo, um anão profetiza os versos que dão a tônica da trama: *O Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra!*

Intercalada as imagens do cenário da Boca do Lixo, temos a colagem de seqüências enfatizando os roubos, invasões, assassinatos e os estupros de 'Luz Vermelha'. Há também cenas rotineiras da vida do bandido, como, por exemplo, as imagens em seu quarto na pensão, as andanças pelas ruas, as compras, os feitos como amante, entre outras. Essas cenas aparecem acompanhadas pelas vozes narradoras do rádio a noticiar a repercussão das façanhas do bandido na mídia.

Como o bandido não apresenta uma identidade definida ao longo da história, várias hipóteses a respeito de sua origem são levantadas. As vozes dos narradores especulam sobre sua verdadeira identidade, no entanto admitem que *ninguém sabe realmente a nacionalidade e muito menos a identidade desse jovem criminoso subdesenvolvido.*

As especulações sobre as possíveis identidades do bandido trazidas pelas vozes dos locutores se encerram a partir da chegada do político JB da Silva (Pagano Sobrinho) ao Brasil. Neste instante, inicia-se uma abordagem sobre o político e suas

peripécias, que será contada junto ao episódio do romance de 'Luz Vermelha' com Janete Jane (Helena Ignez).

Janete Jane é a companheira do bandido que o engana ao estilo *femme fatale*. Ela representa o lado íntimo da vida de 'Luz Vermelha' e o chama sempre pelo nome de Jorginho. Jane pede ao parceiro dinheiro para fazer um suposto aborto e é descoberta por ele repassando o valor para um gigolô, Luchio Gatica, integrante da procurada quadrilha de Mão Negra. O bandido rompe o relacionamento com a garota que, por vingança, arromba o porta-malas do seu carro, descobrindo suas várias identidades escondidas numa mala com o escrito EU. Jane denuncia 'Luz Vermelha' às autoridades, tornando-se uma grande inimiga do bandido.

JB da Silva, a caricatura do típico político populista brasileiro, é o outro inimigo de 'Luz Vermelha'. O personagem será inserido no meio da trama, sendo que, após sua chegada ao cenário da Boca do Lixo, o bandido 'Luz Vermelha' passará a ser um coadjuvante no mundo do crime. Cheio de frases de efeito, como: *No meu governo vou acabar com guerra, atentado e revolução, isso porque eu tenho um lema: O Petróleo é Nosso!* JB da Silva é um político com vida dupla que, além da carreira pública no Estado, encontra-se à frente do comando da quadrilha de Mão Negra. JB é o mafioso Rei da Boca do Lixo, o qual se esconde na impenetrável fortaleza conhecida como Casa Azul. No filme, é insinuada a participação de 'Luz Vermelha' na quadrilha de Mão Negra, mas o bandido é apenas um "bode-expiatório" usado pelo político mafioso para despistar a polícia.

O confronto entre o bandido comum e o criminoso do colarinho branco acontecerá a partir do envolvimento de Janete Jane com JB da Silva. Nesse momento,

o bandido inicia seu plano de vingança contra a Quadrilha de Mão Negra, matando o político e seus capangas com uma bomba. Após o assassinato, 'Luz Vermelha' procura Janete Jane e a mata com um tiro à queima roupa, deixando-a desfalecida ao chão.

O bandido revela que se suicidar também faz parte da sua vingança: *Agora só faltava eu...* 'Luz vermelha', que já tentara se matar várias vezes, conclui o seu ato suicida somente no final do filme: ele vai até um lixão, o suposto lugar de sua origem e se enrola num emaranhado de fios de alta tensão, morrendo eletrocutado. O delegado Cabeção descobre o seu paradeiro, mas não consegue chegar a tempo de prendê-lo, pois o bandido já está morto. Ao se aproximar do corpo de 'Luz vermelha' para notificar sua morte, Cabeção pisa num dos fios desencapados, caindo morto ao lado do criminoso. O filme termina com as vozes do rádio noticiando um colapso mundial, como prenunciado pelos versos do anão no início da trama.

A história do filme *O Bandido da Luz Vermelha* não segue uma narrativa tradicional e os acontecimentos são desencadeados de uma forma descontínua. A trama é narrada de forma inovadora e serve de suporte para a introdução das discussões vanguardistas do movimento marginal que despontara na época.

5.2 O Cafajeste *Luz Vermelha*

O Luz é uma espécie de Lampião do asfalto: boçal, impulsivo, irracional, mas de algum modo também um sintoma da injustiça social.

(Inácio Araújo)

O Bandido da Luz Vermelha foi construído sob uma atmosfera de rompimento com as proposições do Cinema Novo. De acordo com os cineastas marginais, ao buscar uma comunicação mais próxima com o público, o Cinema Novo se afastava de sua convicção anti-industrialista e caminhava rumo a um estilo mais convencional, o que diminuía seu tom agressivo e combativo. Além disso, com a criação da Embrafilme, o Cinema Novo se mostrou contraditório, institucionalizando-se a partir de políticas provenientes do combatido Governo Militar. Isso contrariava a posição da maioria dos cineastas marginais, que entendiam essa postura como uma traição aos ideais do movimento. Neste mesmo sentido, muitas produtoras dos filmes marginais se mantiveram independentes, sendo que as principais características eram as realizações com baixo orçamento, baseadas no estilo dos filmes classe B do cinema norte-americano, conhecido como *underground*. O movimento marginal tinha um fascínio sobre a imagem do lixo, pois esta era o símbolo dessas produções independentes consideradas tecnicamente “ruins”⁶¹. De acordo com Ismail Xavier⁶², “os líderes do Cinema Marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura, rompem o ‘contrato’ com a platéia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como princípio formal da arte em tempo sombrios”.

Apesar desse clima de rompimento, persiste em *O Bandido da Luz Vermelha* algumas diligências cinemanovistas, tais como a questão do subdesenvolvimento nacional e a conseqüente condição periférica do país junto ao bloco do Terceiro Mundo.

⁶¹ RAMOS, Fernão: *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶² XAVIER, Ismail: *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

O diálogo mantido com o Cinema Novo, principalmente no que se refere ao filme *Terra em Transe*⁶³ de Glauber Rocha, somava-se a uma nova abordagem na forma de expor a crítica social sobre a realidade brasileira, abrindo espaço para um debate político diferenciado.

