



RELICI

## O BANDIDO DA LUZ VERMELHA: UM HERÓI DO CINEMA MARGINAL<sup>1</sup>

*THE RED LIGHT BANDIT: A HERO OF MARGINAL CINEMA*

*Nicolas Mangolim Amaral<sup>2</sup>*

### RESUMO

Este artigo propõe uma análise crítica do filme *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, investigando as estratégias formais e discursivas pelas quais o protagonista, Jorge, é configurado como uma figura ambígua de herói-marginal. A partir da articulação entre ironia, colagem de gêneros cinematográficos e paródia da linguagem jornalística, o filme constrói uma alegoria da crise da identidade nacional no contexto de um Brasil periférico e pós-golpe. Ao tencionar os paradigmas do Cinema Novo e incorporar materiais da cultura de massas, a obra inscreve-se no projeto estético-político do Cinema Marginal, recusando soluções teleológicas e investindo na fragmentação narrativa e subjetiva como formas críticas de exposição da miséria e da violência urbana. A análise se apoia nas leituras de Ismail Xavier e Paulo Emílio Salles Gomes, que situam o filme no âmago da transformação do cinema brasileiro nos anos 1960. O artigo propõe ainda uma aproximação entre o filme e a obra plástica de Hélio Oiticica.

**Palavras-chave:** cinema marginal, herói-marginal, alegorias do subdesenvolvimento.

### ABSTRACT

This article offers a critical analysis of the film *The Red Light Bandit* (1968) by Rogério Sganzerla, examining the formal and discursive strategies through which the protagonist, Jorge, is shaped as an ambiguous figure of a marginal hero. Through the interplay of irony, a collage of film genres, and a parody of journalistic language, the film constructs an allegory of the crisis of national identity in the context of a peripheral and post-coup Brazil. By challenging the paradigms of Cinema Novo and incorporating materials from mass culture, the work positions itself within the aesthetic-political project of Marginal Cinema, rejecting teleological solutions and embracing narrative and subjective fragmentation as critical forms of exposing urban misery and violence. The analysis draws on the interpretations of Ismail Xavier and Paulo Emílio Salles Gomes, which place the film at the heart of the transformation of Brazilian cinema in

---

<sup>1</sup> Recebido em 15/04/2025. Aprovado em 30/04/2025. DOI: [doi.org/10.5281/zenodo.15698756](https://doi.org/10.5281/zenodo.15698756)

<sup>2</sup> Universidade de São Paulo. [nicolasamaralm@gmail.com](mailto:nicolasamaralm@gmail.com)



RELICI

the 1960s. Furthermore, the article proposes a connection between the film and the plastic artwork of Hélio Oiticica.

**Keywords:** marginal cinema, marginal hero, allegories of underdevelopment.

*O bandido da luz vermelha* (1968), primeiro longa-metragem dirigido por Rogério Sganzerla, é uma das obras inaugurais do chamado “Cinema Marginal”<sup>3</sup>, epíteto que frequentemente assinala, na historiografia do audiovisual, uma passagem do Cinema Novo a um outro momento de reflexão sobre a catástrofe social brasileira no cinema. O filme aborda de maneira paródica a violência urbana, o crime, a corrupção policial e a miséria, reciclando materiais “baixos” da cultura massas – seja nacional ou importada –, como trechos de programas de rádio, capas de revistas, reportagens de jornais, programas de televisão e romances populares; inclusive sobrepondo vários gêneros do cinema americano (como os filmes policiais, o faroeste, a ficção científica) e incorporando-os à chanchada<sup>4</sup>, um gênero popular de comédia burlesca no Brasil, que por sua vez já parodiava o cinema estrangeiro e não se apresentava, a princípio, como um modelo de enfrentamento crítico da realidade brasileira.

---

<sup>3</sup> O termo “cinema marginal” foi cunhado com a finalidade de designar um conjunto de produções cinematográficas nacionais do final da década de 1960 e início de 1970 que, embora partilhassem das inquietações do Cinema Novo, apresentavam uma nova abordagem estética e política. *O Bandido da luz vermelha*, assim como *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) fazem parte de um conjunto de filmes heterogêneo, caracterizado principalmente pelo experimentalismo, pelo baixo orçamento de produção e pelo foco no cenário urbano, mais do que por uma unidade de estilo. O movimento também ficou conhecido como “Udigrudi” — uma corruptela de “underground” criada por Glauber Rocha — e “cinema marginalizado” — expressão cunhada por Cosme Alves Neto, então diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em artigo de 2001, Jean-Claude Bernardet observa que, embora a distinção entre Cinema Novo e Cinema Marginal seja útil para a compreensão da história do cinema brasileiro, essa oposição não deve ser tomada de forma rígida ou esquemática. Essa crítica ao esquematismo da oposição entre os dois movimentos é também um dos objetivos mais amplos deste artigo. Ver: BERNARDET, 2001.

<sup>4</sup> Reconhecidamente, o cinema marginal resgatou alguns dos códigos da chanchada — justamente o gênero mais desprezado pelos diretores do Cinema Novo. Nesse contexto, a chanchada passou a ser revalorizada por sua vinculação com uma tradição cômica popular de matriz oral, associada ao rádio, ao circo e ao teatro de revista, em contraste com o refinamento técnico, a abordagem intelectualizada do universo literário e erudito da “alta” cultura nacional. Ver: VIEIRA, 2000.



