

O bandido da massa

RESUMO

O Bandido da massa: No final dos anos 1960 o cinema experimental brasileiro conheceu o filme de longa-metragem *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla. Convidamos o leitor a revisitar esse clássico do cinema e seguir o Bandido Luz que juntamente com a transmissão de rádio, define a mídia como romantismo e lugar do eu. Estamos diante de estratégias do olhar que por um lado apresentam a mídia como lugar de existência do eu e por outro, espaço para articulação de diferenças inconciliáveis.

PALAVRAS-CHAVE

Trilha sonora
Comunicação de massa
Sociedade de consumo

The mass bandit

ABSTRACT

The mass bandit: In the late 1960 the Brazilian experimental cinema met the film “O Bandido da Luz Vermelha”, by Rogério Sganzerla. We invite you to revisit this classic movie and follow the Light Bandit who with the radio transmission sets the media as romanticism and place of the self. We are in the presence of look strategies that on one hand have the media as a place of existence of the self and in other way, space for articulation of irreconcilable differences.

KEYWORDS

Soundtrack
Mass communication
Consumer society

Patricia Moran

Professora do Curso Superior de Audiovisual na USP/SP/BR
patriciamoran@uol.com.br

Em 1968 o cinema brasileiro conheceu *O Bandido da Luz Vermelha*. Aos 22 anos, Rogério Sganzerla estréia no longa metragem com um novo olhar sobre a cidade e a nascente industrialização brasileira. Com problemática e abordagem relacionadas à configuração urbana nascente, o cineasta toma a sociedade de consumo e a comunicação massiva como pontos de vista privilegiados da representação. Nos primeiros trinta segundos de projeção somos apresentados às estratégias narrativas e recursos visuais responsáveis pela ambiência do filme, através de duas indagações sobre o personagem principal.

A primeira, em um letreiro luminoso interroga: “um gênio ou uma besta?” Em um espaço público, dois traços cognitivos antagônicos e excludentes relacionados ao personagem principal ainda não apresentado. A pergunta aberta localiza uma questão subjetiva em um outdoor, rompe-se a fronteira entre espaço público e privado em um procedimento da mídia de atravessamento destas duas esferas. A subjetividade vem à superfície e a público. Um gongo ecoa e une à pergunta do noticiário luminoso a de uma voz masculina em *off*. Quase sussurrada, a voz interpela o espectador com um problema existencialista, “Quem sou eu?” A questão colocada e o tom nos remetem a um potencial personagem, ainda incógnito e com problemas de identidade. Passaram-se apenas dez segundos do filme. Em uma página de revista barata, disposta horizontalmente, temos um desenho estilizado com um faraó de costas, uma pequena esfinge e a frase “O destino do Homem”.

Até então as perguntas se dirigiam ao personagem desconhecido. A esfinge se volta também ao espectador, sua figura carrega o desafio da decifração. A escassez de encadeamentos actanciais, de informações, de lugares e situações contínuas anunciam um filme estruturado pela sobreposição de dados. Como na antropofagia oswaldiana, sugere-se a devoração criativa como caminho de decifração.

A era das patrulhas ideológicas

A introdução do filme prossegue com os letreiros: “Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo”, enquanto isso, uma voz masculina e uma feminina se revezam em um jogral radiofônico sensacionalista. Essas vozes serão as instâncias narradoras dominantes no filme, mediadores responsáveis pela

diversidade e contra-informações sobre o Bandido, o país e o mundo. Não há uma coerência dos enunciados, mas da enunciação, ou seja, de como são tratadas as questões relativas à comunicação massiva e aos personagens do filme. Neste primeiro jogral as vozes *over* anunciam: “Decretado (ele) hoje (ela), estado (ele) de (ela) sítio (ele) no país (ela). O dispositivo policial (ele) reforça todos os seus órgãos de segurança (ela)”. As falas curtas, quase gritadas, ecoam criando um continuum espaço temporal de cacofonias visuais e de dados desencontrados que se agregam pela sobreposição dos narradores.