O diferencial se dava a partir da incorporação de elementos como a comunicação de massa e a dinâmica de mercado provenientes do contexto da Indústria Cultural no Brasil⁶⁴. Além disso, a reintrodução de alguns princípios da chanchada e a aproximação com o *Kitsch* americano trazia uma leitura periférica da tradição *noir*⁶⁵ vista em autores como Orson Wells e Godard. Essa inovação narrativa de *O Bandido da Luz Vermelha* desencadearia o conhecido processo que marcara a passagem da “estética da fome” para a “estética do lixo”, descrito por Ismail Xavier.⁶⁶

Como no filme de Rogério Sganzerla a questão política é central, entendemos que *O Bandido da Luz Vermelha* e o movimento Marginal o qual inaugurara foi um desdobramento do processo cinemanovista, principalmente no que se refere ao início

⁶³ Não é de nosso interesse discutir o diálogo existente entre *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*. Essa abordagem está presentes nos estudos de Ismail Xavier e Fernão Ramos. Para mais, ver XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. RAMOS, Fernão: *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶⁴ ORTIZ, Renato: *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

⁶⁵ Segundo Kleber Mendonça, o termo *film noir* surgiu na Paris de 1946. Os filmes apresentavam um mundo cheio de medo, paranóia e corrupção, com personagens oportunistas, violentos e amorais, geralmente detetives particulares, homens de seguro, policiais e marginais de toda a espécie. Os críticos franceses identificaram o formato desses filmes em produções cinematográficas norte-americanas classe “B”. www.uol.com.br/revistadecinema.

⁶⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense.1993.

do movimento. A princípio, os marginais inovavam na forma de questionar os problemas sociais brasileiros, pois o que no Cinema Novo foi abordado num tom de ataque e indignação, no movimento Marginal foi construído com ironia e cinismo, com um ar provocativo e direto. Com o desenrolar dos acontecimentos, as desilusões conseqüentes do processo político do país levariam os marginais a se distanciarem dos ideais esquerdistas, mantendo-se mais próximos do experimentalismo e da linguagem *underground*. No período do Cinema Marginal, destacaram-se as seguintes produções: *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *O Anjo Nasceu* (Julio Bressane, 1969), *Matou a família e foi ao cinema* (Julio Bressane, 1969), *Bang Bang* (Andréa Tonassi, 1970), entre outras.

O Bandido da Luz Vermelha, portanto, assinala o momento inicial do movimento marginal, sendo uma sobrevivência do cinema contestador herdado do Cinema Novo. Segundo Bernardet:

... há outra questão de paternidade no *Bandido* que, sim, me parece ter sido encarada de forma bem mais frontal: o Cinema Novo e Glauber Rocha. Por mais que o *Bandido* esteja em contradição com os filmes do Cinema Novo da década de 60 – e basta apontar o caráter urbano em oposição à temática rural de um *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou de *Vidas Secas* para salientar uma diferença essencial -, não deixa de ser muito devedor da suas contribuições.⁶⁷

O pano de fundo para os questionamentos do filme de Rogério Sganzerla foi a trama baseada na história verídica do famoso prisioneiro do Carandiru conhecido como

⁶⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *O Vôo dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

o Bandido da Luz Vermelha, o qual adquirira esse apelido por utilizar uma lanterna com luz avermelhada em seus assaltos. Alguns elementos da história real estão presentes em *O Bandido da Luz Vermelha*, como por exemplo, o uso da lanterna e do pano mascarado no rosto e um dos momentos do filme temos a impressão de ver a imagem documental da prisão do verdadeiro ‘Luz Vermelha’; no entanto, a trama desta produção marginal pouco se relaciona com a história verídica e a construção da figura do bandido sob a ótica de Rogério Sganzerla é bem mais complexa. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, a elaboração do protagonista relaciona-se ao vanguardismo da linguagem marginal, sendo, desta forma, uma metáfora do próprio movimento.

A versão do bandido do filme de Rogério Sganzerla se estrutura a partir do banditismo social, relacionado ao ambiente urbano⁶⁸. Avacalhada e escrachada, a imagem de ‘Luz Vermelha’ ficava sempre atrelada à idéia da marginalidade, no sentido de “estar à margem” da sociedade, o que deixava sua figura muito próxima da representação do criminoso vítima das injustiças sociais, como vista nos moldes do banditismo social retratado pelo Cinema Novo. Essa marginalidade de ‘Luz Vermelha’ relacionava-se àquilo que estava fora da lei, ou seja, fora do quadro institucional repressor, num mundo caótico, onde uma reação ao que o limitava e o deixava de fora era inevitável. Essa reação geralmente vinha acompanhada de uma significativa dose

⁶⁸ No segundo capítulo deste estudo, dedicado à análise da figura do bandido *Jasão*, relacionamos o conceito do banditismo social, inaugurado por Hobsbawn, à temática urbana vista na segunda metade do processo do Cinema Novo. Neste sentido, entendemos que *Luz Vermelha* mantém algumas características do bandido social, na medida em que se apresenta como um rebelde às estruturas vigentes, porém ambientado no universo da cidade grande, no caso na metrópole de São Paulo. No que se refere ao conceito de banditismo social. HOBSEBAWN, Eric: *Bandidos*. Rio Janeiro: ED. Florense-Universitária, 1976.

de violência, não gratuita ou destituída de explicação, mas legitimada pela desfavorecida condição social do bandido. De acordo com o diretor Sganzerla, “O Bandido da Luz Vermelha é um personagem político na medida em que é um boçal ineficaz, um rebelde importante, um recalcado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais”.⁶⁹

O bandido ‘Luz Vermelha’ é o anti-herói⁷⁰ que não se prende a nomes, lugares e nem a pessoas. A sua imagem construída a partir de uma perspectiva marginal o caracteriza como um representante do movimento da contracultura⁷¹, a qual questionava valores e se opunha às formalidades da elite burguesa. No filme, são várias as características do bandido relacionadas a essa idéia, a começar pelo modo grotesco em que ‘Luz Vermelha’ é representado.

Na introdução de *O Bandido da Luz Vermelha*, temos uma apresentação do protagonista que o coloca muito próximo da alegoria do banditismo social vista no Cinema Novo. A novidade quanto ao modo como é abordado se encontra na boçalidade e na esculhambação de sua construção. Segundo as vozes do rádio narradoras da história, ‘Luz Vermelha’ poderia ser qualquer boçal, *um gênio ou uma*

⁶⁹ FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Ed. Max Limonad. 1986.

⁷⁰ O sentido de anti-herói em nossa pesquisa refere-se ao termo que se opõe ao heroísmo clássico dado pelo ideal de nobreza e altruísmo. O anti-herói é o personagem que se aproxima das características humanas guiadas por sentimentos como egoísmo, individualismo, vaidade, etc... O melhor exemplo de anti-herói no cinema brasileiro é *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969).