RELICI

Esse retorno à chanchada, que havia sido deixada de lado pelo Cinema Novo, representa um ponto de inflexão na trajetória do cinema nacional, pois abria mão do realismo fundado no diálogo com o romance social de 1930, que ofereceu um horizonte estético-político para os cineastas do Cinema Novo, e se afastava de pretensões intelectualistas e demagógicas dessa geração<sup>5</sup>. Na virada para os anos 1970, é possível identificar um esgotamento das promessas de transformação social alimentadas pelo Cinema Novo (processo no qual o golpe militar de 64 é determinante) (GOMES, 2001, p. 103-104). Segundo o historiador e crítico Paulo Emílio Salles Gomes, a desarticulação gradativa do Cinema Novo foi sentida com agonia e desespero, sofrimentos que marcaram a produção cinematográfica subsequente, no cenário de um “submundo degradado, percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, [mas que] é, porém, animado e remido por uma inarticulada cólera” (GOMES, 2001, p. 105). Tal exposição das misérias de um país colonizado foi entendida amplamente por críticos e teóricos de cinema como uma radicalização da “estética da fome”<sup>6</sup> de Glauber Rocha (1965), que ficou conhecida como “estética do lixo”<sup>7</sup> – expressão que faz uma síntese entre o tema da degradação

---

<sup>5</sup> A constatação de uma crise no modelo anterior de intervenção artística e intelectual é central em diversos autores que analisam o cinema brasileiro no contexto pós-1964. Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo* (1985), e Ismail Xavier, na introdução de *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012), apontam para uma atmosfera de revisão do papel do artista e do intelectual diante da nova conjuntura imposta pelo regime militar e pelo processo de modernização. Segundo Xavier, “entra em colapso o primado da 'conscientização popular' e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consistente o esforço de crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder” (XAVIER, 2012, p. 46).

<sup>6</sup> No manifesto “Estética da Fome”, de 1965, Glauber Rocha afirma: “De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, (...) que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.” (ROCHA, 1965, p. 167-168).

<sup>7</sup> Para Ismail Xavier, a passagem da “estética da fome” à “estética do lixo”, pode ser caracterizada como “uma alteração do emblema do subdesenvolvimento articulada a uma revisão da experiência nacional e de sua perspectiva.” (XAVIER, 2012, p. 36).



RELICI

da realidade social urbana e a forma *kitsch*, *trash*, desses filmes de baixo orçamento. Assim, ao mesmo tempo que essa nova abordagem cinematográfica dava continuidade ao universo de temas cinemanovista (o drama social, a miséria, a fome), também assumia uma posição irônica, sarcástica, perdendo assim o tônus da militância política<sup>8</sup>.

Diante das relações de continuidade e ruptura entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo, surge a questão: o que é feito dos protagonistas heroicos dos filmes da geração anterior? Focalizando uma discussão em torno do personagem de Jorge, protagonista mau-caráter de *O bandido da luz vermelha*, este artigo propõe uma análise do filme que visa entender de que maneira ele lida com o fracasso histórico das utopias modernistas em torno da ideia de nação, que faziam parte do projeto imaginado pelo Cinema Novo. Ainda que esse personagem não desempenhe o papel de um líder de resistência popular como o cangaceiro e o operário, que com frequência comparecem em filmes do início dos anos 1960<sup>9</sup>, ele encontra um correspondente em um protagonista como Paulo Martins, de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), um personagem desesperançoso que passa por uma espécie de crise existencial, uma figura que subitamente se vê lançada em uma posição decisiva no cenário político, mas que se vê impotente diante desse cenário<sup>10</sup>. Assim como esse poeta-jornalista, o bandido também é um personagem urbano isolado, mal compreendido, um indivíduo que não representa exatamente um grupo social bem determinado. No entanto, ele não é um intelectual, mas um “boçal”, como se autointitula. É um malandro caprichoso dotado de carisma, mas que não inspira à piedade nem apela à empatia do

---

<sup>8</sup> No manifesto “Estética da Fome” escrito por Glauber Rocha, reivindica-se uma postura de militância por parte dos cineastas orientada à exposição da miséria social e também da própria precariedade material das produções, vista como uma forma de superar a condição subalterna do cinema nacional frente aos grandes centros de produção. Segundo Glauber, essa postura combativa estava fortemente relacionada ao contexto histórico do período Jânio-Jango (1960–1964), identificado como “o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de abril”. (ROCHA, 1965, p. 168).

<sup>9</sup> Dentre os exemplos mais célebres estão *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Cinco vezes favela*.

<sup>10</sup> Essa comparação foi extensamente desenvolvida por Ismail Xavier no livro *Alegorias do subdesenvolvimento* (2012) e será abordada adiante no artigo.



RELICI

espectador; não personifica uma esperança revolucionária de nenhum tipo. No lugar disso, resta-nos a figura ambígua do herói-marginal, o inimigo público número um.

Os primeiros segundos do filme dão o tom geral de como se delineará a figura do Bandido: um letreiro luminoso de rua abre o filme com a frase “Um gênio ou uma besta”. Em seguida, vemos uma imagem estática: a capa de uma revista ilustrada com uma paisagem desértica, onde um homem de costas enfrenta de longe uma esfinge. Nela se lê “O destino do homem”. A imagem é acompanhada de uma voz, que logo sabemos pertencer ao protagonista, lançando-se a pergunta “quem sou eu?”. Os enunciados enigmáticos chamam atenção para o destino e a identidade do protagonista, dois elementos centrais para o enredo de qualquer tragédia<sup>11</sup>. No entanto, a aparição imediata desses dilemas do herói trágico os reduz a clichês, esvaziando o seu sentido solene.

Depois, ouvimos um par de vozes de locução de rádio, uma masculina e uma feminina, anunciar: “Decretado - hoje - estado - de - sítio - no país!”. As vozes se intercalam, à semelhança de um jogral. Elas imitam, de maneira caricata, a entonação e a pronúncia de programas policiais de rádio, conferindo ritmo, suspense e ênfase à narração do filme. O letreiro luminoso anuncia: “os personagens não pertencem ao mundo mas ao terceiro mundo – Guerra total na Boca do Lixo”. Ao que as vozes respondem: “Qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias é mera coincidência”. Então, o letreiro passa a exibir o título e os créditos que abrem o filme: “Urânio apresenta *O bandido da luz vermelha*: um filme de cinema de Rogério Sganzerla”. E a locução complementa: “Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo”. Assim, o filme forja uma dimensão ficcional, que não é “real”, mas que também não é “irreal”, para o cenário da Boca do Lixo, região do bairro

---

<sup>11</sup> Na concepção aristotélica, o clímax da tragédia consiste justamente na cena do reconhecimento, momento em que o herói vai de encontro ao seu destino e descobre uma faceta de sua identidade que não conhecia e que, no entanto, lhe é determinante. Ver: WILLIAMS, 2002, p. 33–69.



RELICI

central da Luz, em São Paulo, onde encontraremos personagens típicas e situações absurdas que, em conjunto, formam uma alegoria do Terceiro Mundo<sup>12</sup>.