Estamos nos 33 segundos iniciais do filme. As vozes *over* colocam o lugar de fala do filme e o mecanismo de construção e desconstrução de sentido. Adotam um procedimento recorrente no início de ficções realistas ao negar o espelhamento em acontecimentos reais, para em seguida romper esta filiação duplamente, ao alterar o sentido da frase original e pelo tom exacerbado da fala. “Qualquer semelhança com fatos (ele) reais (ela) ou irreais, pessoas vivas (ele) mortas ou imaginárias (ela) é mera coincidência (ele).” Temos uma pequena pausa na qual ouvimos uma das músicas de Alphaville de Godard e a voz masculina define o gênero do filme: “Trata-se de um *far west* sobre o terceiro mundo”.

A primeira voz masculina, que havia refletido sobre sua existência, retorna com dados autobiográficos como o nascimento não desejado pela mãe que tentou um aborto e os sucessivos fracassos. O tom da voz *over* anteriormente quase sussurrada muda, agora é de revolta. Mesmo nesta situação beligerante, a fala ainda é atravessada por dúvidas, o crime não é tratado como resultado da falta de opções sócio-econômicas, pelo contrário, ele afirma aqui, e continuará a fazê-lo ao longo do filme, sua falta de apreço pela criminalidade. Injustiçado em meio às injustiças sociais, da infância à vida adulta, estamos diante de um personagem sem escolhas, à deriva.

Apesar da situação social colocada, o discurso do Bandido e do filme não é de vitimização.

O teor jocoso das falas e o avacalho como solução enfraquecem a problemática social, explicitam os aspectos metalinguísticos do filme, que ganham em centralidade.

Este personagem não convida à identificação, não oferece uma imagem coesa, pelo contrário, é repleto de dúvidas, um dos componentes de seu fracasso. Pelo depoimento na voz *over* temos um traço desta personalidade que assume a marginalidade e, ao mesmo tempo, tem aversão a bandidos.

Estamos diante de um bandido deslocado, é e não é simultaneamente. Se o banditismo é um dever do Luz Vermelha, é uma tragédia da qual ele não pode escapar, a recusa a seu destino, a não decifração do percurso que deveria abraçar, adensa o caldo do insucesso. Nem como bandido ele obterá resultados, sugere sua reflexão. Detive-me nos detalhes destes dois minutos iniciais desta colagem cinematográfica em caleidoscópio, pois a profusão de dados lançados em estilhaços trazem as diferenças entre a voz do Bandido e do filme, desorientam o espectador com a quantidade de elementos desencontrados. Este será o tom de toda a narrativa, uma panorâmica, uma somatória de dados superficiais. Se as perguntas colocadas são em tese existencialistas, sua formalização não autoriza leituras essencialistas, pelo contrário. Novamente vemos um ponto de encontro entre a voz do personagem e a do filme. Ambos se constroem pelo acúmulo, na imanência e, principalmente, em uma superfície frágil e não concatenada como o noticiário da urgência, do furo de reportagem.

O personagem não aceita ou assume filiações, o filme ao contrário, evoca neste curto tempo a TV, o cinema, o rádio e revistas baratas como lugar. Esta introdução é fechada com uma antena de transmissão que voltará no final do filme. A localização espacial da ação até então apontada é a mídia, seja pelo eco da voz contínua ou pela sugestão das imagens dos letrados, da revista e da antena. O percurso narrativo será dado por ela. Um caleidoscópio sem objetivo conclusivo, uma multiplicidade de camadas de sentidos contraditórios movidos por interesses sensacionalistas da imprensa marrom, mediador cujo interesse é a audiência. Em uma das últimas sequências do filme, esta tese é explicitada. Histérico, o proprietário do jornal que busca informações sobre o Luz, aos berros pede um “cadáver bacana” pois “a massa quer sangue.” “Pelo amor de Deus” continua, “um homicídio para a primeira página.” Neste caso nem a captura do Bandido é o objetivo do jornal, qualquer factóide pode aplacar a fúria do proprietário do tablóide.