⁷¹ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe – memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

besta da história nacional. Essas hipóteses estão anunciadas em sua reflexão inicial trazida por uma pergunta existencial:

Quem sou eu? Eu sei que fracassei... Mainha tentou me abortar pra mim não morrer de fome. Nasci assim e quem tiver de sapato não sobra. Fui usado pelos bandidos da Mão Negra e não sabia, só precisavam de terror e mais nada. Pensava que tava dando o maior dentro, mas foi o maior fora da minha vida. Fui talhado para cadeira elétrica. Nunca me dei bem, eu não simpatizava com os bandidos. Fracassei, eu sei. Eu tinha que avacalhar, um cara assim só podia avacalhar pra ver se saía disso tudo. Era o que eu podia fazer.

Esta avacalhação sugerida por esse pensamento refere-se à postura marginal de rompimento com a linguagem mais intelectualizada cinemanovista, sendo que 'Luz Vermelha' se apresenta como a figura esculachada do bandido-herói cinemanovista.

O pensamento acima vem acompanhado da imagem de uma favela onde crianças num lixão batucam latões velhos e se divertem com armas de brinquedo. Elas insinuam um passado tortuoso para o bandido e o sugerem como a causa que o levou à criminalidade. Essa característica comum à figura do banditismo social do Cinema Novo é confirmada posteriormente pela voz *over* de 'Luz Vermelha': *Saí de lá faz quinze anos, da Favela do Tatuapé me mandei para o mundo com uma tachinha encravada no pé.*

A favela, o suposto lugar da origem do bandido, não é necessariamente o local pontual do início de sua empreitada no crime, mas sim uma representação abrangente

do universo da exclusão social, sendo o espaço uma das *alegorias do subdesenvolvimento* descritas por Ismail Xavier⁷².

Na seqüência seguinte, a qual apresenta o cenário da Boca do Lixo, vemos que a idéia dessa representação abrangente do universo da exclusão social se dá por uma perspectiva alegórica do Terceiro Mundo:

É o império da bolinha, da desordem, dos gangsters, da prostituição em massa, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilístico. A cidade sobre a cidade. Um bairro criminal cheio de fome e culpa. A Boca do Lixo. A mais completa. A consagração de todas as Bocas.

Neste universo, a tônica é a do caos social, como profetizado pelos versos do anão preso na Boca: *O Terceiro Mundo vai explodir e quem tiver de sapato não sobra! Não pode sobrar...* A câmera que faz um *traveling* vertical do interior de um elevador externo nos dá uma dimensão desse espaço apresentado, onde reconhecemos a parte central da cidade de São Paulo, a qual abrange a estação da Luz e seus arredores que na época era o local das produtoras independentes do Cinema Marginal. De acordo com a diégese do filme, esta região, que era conhecida como a Boca do Lixo, apresenta-se como uma imagem alegórica do mundo subdesenvolvido.

O bandido ‘Luz Vermelha’ é o personagem que configura esse cenário da Boca do Lixo, pois é um representante exemplar da “realidade” pertencente a esse universo.

⁷² XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense.1993.

Da mesma forma que a alegoria da Boca do Lixo não se limita a um espaço determinado, o bandido 'Luz Vermelha' não é um indivíduo definido. O criminoso é um ser disperso no universo da sociedade massificada⁷³, a qual se choca com sua realidade, como podemos perceber nas indagações das vozes do rádio:

...é um personagem sanguinário, abusivo, bárbaro e arbitrário (...) é o bisneto de Chico Diabo, o brasileiro que matou o presidente Solano Lopes na guerra do Paraguai, descendente dos terríveis astecas e tapuias, um típico selvagem do século XVI, um brasileiro nato na última etapa do capitalismo. Oportunista, revoltoso, caçado pela polícia, dançarino brutal e ex-turista sexual.

Sua nacionalidade, que também é contestada, indica apenas que suas raízes permanecem no universo latino-americano, pois, de acordo com as vozes do rádio, 'Luz Vermelha' podia ser paraguaio, cubano, mexicano ou até brasileiro. Essa indefinição sobre sua identidade está caracterizada por um ritmo intenso dos acontecimentos com que câmera na mão acompanha o bandido através de longas movimentações em *travellings*, destacando o cenário da Boca do Lixo. Nessas imagens, o personagem 'Luz Vermelha' entra e sai de lugares, troca incessantemente de roupa, conversa com pessoas, toma um táxi, faz compras, vai ao cinema, anda pelas ruas, como se estivesse

⁷³ O termo sociedade massificada nesta pesquisa refere-se ao conceito relativo ao momento posterior à segunda metade do século XIX, quando a Revolução Industrial concentrou enormes quantidades de pessoas em cidades. A idéia de uma sociedade massificada relaciona-se às teorias frankfurtianas sobre a Indústria Cultural e Cultura de Massa. Para mais ver HORKHEIMER, M., & ADORNO, T. W. : *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

em todos os lugares ao mesmo tempo. Essa dispersão do personagem é proposital, pois é uma forma de enfatizar a idéia do indivíduo que se dissolve na sociedade de massa.

É importante observar que o bandido 'Luz Vermelha' é mostrado de um modo grotesco e sua imagem denota a figura de um sujeito sem educação, um tipo cafona, que não combina roupas nem estilo. Sua figura representa o criminoso, que avesso às normas burguesas, usa a hostilidade como forma de afrontar a classe dominante. O perfil cafajeste do bandido nos lembra a imagem dos *tough guy*⁷⁴ visto no cinema *noir*.

De acordo com essa perspectiva, percebemos que a ausência do indivíduo na imagem do bandido construída por Rogério Sganzerla tem como finalidade a representação do coletivo, ou seja, da fatia marginalizada da sociedade, pois, como mostrado no filme 'Luz' poderia ser vários: *Eu sou um dos bandidos da Luz Vermelha...* 'Luz Vermelha' é, portanto, uma figura exemplar da classe dos excluídos, uma representação daqueles que estão à margem do sistema capitalista sendo desta forma mais uma das *alegorias do subdesenvolvimento*.

Apesar da aproximação com o banditismo social cinemanovista, a figura do bandido 'Luz Vermelha' não se estrutura da mesma forma. O criminoso do filme de Sganzerla não deseja apenas roubar para "matar" a fome, ele gosta de consumir e de se "dar bem", o que indica uma nova vertente do banditismo, mais anárquica e complexa do que a do Cinema Novo. Essa complexidade do personagem 'Luz Vermelha' se dá devido à somatória dos elementos distintivos de sua caracterização

⁷⁴ O termo *tough guys* refere-se aos protagonistas valentões vistos nas tramas policiais típicas aos filmes do *cinema noir*.

que trazem uma visão preocupada em assimilar novos questionamentos, como, por exemplo, a questão do desenvolvimento do mercado de consumo no Brasil ⁷⁵.