Após os créditos iniciais, ouvimos novamente a voz do protagonista, que, em tom confessional, avisa de antemão: “Eu sei que fracassei...”. Assim, o filme desmonta de saída qualquer expectativa de que o personagem terá um fim heroico. O monólogo de Jorge retrata uma história imprecisa de suas origens, que permanecerão envoltas em incertezas ao longo de todo o filme. Enquanto o relato em primeira pessoa introduz o personagem, vemos um grupo de crianças marginalizadas brincando sobre montes de lixo em uma paisagem arrasada, com tambores e batuques, pistolas, armas de brinquedo e facões. Entre as falas do protagonista, a trilha sonora é atravessada por um canto candomblé (que foi anteriormente usado por Glauber Rocha em seus filmes) (DUPONT, 2022), pelo som de tiros e pelo ruído de um telégrafo, conferindo uma atmosfera turbulenta para a narrativa. A sequência de planos fotográficos do grupo de garotos marginalizados evoca a memória dos *Capitães da areia*, ao remeter à perda da infância e a condição brutalizada, quase animalizada, dessas crianças reunidas em “bando”, mas, ao contrário da obra de Jorge Amado, aqui não se observa o intuito de sensibilizar o espectador para o problema da criminalidade infantil. Desse grupo, nenhum dos garotos se destaca. Não vemos bem seus rostos, apenas uma sequência de cenas curtas das crianças correndo, lutando, disparando tiros para o alto, até o momento em que uma delas quebra a janela de um carro. Então, há um corte – o filme dá um salto temporal, e vemos surgir, por detrás de um pequeno muro e vestindo óculos escuros, Jorge adulto, preparando-se para um de seus assaltos.

A partir desse momento, a trama narrativa apresenta o personagem do Bandido da luz vermelha através de suas “aventuras” – assaltos, fugas policiais e namoros. Nesse primeiro arco do filme, cenas cômicas e violentas alternam-se bruscamente, o que produz, por um lado, um efeito jocoso, satírico, e por outro uma narrativa incômoda, densa e embaraçada, como ocorre no episódio de um assalto

---

<sup>12</sup> Conforme discutimos a seguir, essa interpretação vai, evidentemente, de encontro às considerações de Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012).



RELICI

noturno a uma mansão, em que o bandido, sentado em uma poltrona e vestindo um ostentoso chapéu de penas de sua vítima, devora uma omelete por ela preparado e elogia o tempero – para, logo na sequência, atacar e prender seu marido e estuprá-la. Essa oscilação drástica confere ambiguidade ao personagem do Bandido, que é por vezes ridículo e burlesco, e por vezes escandaloso e terrível.

Jorge é vaidoso, quer se exibir e zela por certa reputação. Ele possui gostos, que se estampam na moda das roupas e dos acessórios que veste. Quando se depara com seu retrato falado estampado na capa de um jornal, pendurado em uma banca, ele se orgulha da própria aparência. Ou, quando lista as mulheres com quem esteve, ele se vangloria da quantidade e relembra suas qualidades. Jorge assume prontamente sua estupidez: "Posso dizer com a boca cheia: eu sou um boçal". E, em dado momento, explica: "Nesse país o cara tem que ser grosso para ser forte. Eu vi isso naquele *bang bang* italiano, gringo. O cara era grosso pra burro. Batia nas mulher (sic), cuspiam, matava todo mundo. O público, em vez de reagir, não, achava isso o máximo", e então conclui: "Daí eu vi, o negócio é ser grosso." Mas, nem sempre a imagem que o Bandido quer transmitir de si é tão assertiva. Em uma cena em que se vê Jorge, através do reflexo de um espelho, barbeando-se, ele "borra" sua própria imagem com espuma, lançando-se a questão: "quem sou eu?". Aqui, o reflexo turvo de Jorge enfatiza o caráter opaco e fragmentário do personagem. A retomada da pergunta pela sua verdadeira identidade, que aparecia logo no início do filme, deixa novamente em aberto a questão.

Quando o retrato que o filme faz do Bandido passa a ser carregado de dramas pessoais, ele se torna menos monstruoso. Nesse sentido, é significativa a relação de Jorge com sua namorada, Janete Jane, pois o relacionamento amoroso acaba por humanizá-lo. Para Janete, ele faz confissões: "Antigamente eu queria ser grande (...) Queria ser famoso, ser o bacana por bem ou por mal. Mas hoje eu sei que eu sou um coitado, não sou nada." Mas mesmo suas conversas particulares caem em um jogo de aparências, tornando sua fala duvidosa: "Eu sei que eu sou um errado, Jane. Minha mãe me quis abortar. Descobri isso semana passada. Por isso eu nasci assim. Você



RELICI

vai me desculpar se isso que eu tô dizendo não seja verdade, mas uma simples mentira”. Assim, considerando a maneira como Jorge se apresenta, o discurso que ele faz sobre si mesmo, em primeira pessoa, e seu comportamento, ora histriônico, ora melancólico, é possível perceber sua identidade como profundamente contraditória, cindida.

O caráter dúbio e inconstante da identidade e das motivações do Bandido aparece também em outros elementos do filme, como os letreiros luminosos e os comentários radiofônicos que, de maneira caricata, dão voz à “opinião pública”, criando uma segunda camada de discursos sobre a verdadeira identidade e motivação do bandido. Após a primeira cena de assalto a uma mansão, o letreiro luminoso exhibe as palavras: “O monstro mascarado. O Zorro dos pobres.” Mais adiante, a voz da locução anuncia um apelo das autoridades, clamando ao público: “Pelo amor de Deus, não façam dele um herói!”. O apelo se dirige diretamente também à própria rádio e à televisão, responsáveis por espalhar a versão de um “ladrão bondoso e cavalheiro que roubava do rico para dar esmola aos pobres, às criancinhas pobres”, esta que seria “uma versão mentirosa”, pois ele “não passava de um ladrão grosso, chato, faroleiro, sobretudo mentiroso, dono de um imenso repertório de palavrões”. O anúncio das autoridades soa de maneira cômica, pois tanto a imagem do justiceiro, espalhada pela rádio e pela televisão, quanto a versão oficial do perfil do criminoso, quando comparadas com a figura de Jorge, ambas são igualmente ridículas. E, muito embora a locução faça o apelo contrário, ao aludir a histórias de célebres personagens de justiceiros fora da lei (como Zorro e Robin Hood), eles acabam sendo, de uma maneira ou outra, associados ao Bandido da luz vermelha. Assim, surge uma brecha na opinião pública, sua reputação parece ainda estar em disputa: seria ele vilão ou herói?