A locução, como dissemos, também se volta para o próprio filme, segundo Ismail Xavier:

Nesta abertura, já se verificam os dois registros das vozes radiofônicas: o diegético (anúncio direto de um fato da ficção – o decreto do estado de sítio – como locução de uma emissora) e o de instância narradora (quando qualifica o próprio filme, numa locução que vem de fora da diegese). Tal dualidade é estrutural; interagindo com a voz do bandido e com as imagens, gera uma ostensiva ambivalência nos juízos, temperada pelo tom das vozes e das frases que dirigem à própria narrativa o vetor da paródia. (Xavier, 1993, p. 73)

O filme não perdoa nem a si mesmo. A desglamourização ao filme de gênero, as cenas de amor, de perseguição e violência se fazem especialmente fortes ao serem narradas pelos locutores. Os fatos da ficção são incongruentes e descontínuos, em momento algum somos conduzidos para desfechos, por saltos temos a personificação do anticlímax encarnado em personagens desalinhados, espécie de Macunaíma pelas trapaças. As execuções do Bandido são abruptas, não se constroem segundo regras do cinema da continuidade espaço-temporal, chegamos a elas e ao perigo mais pela locução do que pelo desenvolvimento dramático das situações. Já a voz do rádio, pelo próprio tom sensacionalista, se afasta de qualquer registro sério, de qualquer apelo à adesão. Neste aspecto, a mídia-personagem é endereçada ao espectador de maneira semelhante do Bandido, ou seja, não é para ser considerada. Como personagens, se igualam na incoerência, na fragilidade e no teor chulo de suas colocações. Não são merecedores de crédito, pois a qualquer momento eles mesmo abrem mão de suas questões, se contradizem.

O desfecho do filme é exemplar deste jogo de desconstrução incessante, seja pela paródia ou pela falta de certeza dos enunciados colocados em questão logo após serem proferidos. O filme se encerra em aberto com a frase dita pelas vozes radiofônicas: “Conclusão. Sozinho a gente não vale (ele) nada (ela). E daí? (ela)”. A conclusão do filme recoloca o isolamento do personagem, sozinho ele perambulou, sozinho ele morreu, sozinho ele fracassou, mas não está no coletivo a solução. A pedra de toque niílista recusa a união pregada pelas esquerdas à época como resposta à problemática da marginalidade e da solidão, nega também a validade de projetos coletivos. Há a indicação do individualismo exacerbado das metrópoles, a fratura da subjetividade na

constituição de projetos, sejam individuais ou coletivos, mas como todo o filme, essa questão não tem gravidade.

O jocoso “e daí?” esvazia a problemática. Na frase anterior à conclusão, a perda na multidão é o preço pago pelos inquietos, vejamos: “O conspirador é o sonhador do absoluto. Um desconhecido no meio da multidão”. Somos projetados a um futuro em aberto onde deve prevalecer uma das máximas do personagem, “não sobrá pedra sobre pedra”, não há redenção no âmbito da coletividade ou da vida privada, as duas frases recusam qualquer possibilidade de redenção. A subversão institucional ou a micropolítica não se apresentam como alternativa social, talvez a solidão seja escolha romântica do *flâneur*.

A circularidade do filme se abre em poesia na conclusão, ao expressar a utopia do sonhador como o custo de certos objetivos e a perda na multidão como condição de uma utopia sem projeto vivida individualmente. Nesta tragédia da comunicação massiva, o destino do personagem já estava dado pelo sensacionalismo, pelo impedimento de decifração do personagem errático que passa todo o filme repetindo-se, fazendo valer o perigo anunciado.

Retrato de época

Filme colagem, *O Bandido da Luz Vermelha* traz um retrato de época tanto nos temas abordados quanto na proposta de alegoria, este tema é tratado em detalhe por Celso Favareto (1979) e Ismail Xavier (1993) nos livros citados na bibliografia. Os procedimentos e repertório do filme o aproximam da cultura pop, assim como o tropicalismo vinha procedendo na música. A proximidade com a Pop Arte americana está na eleição do *fait divers* e de produtos industriais de consumo, objetos da representação. As sopas Campbells, o ketchup Heinz, a palha de aço Brillo e diversos outros produtos ganharam, com Andy Warhol, status de arte. As serigrafias deslocam o olhar para os rótulos, monumentos da sociedade de consumo embelezados por Warhol com tratamento cromático, retículas e outras intervenções gráficas.