Essa idéia pode ser vista em ‘Luz Vermelha’ principalmente pelo seu perfil consumista, como observado na sua inquietante aquisição de futilidades durante o filme. Na maioria das seqüências da invasão das mansões, percebemos que as coisas roubadas por ‘Luz Vermelha’ são escolhidas aleatoriamente, sem nenhum critério de comparação. A referência mais clara à questão do consumo no filme está numa das imagens de suas andanças pelas ruas do centro de São Paulo, em que o bandido olha em direção à fachada do extinto *Mappin*, uma antiga loja de departamento no centro de São Paulo, em frente ao Teatro Municipal. Em vários momentos do filme, ‘Luz Vermelha’ aparece fazendo compras nesse tipo de loja. A idéia é demarcar o seu perfil consumista por meio do ato de comprar coisas inúteis. Isso fica evidenciado na seqüência onde Luz aparece fazendo um coquetel em meio a uma mesa repleta de produtos industrializados. A variedade de marcas, caixinhas, rótulos, simboliza a dimensão do mercado de consumo que despontava na sociedade brasileira naquele momento⁷⁶.

O narcisismo de ‘Luz Vermelha’ também alude a esta dimensão do consumismo. Esse bandido que gosta de ver seu retrato estampado na capa dos jornais traz um culto à aparência que é perceptível na sua relação com as mulheres: *Sou ladrão e já estive*

⁷⁵ No período do regime militar no Brasil houve uma modernização da indústria, do mercado, e dos meios de comunicação de massa que impulsionada pela direita eclodiu numa sociedade de consumo massificada, cuja propaganda e o marketing fazem parte do processo conhecido como Indústria Cultural. ORTIZ, Renato: *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

⁷⁶ Idem 75.

com mulheres de todo tipo... Na mesma seqüência do coquetel, vemos ‘Luz Vermelha’ usar um spray anti-séptico antes de beijar uma de suas amantes, ou seja, uma clara alusão à linguagem publicitária. A sátira faz referência aos comerciais de televisão.

A narrativa rápida, marcada por cortes bruscos e pela colagem de seqüências repletas de informações visuais caracterizam o filme de Sganzerla, lembrando-nos a dinâmica dos novos meios de comunicação em massa⁷⁷, principalmente no que se refere à televisão. Essa referência evidencia-se na paródia à linguagem sensacionalista da imprensa que está presente em todo filme, vista na forma das vozes do rádio que narram a história. Além disso, essa dinâmica nos lembra a linguagem dos gibis norte-americanos, o que aponta toda a influência da *pop art* que emergia no período.

Sendo assim, observamos que a imagem de ‘Luz Vermelha’, apesar de próxima do banditismo social visto no Cinema Novo, não pode ser entendida como tal, pois essa figura do bandido anti-herói do Cinema Marginal não traz proposições de esperança e nem mesmo aponta caminhos para uma nova ordem social. Além disso, a violência social dada pela perspectiva da culpa não está presente, sendo que ‘Luz Vermelha’ não demonstra nenhum remorso pelos crimes cometidos, diz apenas não gostar do que faz. O que se percebe é a construção da imagem de um bandido, cuja principal característica é a crítica à estética cinemanovista enquanto combate à industrialização do cinema.

⁷⁷ A cultura produzida para sociedade massificada e veiculada pelos meios de comunicação como cinema, rádio e TV, chama-se Cultura de Massa. Para mais ver HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. : *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Podemos observar o diálogo direto com o Cinema Novo nas declarações de ‘Luz Vermelha’ na seqüência em que o bandido leva Jane à praia, cujas frases jogadas aparecem como metáforas das novas proposições marginais. Nas várias revelações feitas à amante Janete Jane, ‘Luz Vermelha’ mostra ter consciência de que é um fracassado e do dever de avacalhar. Para o bandido ‘Luz Vermelha’ a marginalidade não era só uma alternativa de sobrevivência, mas também uma forma de aparecer e ser ouvido: *Sempre desejei ser grande, um bacana pro bem e pro mal.* ‘Luz Vermelha’, em muitos momentos, é a voz do diretor Sganzerla a anunciar o rompimento com o movimento cinemanovista: *Sozinho a gente não pode fazer nada, meu negócio era o poder. Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba.* Suas proposições ficam claras no final dessa seqüência, quando ‘Luz’, aos berros, diz à Jane: *Pra mim a Revolução era o terror, agora não é mais.*

A idéia da avacalhação encontrada na representação do bandido ‘Luz Vermelha’ pode ser percebida também na construção do personagem JB da Silva. A caricatura do populista cínico e arrogante faz referência à política nacional, sendo que sua imagem de “gangster” alude ao problema de corrupção e impunidade encontrados no quadro institucional brasileiro. A personagem é uma metáfora sobre a demagogia nacional e a hipocrisia de quem governa o país. Esta idéia está evidenciada na seqüência da entrevista de JB da Silva para televisão:

Foi preciso que aparecesse alguém... Um homem místico como eu para dar uma luz de esperança a esse povo. Vou abrir as prisões! Vou construir a casa do pai solteiro. Vou instituir o natal da criança mal-criada e os pobres enfim vão mastigar. Vou distribuir chicletes aos pobres para que eles mastiguem noite e dia e o

camponês, este eterno olvidado, este será contemplado com picaretas elétricas. E vou construir mais! Vou construir mais: o lar do milionário arruinado... Jovenzinho! Eu previno que se houver roubo nas eleições eu resolvo o assunto à bala!

O absurdo das promessas feitas à população enquanto candidato à presidência da República satiriza o discurso político através da idéia avacalhada e irônica de um populismo de extrema-direita, o qual nos remete às várias vertentes da história política do país, tais como o paternalismo, o clientelismo, o coronealismo e até mesmo o *Varguismo* (1930 a 1945). A caricatura do político JB da Silva busca desvelar uma realidade social onde o crime do “colarinho branco” é institucionalizado e se apresenta como parte da cultura nacional. De acordo com Ismail Xavier⁷⁸, JB da Silva :

É a versão carnavalesca do gangster-político da grande cidade, presença que estrutura o mundo da Boca, unifica o espaço alegórico e expande suas relações, mas deixa claro em suas inversões de regra que a tônica deste mundo é a farsa, a desmistificação radical. A função de seu discurso é trazer à superfície tudo o que seria rede subterrânea de relações; é assumir publicamente o que, em regra, é desejo secreto e prática inconfessável.

É interessante observar que, em uma das seqüências, ao passear pelas ruas do centro de São Paulo, JB da Silva recebe o elogio de pessoas do povo, de onde se destaca a imagem de um casal que nos remete aos personagens Luzia e Inácio de *A Grande Cidade*, indicando mais uma vez o constante diálogo com o Cinema Novo.

⁷⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense.1993.