Enredado em uma perseguição policial e ostensivamente representado na imprensa, Jorge emerge, dentre os mais variados tipos marginais da Boca do Lixo, na condição de protagonista. A partir da segunda metade do filme, conforme a história do Bandido cruza com a trajetória de outros personagens – como o delegado



RELICI

Cabeção, chefe da polícia agressivo e estúpido, e o secretário JB da Silva, político populista e corrupto, que é também candidato a presidente da república e chefe de quadrilha, ou mesmo personagens secundários, como o misterioso criminoso de guerra alemão foragido no Brasil, o personagem de Jorge se torna mais complexo, pois com a presença dessas outras figuras surge um novo padrão de medida para a violência no cenário da Boca do Lixo. Em um plano fotográfico que mostra uma vista panorâmica do bairro da Luz a partir de um elevador, a locução preenche o imaginário: “É o império da bolinha, da desordem e dos gângsters, da prostituição em massa, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilístico”. Nesse cenário urbano caótico e sempre em iminência de destruição (como anuncia o profeta das ruas, “O Terceiro Mundo vai explodir!”), todas as instâncias da vida são dominadas pelo crime: “Os gângsters estão em todas”, comenta a locução, “na política, na administração, nas famílias, no futebol, na imprensa, nos bilhares e nas eleições, na vida noturna, nos atentados contra o presidente, na paz, na guerra, nos mosteiros e nos presídios. Nem sempre é o inimigo público número um”. Assim, se antes o Bandido passava por uma criatura inteiramente desprezível, agora Jorge se alça à condição de um herói-marginal, uma figura imoral de antagonismo ao Estado e ao crime organizado.

No “faroeste do Terceiro Mundo”, o Bandido da luz vermelha é uma versão paródica do pistoleiro mascarado com um passado obscuro, um indivíduo destemido e desgarrado da sociedade. Mas, ao passo que os heróis do *western* travam por iniciativa própria uma luta contra um mundo bárbaro e uma natureza hostil, o que resulta na instauração da civilidade e da moralidade (masculinas) pautadas na lei e na ordem (XAVIER, 2012, p. 18), Jorge é uma figura impotente, é um bandido qualquer, um pícaro, cuja virilidade é em larga medida ridícula e vã. Ora, se o herói estadunidense normalmente representa, na sua história particular, os valores, o destino e, enfim, o mito de fundação de um povo (os “americanos”), como entender, no caso brasileiro, essa outra figura – o herói-marginal – diante do processo traumático de formação de um país periférico?



RELICI

Essa questão pode ser pensada nos termos de uma “alegoria do subdesenvolvimento”, tal como propôs o crítico e professor de história do cinema brasileiro Ismail Xavier. Em um brilhante ensaio dedicado a *O bandido da luz vermelha*, Xavier apresentou uma leitura crítica do filme na qual a questão dos mitos da identidade nacional aparece de maneira determinante. Sua análise oferece uma descrição extensiva do personagem de Jorge – de seu papel na trama narrativa, dos recursos formais, linguísticos e cinematográficos envolvidos na sua caracterização. Ele reconhece que, no quadro geral do filme, o protagonista desempenha o papel de um “herói solitário” frente a uma “gigantesca máquina do crime” (XAVIER, 2012, p. 32). Nessa “polaridade *noir*”, o Bandido aparece como um “desajustado”, fadado ao fracasso, em um contexto “marcado pelo senso onipresente de periferia”. Assim, o crítico entende que o filme cristaliza uma imagem do subdesenvolvimento, configurando-se como uma alegoria, isto é, apresenta uma figura particular que incorpora e expressa a condição periférica do Brasil na ordem mundial. Em seu projeto crítico-teórico, Xavier destacou *O bandido da luz vermelha* como uma das mais significativas alegorias produzidas pelo cinema brasileiro no final dos anos 1960, que assumiram a “tarefa incômoda de internalizar a crise” dos projetos emancipatórios do país, captando a mudança no tom dos discursos nacionalistas após o golpe militar de 64, projetando no horizonte político e cultural a condição de subdesenvolvimento “como um *destino* e não como um *estágio* da nação” (XAVIER, 2012, p. 30).

Para o crítico, a presença emblemática de questões ligadas à identidade e ao destino do protagonista de *O bandido da luz vermelha* remonta a uma inquietação mais ampla com a identidade e o destino da nação que impregnou o imaginário cinematográfico dos anos 1960<sup>13</sup>. A busca pela identidade do Bandido aparece ao menos em dois sentidos bem definidos no filme: de um lado, surge na própria jornada

---

<sup>13</sup> O projeto de Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento* (2012) passa justamente por entender um elo entre produções cinematográficas diferentes que, durante os anos 1967-1970, apresentam, sob a forma de alegorias, uma crise ligada à identidade e ao destino da nação. *Terra em transe* é tomado como o marco inicial dessa transformação na perspectiva estético-política do cinema brasileiro após o golpe militar de 1964, pois assinala uma virada interna à produção de Glauber Rocha, que é tomada como emblema do projeto cinemanovista como um todo.