No Bandido, produtos de consumo barato são recorrentes, localizam o universo e gostos do personagem. A comunicação massiva está presente em Warhol nas serigrafias de temas ácidos como acidentes de carro, a bomba atômica, retratos de bandidos estampados pelos jornais e nos ídolos das indústrias fonográfica, cinematográfica e na política com Mao Tse Tung, entre

outros. A industrialização aparece como produto e como acidente, como glamour e perigo, enfim, como fatalidade para consumo em qualquer campo. Warhol alinha toda e qualquer criação da humanidade como objeto do apreço da indústria, seja na cultura ou em bens perecíveis.

A arte é um produto como outro qualquer e produtos da industrialização são arte.

No filme há uma opção semelhante, até a criminalidade é produto de consumo e invenção da mídia e da política. “O pop e o tropicalismo analisam a sociedade de consumo e sua forçosa inscrição no circuito da arte” (1979, p. 28), lembra Celso Favaretto.

Não sem problemas, o tropicalismo havia se aproximado em termos formais e de conteúdo da temática urbana por menção direta aos meios de comunicação, como as bancas de revista de Alegria Alegria de Caetano Veloso e seu questionamento sobre a existência de leitores para tantas revistas. A criação de mitos massivos toma a beleza de Cláudia Cardinale como exemplo. Gilberto Gil usa em Domingo no Parque a montagem paralela como recurso para produzir o ritmo da situação cantada, este recurso cinematográfico traz uma contiguidade espaço-temporal para a tragédia do feirante e do operário da construção civil disputando uma moça.

As vaias recebidas por Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes nos festivais da TV Record são resposta da tradição ao novo, a mesma resistência sofrida pelo *Bandido da Luz Vermelha*. Em um gesto corajoso e raro na academia brasileira o crítico e ensaísta Jean-Claude Bernardet (1991, p. 20-21) reconhece nas primeiras páginas de seu livro *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*, a injustiça cometida com o filme e seu diretor. Atribui o silêncio da “crítica considerada mais dinâmica” a seu interesse pelo “Cinema Novo e com fortes tendências sociologizantes”. Para Bernardet a crítica “não estava sintonizada com esses filmes que despertavam entusiasmos e paixões, nem por isso éramos capazes de alinhar palavras que trabalhassem essa revolução que os filmes de Bressane e Sganzerla operavam no cinema brasileiro”.

A dessacralização dos personagens por sua adesão à sociedade de consumo podem ter afastado a crítica. A colagem de Sganzerla não distingue cultura alta e

baixa. A maioria dos tipos são chulos e as opções visuais relativas aos personagens centrais são pobres. O *keish* de elite ou popular está na madame anônima que liga para a polícia para conferir a Luz objetivos nobres, o policial, o político e seu bando e, é claro, o Bandido. O gosto, ou mau gosto, de Luz é construído pelos seus hábitos domésticos de consumo de produtos industrializados baratos. Em diversas ocasiões ele usa um spray para bom hálito antes de beijar alguma garota.

Outra deselegância recorrente é limpar o ouvido com a ponta de um pente de plástico, mesmo quando está na mesa do café da manhã. Essa carência absoluta de qualquer traço de comportamento minimamente domesticado para o convívio social escancara o desprezo pela classe média ou por qualquer etiqueta. A pobreza do filme não é silenciosa, discreta ou envergonhada, tampouco tem a elegância ou nobreza dos personagens excluídos do cinema novo. Neles predomina o mau gosto e a carnavalização, como acontecia na chanchada com personagens desapegados de liturgias sociais.

Sganzerla chamou para seu filme a cultura popular sem lastro intelectual em um filme arrojado e único na cinematografia brasileira. Segundo Rubens Machado (2001) “talvez seja possível afirmar categoricamente que foi a partir das sessões do Bandido que nunca mais se registraram descasos ou reprimendas intelectuais à chanchada”. A postura antitradicionalista em seu apego a toda e qualquer produção da sociedade de consumo constitui seu repertório privilegiado. Segundo Inácio Araújo, em depoimento no DVD do filme, *O Bandido* é um filme popular com tese. Tese que segundo nosso entendimento se expressa na falta de caráter do Bandido, um Macunaíma da sociedade de consumo.