O afrontamento do bandido 'Luz Vermelha' à figura de JB da Silva dado pela idéia da vingança aponta quem é o verdadeiro *inimigo número um do povo*. Na seqüência em que se sugere a explosão do carro do político, percebemos que a bomba acionada por 'Luz Vermelha' confunde-se com a dos atentados dos movimentos revolucionários da esquerda na época. A metáfora do afrontamento do avacalhado bandido rebelde contra o poderoso gangster, Rei da Boca do Lixo, representa uma vingança à derrota do movimento cinemanovista diante do Golpe Militar. É como se o bandido ao explodir o carro do mafioso-político buscasse retomar o combate às forças opressoras.

Como o fracasso é certo, essa vingança do bandido termina com o suicídio heróico de 'Luz Vermelha'. O bandido, após matar a namorada traidora Jante Jane, revela que, para concluir o seu plano, só faltava acabar com ele próprio: *Agora só faltava eu...* 'Luz Vermelha' se mata ao estilo de um Godard periférico⁷⁹, enrolando-se em fios elétricos em meio ao lixão de onde viera. O bandido do filme de Rogério Sganzerla prefere se matar a ser pego pela polícia.

Essa morte teatral de 'Luz Vermelha', além de assinalar o caráter heróico do bandido, demarca o sentimento de fracasso e dúvida quanto ao futuro do cinema político inaugurado pelo movimento revolucionário cinemanovista da década de 1960. Para os marginais, a derrota dos ideais almejados pelo Cinema Novo trazia incertezas

⁷⁹ A cena do suicídio de *Luz Vermelha* é uma citação da morte de Ferdinand no filme *Pierrot Le Fou* (O Demônio das Onze) de Godard. Para mais ver XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense.1993.

quanto à contigüidade de um cinema brasileiro crítico, sendo que a principal preocupação referia-se à liberdade de uma linguagem livre de regras e imposições.

Neste sentido, entendemos que a linguagem marginal da avacalhação trazida pelo *O Bandido da Luz Vermelha* era um grito de sobrevivência de um cinema político mais agressivo, que se apresentava como uma reação às restrições políticas do autoritário Governo Militar instaurado na época. A figura do anti-herói 'Luz Vermelha' elaborada por Rogério Sganzerla conseguiu burlar os entraves da repressão com criatividade, sem se distanciar da poesia fílmica. *O Bandido da Luz Vermelha* apontava não para um futuro centrado nas transformações, mas para a possibilidade de uma narrativa cinematográfica que, mesmo sendo política, apresentava-se de maneira despojada, driblando a falta de verba e de incentivos de maneira a conduzir uma continuação da abordagem crítica, conforme insinuado pelo próprio bandido: "*Fracassei, eu sei, mas vem outro...*"

6 Luz Vermelha e Anísio, um paralelo possível

Constituídos em contextos sociais diferentes, 'Luz Vermelha' e Anísio são versões de bandido que trazem caracterizações muito expressivas do período em que se inserem, sendo o primeiro reflexo do momento tortuoso da Ditadura Militar e o segundo uma representação referente ao contexto da consolidação democrática no país. Assim como *O Bandido da Luz Vermelha* conduziu uma nova abordagem crítica de sua época através da assimilação de recursos narrativos inovadores, o filme *O Invasor* trouxe inovações em sua linguagem retomando de forma diferenciada e contextualizada à questão da marginalidade social.

Tanto no filme *O Bandido da Luz Vermelha* como em *O Invasor* há uma urgência em abordar o problema da exclusão social no Brasil sob a forma de denúncia, o que permite uma comparação da imagem do bandido pertinente a essas produções. É inegável que o pioneirismo lingüístico da obra de Rogério Sganzerla tem o seu lugar de destaque na cinematografia brasileira, merecendo, desta forma, uma maior atenção. No entanto, em nossa pesquisa essa produção do Cinema Marginal se apresenta mais como uma referência analítica do que um estudo direcionado ao filme.

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, notamos, na representação do universo marginal, uma visão sobre a questão do subdesenvolvimento nacional em que se ressalta a posição do Brasil como integrante do bloco do Terceiro Mundo. A fome e a miséria do país ainda aparecem como sinônimos do atraso, sendo que a discussão sobre esses problemas fica cada vez mais reprimida devido à censura imposta pelo Governo Militar (1964-1980).

No filme de Beto Brant, essa questão do subdesenvolvimento não se apresenta de maneira direta, sendo mais um pano de fundo para a exposição de uma crítica referente à manutenção das profundas disparidades sociais na atual sociedade brasileira. Em *O Invasor*, prioriza-se uma abordagem do microcosmo político, pois o universo da exclusão se apresenta num âmbito regional, onde o embate centro/periferia acontece dentro de um espaço pontual na metrópole de São Paulo. No filme, a favela é representada a partir de uma imagem do cenário da pobreza, ao estilo da linguagem do documentário, onde se apresentam os bairros mais afastados do centro da cidade. O espaço da exclusão, neste caso, não comporta uma metáfora abrangente e atemporal sobre um mundo marginalizado, como acontecia na imagem alegórica da Boca do Lixo em *O Bandido da Luz Vermelha*.

A realidade periférica trazida pela figura de Anísio, apesar de semelhante à de outros espaços da exclusão no Brasil, não se apresenta como uma alegoria do Terceiro Mundo. Essa representação do universo marginal do bandido Anísio se dá num enfoque sobre o choque cultural entre as classes e não pela abordagem do subdesenvolvimento.

É importante lembrar que, apesar da cidade de São Paulo ser uma locação comum à representação desses filmes, não podemos dizer que esta é retratada da mesma forma nas duas produções. A representação da metrópole paulistana no filme de Beto Brant refere-se propriamente à cidade, e não a uma imagem alegórica, como no caso da Boca do Lixo em *O Bandido da Luz Vermelha*. Na Produção Marginal, apesar de reconhecermos algumas localidades próprias à São Paulo, não podemos dizer que essa retratação reporta-se à metrópole paulistana.

Algumas semelhanças entre essas produções, no entanto, são possíveis: em ambas a trama é baseada no *thriller* policial e várias cenas sobre a vida noturna da cidade são ressaltadas. Nos dois casos, tais características indicam uma influência do estilo *noir*. No filme de Sganzerla, a tradição *noir* é trazida para uma perspectiva periférica, o que já é perceptível no formato preto e branco do filme. Ambientes noturnos de bares, ruas e carros somam-se no filme aos personagens típicos do cenário do submundo: delegados, criminosos, gangsters, mulheres fatais, etc. Em *O Invasor*, esses elementos também estão presentes, sendo que a influência *noir* se apresenta mais próxima do estilo visto no cinema paulista de 1980, principalmente se observarmos o colorido apagado de sua fotografia.

Um paralelo entre essas produções também é possível se pensarmos nas analogias entre as versões dos bandidos ‘Luz Vermelha’ e Anísio. As semelhanças narrativas na construção desses personagens se dá principalmente na oposição de suas imagens às normas burguesas, observadas principalmente em seus trejeitos, gírias e vestimentas.