RELICI

do protagonista em busca de reconhecimento e, de outro, surge na perseguição policial e no discurso da imprensa. Essas são duas faces opostas, mas complementares, do personagem. Caracterizado com os traços “de uma fabulação romanesca” (XAVIER, 2012, 177), o herói é tanto dotado de ambições, que o impulsionam a buscar a fama, quanto de crises existenciais, que o fazem hesitar. Com frequência, a narração radiofônica interrompe a fala em primeira pessoa de Jorge, misturando-se ao seu próprio discurso, “criando um mundo imaginário de observações insólitas, o perfil do herói como um constructo da mídia” (XAVIER, 2012, p. 144). Ao considerar o papel das representações do Bandido na imprensa para a caracterização do protagonista, a análise de Xavier enfatiza o fato de que o personagem está sempre enredado nessa espécie de confronto (dialético) dos polos público-privado, em uma luta em busca de reconhecimento, na qual o anonimato corresponde à morte do indivíduo: esse “é o dado fatal da relação narcisista do marginal com o imaginário da mídia” (XAVIER, 2012, p. 182). Assim, ao mesmo tempo que o tratamento romanesco da identidade do Bandido é um traço fundamental da narrativa, que a aproxima do gênero épico, o sentido mítico que se poderia atribuir a essa narrativa é no entanto esvaziado, pois o discurso em torno da sua identidade é espetacularizado pela paródia da crônica jornalística, tornando-se uma novela midiática (XAVIER, 2012, p. 177). Desse modo, a história de *O bandido da luz vermelha* se torna uma “alegoria da crise de identidade” no “labirinto da cidade e da comunicação de massa, na contaminação recíproca do público e do privado” (XAVIER, 2012, p. 180).

Xavier entende que, ao tematizar a questão da identidade, ainda que na perspectiva de uma crise, o filme de Sganzerla se insere, em chave negativa, na esteira dos mitos de fundação do país. Dado o tratamento paródico desse mito e a ambiguidade moral que caracteriza seu herói, Xavier (2012, p. 179) encontra um precedente para a figura do Bandido no “herói sem caráter” de Mário de Andrade, *Macunaíma*. Para além do tom francamente satírico, ele identifica paralelos entre ambos: tanto *Macunaíma* quanto *O bandido da luz vermelha* podem ser lidos como alegorias da crise da identidade. Mas, segundo o crítico, no filme de Sganzerla, “não



RELICI

se trata de colocar em pauta a oposição entre autenticidade nacional no seio da natureza (dimensão do mito) e da descaracterização urbana (dimensão da história)” (XAVIER, 2012, p. 180), tal como ocorria com o *Macunaíma*. Na história do Bandido, não se encontram as narrativas que vão do campo à cidade, do arcaico ao moderno. O cenário urbano surge para ele como uma "segunda natureza", uma realidade incontestada. Ele não é a figura do migrante ou do retirante, mas do errante, do *flâneur*. Assim, o filme de Sganzerla rejeita qualquer visão arcaizante do passado nacional em favor da tematização de um cenário urbano contemporâneo e radicalmente periférico.

Assim, *O bandido da luz vermelha* engendra um movimento de “superação do nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular” (XAVIER, 2012, p. 47). Essa superação dos mitos ligados à identidade nacional aponta para uma transformação na maneira de conceber as relações entre identidade e território. – afinal, a Boca do Lixo é um cenário degradado, que de modo algum preserva a paisagem natural, e tampouco se apresenta como o cartão-postal de uma São Paulo cosmopolita; é uma síntese do par centro-periferia. Trata-se de um deslocamento que está sugerido no próprio “subtítulo” do filme: “um faroeste do Terceiro Mundo”. Aqui, a citação ao gênero de cinema norte-americano repõe a ideia de que a “terra sem lei”, a barbárie, é uma realidade do tempo presente (e não um passado mítico) no cenário urbano de um país subdesenvolvido. Como lembra Xavier (2012, p. 17-18), o diálogo com o cinema comercial e a cultura pop norte-americana (que se acentua na produção nacional no final da década de 1960 e se encontra inclusive na obra de Glauber Rocha) é relevante para a discussão dos mitos de fundação, pois também é possível encontrá-los mobilizando o imaginário que está por trás de gêneros cinematográficos como o *western*, o *film noir* e a ficção científica. Essa referência ao gênero norte-americano não se resume a uma descaracterização do cinema nacional sob o domínio estrangeiro; diferentemente, pode ser visto como um reagrupamento de materiais que envolvem a identidade



RELICI

nacional sob as formas importadas do cinema - o que permite, inclusive, uma aproximação do filme de Sganzerla com o tropicalismo.

Em um estudo seminal de Paulo Emílio intitulado “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (publicado em 1973) – que precede e complementa a proposta crítica de Ismail Xavier – a questão da superação do dualismo nacional-estrangeiro toca diretamente uma reflexão sobre a identidade nacional:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional. (GOMES, 2001, p. 90)

Nesse excerto, Paulo Emílio ressalta nossa condição periférica como um prolongamento estranhado do Ocidente – o que constitui um traço fundamental do nosso modo de ser (sempre capturado na precária relação dialética entre “não ser” e “ser outro”). Destacando a presença da influência estrangeira em todo o percurso do cinema nacional, ele encontra na “impotência criativa” da cópia uma forma de participação do filme brasileiro na dinâmica da cultura cinematográfica. Assim, ao mesmo tempo que é caracterizada negativamente, a imitação é também tomada como um destino do cinema no Brasil. Essa espécie de vocação para a imitação aparece de maneira muito característica no filme de Sganzerla. Nas palavras do diretor:

Meu filme é um far-west sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros, pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário; policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. (SGANZERLA apud FERREIRA, 2000, p. 52)

Esse depoimento aponta para o fato de que a mistura de gêneros é um traço programático do Cinema Marginal. É notável que, ao lado dos gêneros de ficção, Sganzerla inclua também o documentário, o registro cinematográfico da realidade social. Seria ainda possível acrescentar os gêneros do discurso jornalístico, como a crônica, a manchete, a locução. Ismail Xavier (2012, p. 144-145) identifica na imitação do discurso dos meios de comunicação uma marca estilística do filme, “um estilo de enunciação moldado na experiência do folclore urbano”, que desempenha papel



RELICI

semelhante ao que o cordel desempenhava em Deus e o diabo na terra do sol. Nesse sentido, é possível observar como, a partir de um jogo entre voz, letrado e imagem, a sobreposição de diferentes formas discursivas cria uma narrativa polifônica, uma característica que perpassa o filme como um todo. A locução de rádio com frequência se sobrepõe às imagens, às vezes comentando-as diretamente, às vezes lançando frases aparentemente desconexas, adquirindo uma multiplicidade de significados quando integradas à trama narrativa do filme. A rapidez com que o filme passa de um assunto a outro, ainda que dentro de um registro temático comum, lembra o ritmo acelerado da rádio e da televisão, ou a forma como manchetes e fotografias são justapostas nas páginas dos jornais. Os procedimentos de “fusão e mixagem” de gêneros, a sobreposição de vozes e os efeitos de luzes; tudo isso faz com que o efeito geral do filme seja vertiginoso e disruptivo, contrário a uma narrativa linear. Dessa montagem caótica e estridente não poderia resultar senão uma personagem fragmentada e volátil.