As teses do filme se assentam ainda na leitura não redentora ou idealizada da pobreza e na maneira como a condição de subdesenvolvimento, de terceiro mundo inclui hábitos e um deslumbramento com o novo, novo pobre, novo barato, mas ainda novo. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, a sociedade de consumo iguala as classes, mesmo havendo diferenças nos produtos de desejo, o desejo é o mesmo. Mesmo havendo enormes abismos sociais o interesse por produtos industriais cria um movimento semelhante em termos de projeção de desejos. A rádio sintetiza o entrecruzamento de traços da mídia e da industrialização na personalidade do Bandido:

As autoridade só pedem uma coisa, por favor, não façam dele um herói, principalmente a rádio e a televisão. Que espalham

a versão do ladrão bondoso e cavalheiro que roubava dos ricos para dar esmolas aos pobres, às criancinhas pobres. Assim compraria doces, sorvetes e outras guloseimas. Era uma versão mentirosa, porque ele não passava de um ladrão grosso, chato e faroleiro. E sobretudo mentiroso. Dono de um imenso repertório de palavrões. Um pé de chinelo deslumbrado com o sucesso da imprensa.

O grotesco, o desalinho, as informações e contra-informações sobre a personalidade do Bandido, sobre sua origem, identidade e sobre sua imagem também corroboram a centralidade da comunicação massiva e seu papel na produção da contra-informação e de situações motoras da ação. Chamado de Bandido mascarado, poucas vezes aparece nos seus roubos com máscara. O segredo de sua identidade tampouco é muito importante, pois ele tira o lenço do rosto para beijar algumas das vítimas e para comer. Os narradores nos advertem para os perigos da mitificação, anunciam os perigos da mídia, forte o suficiente para expor sua estratégia. Se por um lado ela mitifica e espetaculariza a vida do Bandido, ela opera um processo de esvaziamento deste perigo ao anunciá-lo.

A voz do rádio é da mídia, é claro, mas também do diretor. Em termos conceituais, Sganzerla adere a uma visão de Umberto Eco, não tem receio dos meios de comunicação de massa. Não é apocalíptico ao temê-la, tampouco encontra nela qualquer salvação, pois anuncia seus mecanismos de construção do engodo e de mitificação. A construção do mito é tematizada no filme em diversas circunstâncias, misturando à revelia problemáticas e instituições sociais. Após um assalto o crime é anunciado. A rádio indaga:

Quem será esse marginal lendário? O mais famoso bandido nacional dos últimos séculos. Um espantoso tarado sexual, um simples provocador, um gozador ou então seria um anormal a procura da verdade. Ou ela não existia? Um mágico? Ou um pé de chinelo deslumbrado com o sucesso da imprensa? Gabola? Ou um pobre diabo saído de Freud ou da Boca do Lixo?

A variedade das questões colocadas não desenha o perfil de uma pessoa, funciona como o reflexo da fragmentação da cultura urbana e de questões discutidas

na época. O pobre coitado saído de Freud está justificado pelo aborto, a boca do lixo é o ambiente no qual o vemos mais vezes. Nesta colagem, os lugares sociais se chocam, mas cabem no personagem, coloca-se a mistura na cultura de massa do alto e baixo assimilados a esmo. Prevalece o baixo e o riso ao se associar universos em tese tão diversos. O vocabulário chulo também contribui para desconstruir a indagação do locutor que superlativa, finge almejar a seriedade. Vale lembrar que processos de apropriação como este produzem deslocamentos semânticos tendo como resultado o esvaziamento de um sentido único.