Rogério Sganzerla, ao caracterizar o criminoso ‘Luz Vermelha’ como o anti-herói latino-americano, além de se opor à linguagem convencional do cinema industrializado hollywoodiano, também contraria a versão do bandido-herói cinemanovista que, segundo o movimento, era representado sob a perspectiva de uma cultura burguesa mais intelectualizada. Percebemos tal idéia na utilização das canções mais populares (o bolero, o tango, o mambo e as guaranias) que configuram a imagem de ‘Luz Vermelha’ como um contraponto à música clássica de Villa-Lobos vista nas trilhas sonoras das produções cinemanovistas. Além disso, um dos figurinos mais enfatizados de ‘Luz’ nos

remete à figura do popular cancionista mexicano, conhecido como *mariachi*, uma clara alusão aos bandidos caricaturados do faroeste hollywoodiano.

Neste mesmo sentido, vemos no filme de Beto Brant o advento da linguagem do *rap* aparecendo como uma contraposição parecida. A música da periferia que embala as gírias e rimas do bandido de *O Invasor* não se coloca diretamente como uma oposição à imagem do vilão vista nas superproduções hollywoodianas, mas é perceptível em Anísio uma postura contrária às normas burguesas e à linguagem da elite. De acordo com o diretor Beto Brant, toda a gíria do bandido-protagonista de *O Invasor* “é uma recusa à linguagem dominante”⁸⁰.

Outro traço análogo é a questão do sucesso. Nas duas versões de bandido, vemos elementos que sugerem uma busca pelo reconhecimento que é abordada de forma bem diferente. No caso de ‘Luz Vermelha’, os roubos, as compras, o narcisismo diante das mulheres o coloca como um criminoso que anseia por sucesso. O bandido do filme de Sganzerla deseja *ser grande* e quer ser ouvido. O fato de ‘Luz’ só concluir o plano de se matar depois de ver sua imagem estampada na capa de um jornal vem confirmar tal idéia. O sucesso para este bandido refere-se à busca dos marginais em atingir um público maior sem ceder às imposições do mercado da indústria cinematográfica. O bandido do filme de Sganzerla apresenta um posicionamento político-ideológico relacionado ao almejado heroísmo marginal da época, sendo que, desta forma, o desejo de grandeza de ‘Luz Vermelha’ não está ligado às conquistas individuais como acontece na representação do bandido em *O Invasor*.

⁸⁰ Ver entrevista de Beto Brant em www.cineweb.com.br

Na figura de *Anísio*, esse desejo pelo sucesso nada tem a ver com concepções políticas, sendo que tal idéia se encontra numa busca pessoal de obtenção de bens de consumo e poder aquisitivo. O intuito dessa representação do criminoso em *O Invasor* é apresentar o bandido como um sintoma da atual sociedade brasileira, que é regida por um jogo de interesses individuais cada vez mais visível e assimilado.

Uma distinção importante entre as versões dos bandidos Anísio e 'Luz Vermelha' refere-se à questão da representatividade social. A figura do bandido no filme de Rogério Sganzerla representa o coletivo daqueles que se encontram à margem de sociedade brasileira embasada principalmente na idéia de nação trazida pelos ideais revolucionários de esquerda do cinema de vanguarda de 1960. O caráter nacional que estrutura a idéia da marginalidade em *O Bandido da Luz Vermelha* não se faz presente na figura do bandido Anísio. No Cinema da Retomada, a figura do criminoso não ganha o *status* de um herói nacional e sua representatividade se dá principalmente a partir de sua experiência individual e não coletiva.

É interessante observar que o Estado em *O Invasor* aparece como um coadjuvante na representação da elite criminosa. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, apesar da nova abordagem crítica trazida pela linguagem marginal, o Estado, que era o principal alvo do Cinema Novo, permanece o principal inimigo do povo, sendo sua estrutura o universo da corrupção e da impunidade, como visto na figura do ministro e candidato à presidência, o político JB. No caso de *O Invasor*, a corrupção está mais visível na esfera privada, o Estado é apenas um parceiro das negociatas, como visto nos acordos entre a empreiteira de Giba e Ivan e o Governo, intermediadas por um funcionário público. Na maioria das produções da Retomada, o universo da corrupção

e do caos apresenta-se em todas as instâncias e não há um alvo definido a ser combatido.

A principal divergência entre a representação desses bandidos encontra-se na questão do caráter desses personagens. Anísio é o único bandido dentre todos analisados nesta pesquisa que não morre no final da trama, o que indica seu perfil vitórioso. O bandido visto no filme de Beto Brant é a imagem do vencedor, sendo um de seus traços mais marcantes a crueldade. A versão do bandido no filme de Sganzerla, como observado, é a de um fracassado. Mesmo assassinando, roubando e estuprando, ‘Luz Vermelha’ não apresenta crueldade em seus atos, sendo que, em alguns momentos, pode ser visto como compreensível e solidário, como por exemplo na cena em que, a pedido, devolve o colar de formatura da filha de uma de suas vítimas. ‘Luz Vermelha’ é a imagem de um bandido perdedor, que acaba avacalhando sua conduta para poder continuar confrontando a classe dominante.

No que se refere ao conflito de classes, podemos dizer que a figura do bandido em *O Invasor* não remete a essa idéia. Anísio, apesar de causar pavor na elite, não deseja combatê-la. Sua violência é apenas uma forma de se impor perante a classe dos favorecidos que o ignora. O bandido de *O Invasor* deseja entrar para a vida dos patrões que suborna, quer tornar-se um deles, fazendo parte do poder e não derrubá-los. Seus gestos grotescos e suas gírias que se opõe à classe dos privilegiados estão presentes como uma forma de afirmação e imposição de respeito, e não como um afrontamento às autoridades.

A visão de ‘Luz’ perante a elite é muito diferenciada. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, a classe dominante, representada por um figurão do Estado, o gangster-

político JB da Silva, é claramente combatida. Apesar de 'Luz Vermelha' supostamente se inserir na quadrilha de Mão Negra, chefiada pelo político, não segue suas regras, pois é um anarquista. Quando o bandido 'Luz Vermelha' percebe que é usado por JB, vinga-se do político e o mata, seguindo a mesma perspectiva do bandido-herói cinemanovista. A violência de 'Luz vermelha' neste caso é uma forma de expressar seu protesto político, pois mesmo sabendo que sua postura é ineficaz continua tentando: *Eu fico invocado com uma coisa, a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada.*

Anísio não apresenta uma visão crítica diante da elite que vem ao seu encontro. Ele apenas sabe dividi-la entre vencedores e vencidos, fortes e fracos, não apresentando nenhum outro tipo de valor. Anísio é um bandido que não traz nenhuma virtude em seus atos. A crítica trazida pela figura de Anísio está abordada por meio das relações que ele mantém com a elite, as quais denunciam o jogo de interesses individuais visíveis no universo da classe dominante. Suas atitudes como comparsa da elite desvela a realidade desse universo, apresentando a criminalidade como cultural e intrínseca à sociedade brasileira contemporânea.