Por isso, o flerte do filme com as formas do discurso jornalístico não se reflete em uma tentativa de imprimir veracidade aos acontecimentos retratados. Na abertura do filme, a locução avisa: “Qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias é mera coincidência”. A ironia mordaz dessa afirmação reside no absurdo gerado pela contradição: a narrativa não é baseada em fatos “reais” nem “irreais”, de modo que o filme não parece dizer respeito a coisa alguma. De maneira semelhante, quando o letrado avisa que “os personagens não pertencem ao mundo mas ao terceiro mundo”, sugere que o “terceiro mundo” está *fora* do mundo, algo que, se entendido literalmente, não faria sentido algum. O jogo de linguagem causa uma confusão entre realidade e ficção – um efeito que, de maneira quase invertida, também se produz com a expressão “baseado em fatos reais”, que se apoia sobre o uso do pleonismo “fatos reais” para criar uma sensação de realidade e suspender os juízos, reforçando a adesão à ficção. Mas aqui, ao contrário de uma história que busca imprimir verossimilhança, o efeito geral é o de um descolamento em relação à realidade, e a ideia que se sobressai é a de que ficção não se situa



RELICI

propriamente no campo do real nem do irreal, criando uma outra “realidade”, que lhe é própria e distinta. No entanto, esse descolamento é justamente aquilo que permite ao filme se dirigir para a realidade social da qual faz parte.

Vale lembrar que na década de 1960 a Boca do Lixo, um território do centro de São Paulo que foi apelidado dessa maneira pela imprensa por abrigar casas de prostituição, de apostas, bares, enfim, espaços da vida boêmia, foi palco de uma série de crimes violentos de repercussão nacional<sup>14</sup>. Essa região extraoficial do bairro da Luz (sobretudo a Rua do Triunfo) vinha se tornando um “polo” de indústria cinematográfica entre os anos 1960 e 1980, com a instalação de empresas como a Paramount e a Fox, o que atraiu mão de obra e concentrou equipamentos e serviços, permitindo que se constituísse naquela região do centro de São Paulo a produção e circulação de um cinema independente<sup>15</sup>. Assim, nesse território frequentado tanto por produtores de cinema, diretores, atores e atrizes, quanto malandros, bandidos, prostitutas e cafetões, a criminalidade urbana e o cinema pareciam conviver muito diretamente na paisagem da Boca do Lixo daquele momento, compartilhando um senso de marginalidade em pleno centro de São Paulo.

Além disso, a temática de *O bandido da luz vermelha* encontra precedência em um personagem real da crônica policial do período: João Acácio Pereira da Costa, o verdadeiro autor dos crimes que inspiram o roteiro do filme, preso pela polícia em 1967 e condenado por assaltos e homicídios. João Acácio fazia uso de uma lanterna de luz vermelha para invadir mansões em bairros ricos de São Paulo, método que lhe rendeu seu apelido, Bandido da luz vermelha, nome que, aliás, já havia soado nas mídias para se referir a Caryl Chessman<sup>16</sup>, um famoso criminoso estadunidense. O

---

<sup>14</sup> A região da Boca do Lixo foi também frequentada por outros criminosos que adquiriram fama nos veículos de imprensa, como Hiroito de Moraes Joanides, “O Rei da Boca do Lixo”. Ver: FINOTTI, 1963.

<sup>15</sup> Confira o verbete do Itaú Cultural “Boca do Lixo”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80264-boca-do-lixo>. Acesso em: 11 de abril de 2025.

<sup>16</sup> Em São Paulo, os periódicos *Correio Paulistano*, *Diário da Noite* e *A Tribuna* publicaram, entre os anos de 1954 e 1960, um grande número de artigos dedicados à história de Caryl Chessman. Esses materiais estão disponíveis na Hemeroteca Digital. Para uma biografia de Caryl Chessman, confira o verbete da Enciclopédia Britannica, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Chessman-Caryl> Acesso em: 11 de abril de 2025.



RELICI

caso de Chessman ficou muito conhecido por ter criado uma controvérsia em torno da pena capital, pois, representando a si mesmo no tribunal, Chessman defendeu sua inocência e conseguiu adiar diversas vezes a execução de sua sentença de morte, período no qual escreveu e publicou livros biográficos em tom de protesto que atingiram grande sucesso comercial (um deles que foi inclusive adaptado para o cinema pela Columbia Pictures e lançado em 1955, chegando ao Brasil com o nome de *Cela 2455 - Corredor da morte*), tornando-se assim uma figura de grande notoriedade nas mídias. O seu julgamento foi amplamente divulgado pela imprensa brasileira, que, alimentada por uma curiosidade mórbida, acompanhou o caso com assiduidade, como capítulos de uma novela. João Acácio, a "versão brasileira" do Bandido da luz vermelha, recebeu dos tabloides nacionais um tratamento semelhante. Alguns periódicos da época, como *A Tribuna* (Santos) e *Notícias Populares* (São Paulo)<sup>17</sup>, publicaram matérias tão detalhadas e ilustradas, insufladas de mistério e terror, que praticamente oferecem o roteiro pronto para uma obra de cinema.