Resta uma crítica generalizada à institucionalização tanto na arte como na comunicação. Com o riso Sganzerla cria uma rádio que desinforma, confunde, e desbarata pelo excesso de informação. O Bandido Luz é um incompetente, um latino-americano, um excluído que tem na mídia um aliado para se incluir, para se tornar. Não se trata de uma visibilidade do reconhecimento público, ele tampouco almeja isso, mas a uma visibilidade do mal estar, da incompetência, da falta de afinação social, uma visibilidade torta. Em suma, o Bandido não dialoga com os cânones do bom comportamento, da educação asséptica das elites e de seus seguidores. Numa auto-definição ele coloca sua estratégia de sobrevivência: “neste país o cara tem que ser grosso para ser forte. Eu vi isso naquele *Bang Bang* italiano”.

O político JB é outro personagem utilizado para dar voz ao deslumbramento consumista dos homens do poder. Seu imaginário é próximo ao de Luz. É colocado pelo rádio como responsável por oficializar o “palavrão na política”, vocabulário descuidado como o do bandido sem colarinho. Tem relações íntimas com Janete Jane, a amante de Luz que o traiu. Quando mostrado em sua fortaleza, está em casa brincando com um autorama, brinquedo caro, era objeto de desejo das crianças. Sua deselegância é patente, ele tem requintes de falta de etiqueta, como ao espremer uma espinha no rosto. Seu nome reitera seu lugar, JB é nome de uma marca de whisky que o próprio político consome, como é mostrado em um cena em que os empregados de JB levam uma caixa do whisky para o carro. Em suma, estamos diante de consumidores produtos e de personagens da comunicação massiva. A industrialização na produção em série perpassa diversas esferas da vida urbana e gera em personagens um denominador comum.

Romântico latino

A trilha sonora é mais um ponto de aproximação entre JB e Luz. Neste aspecto, Luz tem maior consciência do seu lugar, o fracasso faz parte de sua trajetória, o amor é apenas mais uma situação social na qual ele irá perder. Boleros e sambas-canção conduzem o fracasso de todos os personagens nas sequências finais. Novamente a cultura popular de massa, desta vez da indústria fonográfica, confere aos personagens traços de personalidade.

O final do filme e de todos os personagens principais está sendo orquestrado pelo Bandido. Aos setenta e seis minutos de projeção em uma *boite*, Roberto Luna interpreta Sabor a Mi e penteia seus cabelos com um pentinho de plástico redondo. A letra de Sabor a Mi narra as desventuras de um pobre coitado que nunca reivindicou a amada como propriedade e na eternidade poderá reencontrá-la, só pode oferecer a ela seu amor pois não dispõe de qualquer bem material. A representação do sofrimento expressa nesse bolero aproxima-se da vida de Luz, ele foi traído pela amante, ele é um pobre coitado.

Sabor a Mi foi interpretada pelo chileno Lucho Gatica, famoso em toda América Latina por sua voz e apelo popular. O nome do intérprete é o mesmo de um dos capangas de JB, também amante de Janete Jane, a única companheira de Luz com nome, com quem ele se abre sobre quase ter sido abortado pela mãe. Enquanto Roberto Luna canta, no segundo plano está JB e seu grupo. A música anuncia o início do fim de JB, a cobra está mordendo o seu rabo.

Ao som de uma das últimas frases da letra vemos Luz realizando sua vingança. No chão monta uma bomba relógio. Luna começa a cantar Castigo, samba-canção imortalizado por Dolores Duran. Em montagem paralela JB se levanta, abraça o cantor, lhe dá dinheiro e joga dinheiro para o alto. Castigo é um samba de fossa, narra a briga de um casal, há um pedido de desculpas e a certeza da solidão. A ironia agora se desloca para a música, o Bandido irá se vingar eliminando JB, como dissemos, amante de Janete Jane. Enquanto Luna canta, JB e seus capangas deixam a boite e se dirigem a seu carro que explode.

Logo após assassinar o político, Luz mata Janete Jane. Na morte de Janete uma música de rituais afro-brasileiros presente em Terra em Transe de Glauber Rocha. O Bandido mata com requintes de crueldade a atriz, a personagem e toda uma filiação cinematográfica,

este assassinato produz um cruzamento entre arte e vida. Dali, Luz se dirige para a boca ver um filme mexicano no qual o cantor Miguel Acevez Mejias luta. Na saída do cinema se envaidece com o desenho falado de seu rosto estampado nos jornais e se dirige para a favela cantar apaixonadamente a falta da amada. Ao violão, o romântico latino celebra sua dor cantando o bolero argentino Desesperadamente. Durante todo o filme fala de seu fracasso social, aqui o fracasso toma outra feição, é um elogio da falta de amor, é a transformação da mesma em encantamento, em súplica para a amada retornar pois necessita vê-la.