Anísio apesar de trazer uma imagem do universo da exclusão, nessa representação do seu espaço nem sempre é a fome, a principal causa da violência. Esse bandido do Cinema da Retomada nos remete à figura do facínora depreendido de valor e ética, cuja falta de poder aquisitivo para adquirir os objetos de desejo prometidos pela propaganda (carro, roupa e objetos de grife, belas mulheres.) é, na verdade, o seu estímulo para seguir na vida do crime. Anísio representa o criminoso armado e perigoso que não propõe em nenhuma instância a derrubada da ordem vigente, pois

não apresenta essa consciência política. O bandido de *O Invasor* é, ao mesmo tempo, sintoma e diagnóstico da realidade encontrada hoje na desigual sociedade brasileira.

Neste sentido, não podemos dizer que o bandido de *O Invasor* é uma releitura fiel à figura do herói-marginal visto em *O Bandido da Luz Vermelha*, mesmo porque Anísio não traz um discurso político que aponte caminhos, muito pelo contrário, esta versão de bandido apresenta um retrato cruel e insolúvel dos problemas da sociedade brasileira contemporânea. O que se observa na construção do bandido Anísio são traços que caracterizam a chamada Retomada pois, conscientemente, ou não Beto Brant elabora uma inovadora imagem de bandido que dialoga com as versões do cinema do passado, vindo a confirmar as tendências do Novo Cinema já levantadas por Lúcia Nagib⁸¹ e Ismail Xavier⁸².

⁸¹NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada – Depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002.

⁸²XAVIER, Ismail: O Cinema Brasileiro dos Anos 90, in *Revista Praga*, no 9, 2000.

CONCLUSÃO

O estudo acerca da figura do bandido no Novo Cinema Brasileiro apresenta um panorama histórico sobre as perspectivas e conceitos presentes em importantes períodos de nossa cinematografia, cujo objetivo foi abordar a representação de um banditismo contemporâneo dado pelo contexto do Cinema da Retomada.

Recentemente, estudos sobre o atual quadro do cinema brasileiro realizados por Lúcia Nagib⁸³ e Ismail Xavier⁸⁴ ressaltam que o cinema da década de 1990, vem apontando para um retorno, não das ideologias centradas no projeto nacional, mas sim de figuras e espaços sociais típicos do Cinema Novo que permaneceram em nosso imaginário cultural. O estudo da representação da imagem do bandido no Cinema da Retomada convergiu neste sentido, pois abordou como se apresenta a visão atual desta figura exemplar encontrada nos movimentos cinematográficos da década de 1960.

Ao retomarmos o conceito de banditismo social, visto em dois importantes movimentos culturais de nossa cinematografia - Cinema Novo e Marginal - priorizamos uma abordagem comparativa, buscando um contraponto para compreender a recorrência do tema da criminalidade no Cinema da Retomada. Neste sentido, percebemos que, na figura do bandido trazida pelo Novo Cinema Brasileiro a utopia revolucionária idealizada pelos cinemanovistas deu lugar a uma revisão de conceitos, visando a uma crítica social mais contextualizada dos problemas sociais do país ainda não superados. Neste cinema, o olhar sobre a cultura popular vem se mostrando mais

⁸³ Idem 81.

⁸⁴ Idem 82.

tolerante no que se refere às proposições radicais vistas no cinema revolucionário de 1960. A religião, por exemplo, é vista de maneira mais respeitosa e a linguagem popular é colocada como forma de expressar uma cultura local, como é o caso do *rap* nos guetos das grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Além disso, observamos que o contexto do Cinema da Retomada não traz um confronto direto à industrialização do cinema, pois, na conjuntura histórica da globalização dada pela abertura de mercados no âmbito da economia e pelas constantes trocas simbólicas na esfera da cultura, o foco se volta para o modo como o mercado assimila os elementos de uma determinada sociedade e não ao problema da disseminação da Indústria Cultural, uma vez que essa atinge seu auge.

No Cinema da Retomada, a busca é por um maior espaço para os filmes que não se encontram no eixo hollywoodiano e não o desejo do fim do modo de produção capitalista, como almejado pela visão esquerdista do Cinema Novo e Marginal. Com o fim das utopias e a queda do Muro de Berlim essa idéia se torna obsoleta e as atuais vertentes críticas se voltam mais para a questão da reflexão e da reformulação do que para uma idéia de recomeço.

Neste sentido, percebemos por meio da análise das quatro versões de bandido um recorrente diálogo entre dois importantes momentos do cinema, sendo a idéia de Retomada referente não às alegorias dos movimentos de vanguardas da década de 1960, mas uma busca de uma identidade brasileira mais contextualizada. Essa busca, quase sempre impregnada de uma visão pessimista, é o reflexo do desejo de afirmação do Novo Cinema Brasileiro, sendo que a metáfora mais presente neste trabalho é da própria “invasão”, vista no filme de Beto Brant. Assim como o bandido Anísio, o cinema

brasileiro procura sobreviver em meio aos problemas constantes da conjuntura econômica do país e tenta de qualquer maneira ser um “vencedor”, inserindo-se no mercado mundial. Neste desejo de se afirmar as proposições oposicionistas do cinema revolucionário da década de 1960 ficam de lado, prevalecendo neste cinema uma postura crítica “inserida” no contexto mundial da globalização.

A análise comparativa entre as quatro versões de bandido, tomadas aqui, não por acaso, duas a duas, mostrou que o Novo Cinema Brasileiro parece dialogar com o seu passado, encontrando, conscientemente ou não, referências em nosso imaginário cultural. Tanto a analogia de Jasão e João, como a de ‘Luz Vermelha’ e Anísio denotam essa idéia, uma vez que as semelhanças entre os personagens são grandes. No Cinema da Retomada, a busca é por novas alternativas de linguagem que possam manter o comprometimento com a perspectiva da denuncia social, característica própria às representações culturais no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Inácio. *O cinema Brasileiro: the films from Brazil. De O Pagador de Promessa a Central do Brasil. From the given word to Central Sation*. Org. Almir Laboki. 2ed. São Paulo: Publifolha, 1998.
- AZZEDINE, Carim: A Estética do Lixo do Bandido Sganzerla, in www.contracampo.com.br Último acesso: 17/12/2004.
- BARBOSA, Neusa: Retrato do Brasil a Sangue Quente, in www.cineweb.com.br Último acesso: 17/12/2004.
- BARCELOS, Caco. *Abusado – O dono do Morro Dona Marta*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BENTES, Ivana: 'Cosmética da Fome' marca cinema do país, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/06/2001.
- BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita: *O nacional e popular na cultura brasileira - Cinema*. SP: Brasiliense, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude: *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude: *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude: *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude: *Trajatória Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Polis, 1974.
- BRAGANÇA, Felipe: Nascido da Crise e do Medo, in www.contracampo.com.br. Último acesso: 14/06/2005.
- CANCLINI, Nestor: *Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- DURAND, Gilbert: *O Imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- EDUARDO, Cléber. A Convivência Forçada com *O Invasor*. in *Sinopse: Revista de Cinema*, no 8, ano IV, 2002.