Dito isso, cabe também apontar que o filme de Sganzerla não se atém tanto aos dados biográficos de João Acácio quanto à própria forma espetacular que sua figura adquiriu nos noticiários. O fato é que associar o imaginário em torno de um criminoso que de fato existiu, cujos crimes foram alardeados nos jornais logo antes da realização do filme, à figura de um anti-herói, o "Zorro dos pobres", é um gesto provocativo, que tenciona realidade e ficção, misturando gêneros jornalísticos e cinematográficos. A relação do personagem com o cenário real da Boca do Lixo é fantasiosa, mas revela uma dimensão da ficção que possui um forte lastro na realidade social: as lendas urbanas, o sensacionalismo dos jornais, as páginas manchadas de sangue da imprensa marrom, o fascínio com histórias de crimes no cinema, na

---

<sup>17</sup> *A Tribuna, de Santos*, publicou uma matéria ilustrada e muito detalhada na ocasião da prisão de João Acácio (8 de agosto de 1967, disponível para consulta na Hemeroteca Digital). Uma reportagem da Folha de S. de Paulo de 2018 que recuperou as notícias veiculadas nos jornais da época dá a dimensão da repercussão do caso: "entre os dias 23 de outubro de 1967 e 3 de janeiro de 1968, o 'Notícias Populares' [jornal do Grupo Folha] publicou uma série de 57 capítulos sobre a vida do criminoso." (FERREIRA, 2018).



RELICI

literatura, nos gibis; todos esses elementos mobilizam o senso de moralidade e justiça, colocam em jogo a lei e a liberdade, tencionam as dimensões do público e do privado.

Nesse vasto imaginário em torno do crime, o personagem de Jorge se enquadra como uma figura típica da ficção policial – o bandido destemido que luta contra as autoridades – que aparece em outros filmes brasileiros contemporâneos, como *Paraíba, vida e morte de um bandido* (1966) de Victor Lima, e *Mineirinho, Vivo ou Morto* (1967) de Aurélio Teixeira. *Paraíba* conta a história fictícia um bandido completamente imoral e bruto que, à beira da morte, relembra sem arrependimentos sua história de vida; já *Mineirinho* é um filme remotamente baseado na história real de José Miranda Rosa, batizado pela imprensa do Rio de Janeiro de “Mineirinho” (célebre caso de um sujeito caçado pela milícia do Esquadrão da Morte), oferecendo uma versão heroica do marginal mal-compreendido que, perseguido pela polícia e condenado pela imprensa falaciosa, luta em defesa da própria honra. Ambos os personagens são interpretados por Jece Valadão, que se tornou um ícone do “cafajestismo” no cinema brasileiro dos anos 1960<sup>18</sup>, e possivelmente foi um modelo para a interpretação de Jorge por Paulo Villaça.

É possível encontrar uma série de paralelos entre esses filmes e *O bandido da luz vermelha*, como a tematização da manipulação da opinião pública pela imprensa e a trama de uma perseguição policial que leva o protagonista à morte. Mas, diferentemente de *Paraíba* e *Mineirinho*, a performance de Jorge não se encerra em um registro dramático ou sentimental. Destituído de *páthos*, ele beira o *clown*. Sua imagem é ainda mais deformada e exagerada, inflamada pela mídia sensacionalista, que se alimenta do mistério em torno da sua identidade: “Quem é esse marginal lendário, o mais famoso bandido nacional dos últimos tempos?” – pergunta a voz da locução, que segue listando hipóteses sinistras: seria ele um tarado sexual, um provocador, um anormal à procura da verdade, um pé de chinelo gozando do sucesso na imprensa ou “um pobre diabo saído de Freud ou da Boca do Lixo?”. O sentido

---

<sup>18</sup> Além dessas duas produções, o ator desempenhou um papel similar em diversos filmes, como *Boca de Ouro*, *Os Cafajestes*, *A Navalha na Carne*.



RELICI

dessas elucubrações disparatadas sobre o caráter de Jorge ultrapassa o *nonsense*: há algo intencional na confusão, na sobreposição de atributos, na indefinição da identidade do protagonista. Diferentemente de *Paraíba* e *Mineirinho*, em que se confere um estatuto de verdade para a visão do protagonista sobre sua própria biografia, o herói de Sganzerla é desprovido de credibilidade; ele não passa de um ator em um teatro de aparências, sua verdadeira identidade não se fixa no seu lado da história<sup>19</sup>. Um sintoma do fato de que Jorge não se apropria de sua identidade foi observado por Ismail Xavier (2012, p. 132), que constatou que são raros os momentos do filme em que sua voz de fato coincide com sua imagem.

Para o desenvolvimento dessa questão, é significativo destacar o fato de que a versão mais privada da identidade de Jorge aparece no filme sob a forma alegórica de um malote, rotulado em tinta com a palavra EU, no qual o personagem guardava seus antigos documentos falsos, artigos roubados e objetos sem valor. É como se a identidade do personagem, sua história e memória afetiva aparecessem metonimicamente representadas em um conjunto de cacarecos e quinquilharias guardadas em uma pequena mala, novamente apontando para o caráter fragmentário de identidade, entendida aqui como uma coleção heterogênea de coisas esquecidas. Há dois momentos do filme em que o conteúdo desse malote é exposto. O primeiro deles ocorre quando Janete o encontra no porta-malas do carro, revelando assim que Jorge é o Bandido da luz vermelha, que ele possuiu sete nomes diferentes e que foi "falso vendedor de livros, falso fazendeiro do Rio Grande, ex-garçom em Campo Grande, ex-corredor, ex-vendedor de cortador de unhas na Avenida São João, ex-porteiro de cinema de terceira classe, ex-bancário no Acre (...)" – uma listagem que novamente aponta para a inconstância de sua identidade. Ao desmascarar Jorge, Janete o denuncia à polícia, feito que resultará, enfim, na morte do Bandido. O outro momento em que se expõe o interior do malote ocorre quando a perseguição policial

---

<sup>19</sup> Ismail Xavier associa esse aspecto da caracterização de Jorge à pluralização do foco narrativo: "Como caracterizei, ao se pluralizar o foco da narrativa, o herói não fica livre para impor sua versão, de resto também pouco confiável, o que não permite opor uma suposta verdade de Jorginho ao desfile de simulacros." (XAVIER, 2012, p. 186).



RELICI

se intensifica e o Bandido, preparando-se para o seu fim, esvazia todo o conteúdo do “EU-valise” nas águas de um rio, desfazendo-se dos rastros de seu passado, em uma exposição visceral do fato que sua identidade permanecerá desconhecida.