As letras românticas sobre fracassos amorosos eram encenadas por intérpretes de grande extensão vocal com impositação e tom dramáticos, um caminho para a expiação pública, para a expressão melodramática musical, uma das sustentações do filme cujos personagens também são fracassados. Fracasso cantado, fracasso poesia, fracasso celebrado.

Este é um dos poucos momentos em que o Bandido abandona o personagem, a tipificação. Roupas dependuradas no varal da favela, crianças andando e sentadas em um banquinho, uma situação cotidiana envolve o amor romântico latino-americano. O amor romântico alemão é isolado e cerebral, o latino é de celebração da dor, é para ser vivido pela música coletivamente. A música cria através do sofrimento uma situação para ser experimentada com os pares. No caso deste bandido solitário, as crianças da favela que prenciam a continuidade de sofredores. A trilha tem um papel empático, segundo denominação de Michel Chion é quando a “música expressa diretamente sua participação na emoção da cena, adaptando o ritmo, o tom e o fraseado, e isso, evidentemente, em função de códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento (1998, p. 19)”. Desesperadamente é interrompida aos poucos por ruídos de tiros e gritos da polícia, os policiais sem direção certa usam revólveres e nós ouvimos o som de metralhadoras.

A última música romântica ouvida é Malaguenha Salerosa, conhecida internacionalmente na voz do mexicano Miguel Acevez Mejias, que apareceu no último *insert* “vestido de *comboy*, lutando contra vilões mascarados do cinema mexicano” segundo o roteiro impresso do filme. Em Malaguenha, a dor da falta chama a falta, objeto da dor, em uma espécie de gozo sádico. Pelo canto ele se reconcilia com a amada ao pedir beijos, dizer-se enfeitado e lhe oferecer seu coração, a riqueza do pobre em Malaguenha.

O Bandido realiza seu amor pela música ao concluir o seu destino: A morte eletrocutado. Não em uma cadeira elétrica como anunciou na voz *over* do início do filme: “Fui talhado para a cadeira elétrica”. Ele não delega o seu destino de ser eletrocutado à lei, ele mesmo o realiza e leva consigo a lei. O delegado que durante todo o filme teve premonições sobre seu fim provocado pelo excesso de cigarro, não vê os fios elétricos e se deixa envolver pela corrente produzida através de Luz. Vale mencionar que os detetives, assistentes do delegado, não perceberam sua aproximação do perigo, discutiam a dor de dente de um deles. Um problema da pobreza ocasionou o descuido, provocando a morte do delegado. A morte da autoridade policial integra a chave da pobreza.

A morte de Luz representou o fim de um tipo de amor, de um apelo emocional criado e alimentado pelo *star system* da rádio. A rádio marcou o início da comunicação de massa no Brasil, os repertórios ali apresentados figuravam uma transição em termos de procedimentos profissionais e dos temas abordados.

O *gran finale* latino não é um momento isolado do romantismo popular. Representa uma época em desaparecimento, de heróis fracassados e incompetentes, distintos da racionalidade administrada na qual eles não conseguem funcionar. Uma época de prostitutas com perfume de gardênia, onde o aspecto comercial da venda do corpo desaparece na letra, apesar da imagem mostrá-la guardando no espartilho preto o pagamento. O romantismo está em Índia, de Roberto Carlos, executada em um momento em que Luz, perto de uma foto de Jerry Adriani, divaga e confunde a letra S com a Ç. O romantismo da incompetência é um caminho fracasso, mas paradoxalmente escolha. É um lugar, neste grande lugar chamado mídia, chamado Luz Vermelha.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *O Vóo dos Anjos: estudo sobre o processo de criação na obra de Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrullhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kayrós, 1979.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MACHADO, Rubens. Passos e descompassos à margem. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Catálogo do Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

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

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.