EDUARDO, Cleber: O Cinema da Distopia Brasileira, in www.contracampo.com.br.
Último acesso: 14/06/2005.

FABRIS, Mariarosario: *Nelson Pereira dos Santos – Um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1994.

FACO, Ruy: *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: *Revista Civilização Brasileira*, 1963.

FERREIRA, Jairo: *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad/Embrafilme, 1986.

GLOBO, O. 25 Anos de Submundo. in 2º Caderno . 31/12/1993.

GOMES, Paulo Emílio Sales: A Personagem Cinematográfica, in *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora perspectiva, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Salles: *Cinema: Trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HOBSBAWN, Eric: *Bandidos*. Rio de Janeiro: Editora Forense- Universitária, 1976.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. : *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

IANNI, Otávio: A Grande Cidade, in *Revista da Civilização Brasileira*. Ano II, No13. Maio, 1967.

JARBOR, Arnaldo: Nas periferias a pós-miséria cria outro país, in www.multirio.rj.gov.br/seculo21. Último acesso: 12/07/2005.

KHOTE, Flávio: *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LINS, Paulo: *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ed. 2002.

MACIEL, Luís Carlos: *Geração em Transe - Memória do Tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

MATTOS, Carlos Alberto: Em Busca da Voz Legítima. in *O Cinema como Expressão Cultural*. Seminário de Cinema no Rio de Janeiro. Maio de 2003.

MENDONÇA FILHO, Kleber: *Noir* surgiu no pós-guerra francês, in www.cf.uol.com.br/cinemoscopio. Último acesso 23/06/2005.

MORIN, Edgar: *Cultura e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.

N. CARDIA & S. SCHIFFER: Violência e Desigualdade Social, in *Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, ano 54, no 1, jul., ago., set. 2002.

NAGIB, Lúcia (Org.): *The New Brazilian Cinema*. Londres: Tauris&Co.2003.

NAGIB, Lúcia: Caminhos da Utopia- Um Análise do *O Primeiro Dia* in *Cinemais 22* Rio de Janeiro: Aeroplano.

NAGIB, Lúcia: Imagens do Mar - Visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje, in *Revista USP*. São Paulo, No 52, dez, fev. 2001/2002.

NAGIB, Lúcia: *O Cinema da Retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. SP: Ed. 34,2002.

NAGIB, Lúcia: O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo, In: *Estudos de cinema, SOCINE II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.

ORTIZ, Renato: *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

RAMOS, Fernão: *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*.São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão: Módulo 6: Os novos rumos do cinema brasileiro in *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Arte Editora, 1987.

RAMOS, José Mario Ortiz: *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, José Mário Ortiz: Módulo7: O cinema contemporâneo in *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Arte Editora, 1987.

ROCHA, Glauber: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.2003.

ROCHA, Glauber: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber: Uma estética da fome in *Revista da Civilização Brasileira*, no 3, 1995.

SANTOS, Milton: *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SGANZERLA, Rogério: *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azouque Editorial, 2001.

VALENTE, Eduardo: O Invasor de Beto Brant, in www.contracampo.com.br Último Acesso: 14/06/2005.

VARELLA, Drauzio: *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VENTURA, Zuenir: *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

VIANY, Alex (org.): *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail: Eldorado como inferno – Cinema Novo, Pós-Cinema novo e as apropriações do imaginário do descobrimento. in *Sexta-Feira*, no 3, Fronteiras, 1998.

XAVIER, Ismail: *Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

XAVIER, Ismail: Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90, In: *Estudos de cinema: SOCINE II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.

XAVIER, Ismail: *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail: O Cinema Brasileiro dos Anos 90, in *Revista Praga*, no 9, 2000.

XAVIER, Ismail: *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. SP: Brasiliense, 1983.

Cultura japonesa e as história do samurais, in www.osamurai.hpg.ig.com.br; Último Acesso: 12/04/2004.

Mitologia Grega, in www.nomimastike.hpg.ig.com.br/Mitologias/Jasao.html; Último Acesso: 10/05/2004.

O Dia Seguinte, in www.estacaovirtual.com.br Último acesso: 22/05/2004.

www.tramavirtual.com.br . Último acesso: 17/06/2005.

FILMOGRAFIA

A Grande Cidade - Ficha técnica: Direção: Cacá Diegues. Elenco: Anecy Rocha, Leonardo Villar, Antonio Pitanga, Joel Barcelos. Roteiro: Cacá Diegues, Leopoldo Serrano. Fotografia: Fernando Duarte. Música: Zé Keti, Heckel Tavares, Heitor Villa-Lobos. Montagem: Gustavo Dahl. Produtor: Luís Carlos Barreto. Ano de Produção: 1966. Duração: 85 minutos. Produção: Mapa Filmes e L.C. Barretos.

O Bandido da Luz Vermelha - Ficha técnica: Direção Rogério Sganzerla. Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luiz Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna. Roteiro: Rogério Sganzerla. Fotografia: Peter Overbeck. Música: Rogério Sganzerla. Montagem: Sílvio Renoldi. Produtor: José de Costa Cordeiro. Ano de produção: 1968. Duração: 92 minutos. Produção: Urano.

O Primeiro Dia – Ficha técnica: Direção: Daniela: Thomas e Walter Salles. Elenco: Fernanda Torres, Luis Carlos Vasconcelos, Mateus Nachtergale. Roteiro: Daniela Thomas, José Emanuel, Walter Salles e José de Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Música: Antônio Pinto, Eduardo Bid e Naná Vasconcelos. Produção: Beth Pessoa. Ano de Produção: 1999. Tempo de Duração: 76 minutos. Estúdio: Videofilmes / Riofilme / Haut Et Court. Distribuição: Lumière Brasil / Riofilme.

O Invasor - Ficha Técnica: Direção: Beto Brant. Elenco: Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos, Malu Mader, Mariana Ximenes. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, baseado em livro de Marçal Aquino. Fotografia: Toca Seabra. Música: Sabotagem, Paulo Miklos, Pavilhão 9, Tolerância Zero e Professor Antena. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Tempo de Duração: 97 minutos. Ano de Produção: 2001. Distribuição: Pandora Filmes.