Portanto, sequer no desfecho da história o problema da indefinição da identidade do Bandido encontra uma resolução positiva. A morte do protagonista retoma o sentimento de impotência: “Eu sei que fracassei...”. Essa fala, que é dita ao início do filme, é retomada ao final e se concretiza com a morte suicida que sela o destino do protagonista. Encurralado pela polícia, o Bandido tira a própria vida embrenhando-se em uma rede de fios elétricos, enroscando-se nos cabos, caindo em meio ao lixo, tosco, sem nenhuma dignidade heroica. Uma vez morto o bandido, os últimos minutos do filme celebram o caos e a contingência. Em um frenesi descontrolado, as vozes da locução irrompem sobre a cena, anunciando um turbilhão de frases disparatadas e escandalosas, que irradiam um mesmo senso de desordem e violência: “Tudo está iluminado por uma terrível luz avermelhada”. A sequência alucinante de imagens fragmenta a narrativa mais e mais a cada segundo. A aparição de um disco voador e a promessa apocalíptica de explosão da Boca do Lixo reafirmam o caráter absurdo e fantasioso da narrativa.

É um teatro do absurdo, um cinema “em transe”, onde o terror apocalíptico, em larga medida herdado de Glauber, toma conta da realidade. Na visão de Ismail Xavier, a comparação entre a obra de Glauber Rocha e o filme de Sganzerla oferece um forte fio condutor para a história do cinema brasileiro no fim da década de 1960. *O bandido da luz vermelha* leva adiante o projeto de cinema de Glauber na medida em que apresenta uma realidade social, política e cultural em crise. Das diversas pontes que o crítico estabelece entre as duas produções, ele destaca a crise de um sentido teleológico nos filmes. Xavier (2012, p. 140) encontra no enunciado “O Terceiro Mundo vai explodir” – que no filme de Sganzerla sinaliza repetidas vezes o destino apocalíptico do país – um paralelo com a profecia “o sertão vai virar mar”, que, em *Deus e o diabo na terra do sol*, apesar de anunciar uma transformação cataclísmica da paisagem brasileira, se coloca como um horizonte de esperança



RELICI

revolucionária. No entanto, enquanto o sertão tematizado por Glauber “coloca a experiência nacional no centro da ordem mundial” (XAVIER, 2012, p. 187), alimentando a esperança em um processo de transformação social que partisse da periferia global, no filme de Sganzerla a destruição do Terceiro Mundo não sugere qualquer redenção, apontando para um “mundo insustentável” (XAVIER, 2012, p. 140), prestes a colapsar. Xavier (2012, p. 154) argumenta que *Terra em transe* já apresentava uma perspectiva negativa de Glauber sobre os pressupostos teleológicos que animaram a produção de *Deus e o diabo*, mas ele entende também que, através da ironia, Sganzerla leva ainda mais adiante a “dessacralização” do tempo histórico, a ausência de um *telos* – algo que inclusive se exprime na própria forma da montagem, no tempo narrativo não linear, marcado pela fragmentação, repetição e circularidade.

No confronto entre os filmes de Sganzerla e Glauber, Xavier (2012, p. 128) compara o personagem de Jorge ao de Paulo Martins, protagonista de *Terra em transe*, que é igualmente fadado ao fracasso, tomado por um desespero cético, um sentimento de impotência. Há uma semelhança imediata entre a morte dos dois protagonistas, apontada pelo crítico logo no início de seu ensaio sobre *O bandido da luz vermelha*. Ambos morrem solitários, como resultado de um processo autodestrutivo. O percurso agônico do engajamento político de Paulo Martins – que o leva do sonho à conspiração, da conspiração à ação, da ação ao fracasso – resulta em uma morte isolada em uma paisagem desértica, distante da dimensão pública em que travou sua luta política. Portanto, assim como ocorre com Jorge, a morte de Paulo é privada de um destino heroico. E, assim como ocorre com Paulo, a morte de Jorge está metaforicamente associada à desilusão com relação às promessas de conciliação dos conflitos de classe e de fundação pacífica de uma sociedade moderna (XAVIER, 2012, p. 116, p. 193). No entanto, diferentemente do protagonista de *Terra em transe*, o personagem de Jorge jamais inflou qualquer esperança de transformação em escala nacional. Ele é um “boçal”, um bandido que abraça seu destino, desempenha com contraditória potência seu papel autodestrutivo, executa com prazer o seu fracasso. Seu fim é tragicômico: como em um teatro, ele ensaia sua



RELICI

morte, e se diverte com isso. Assim, qualquer reminiscência de uma visão romântica do herói – que é marcante na figura de Paulo – se torna no personagem de Jorge um pastiche. Ambos partem de uma mesma condição de impotência, “mas a ironia e a autodepreciação substituem aqui [na figura de Jorge] a eloquência e o drama de Paulo”, de maneira que *O bandido da luz vermelha* “pode descartar, com humor, a ansiedade por uma teleologia perdida que constitui o trauma de *Terra em transe*” (XAVIER, 2012, p. 187).

Dessa maneira, o crítico reconhece que o filme de Sganzerla responde ao problema da crise da teleologia de maneira paródica, criando tensão entre o aparecimento de questões ligadas ao destino e à identidade do protagonista e a ausência de um *telos*, a perda da finalidade na narrativa, que se expressa sobretudo sob a forma do humor cômico. Ainda no que diz respeito à crise da teleologia, Xavier (2012, p. 177) aponta que a morte de Jorge é, no enredo, “um fim praticamente inevitável”, dada a posição antagônica do protagonista em relação à sociedade (sua divisa “um contra todos”, “herói solitário” versus “gigantesca máquina do crime”). O suicídio de Jorge se apresenta como a única saída para esse criminoso em fim de carreira: é uma alternativa à prisão perpétua, uma maneira de triunfar, ainda que momentaneamente, sobre a caçada policial e a perseguição midiática; é a solução para um “beco sem saída”, sua fuga final. Nesse sentido, o personagem “encara a morte como cumprimento de um desígnio, sacrifício apto a conferir um sentido a seu trajeto”. Xavier (2012, p. 143) entende que o destino do protagonista ultrapassa sua trajetória particular, confundindo-se com o fim do mundo, de modo que o “suicídio do bandido vira sacrifício que define a data do apocalipse”. Mas, por outro lado, o crítico conclui seu argumento apontando que o tratamento irônico acaba por sabotar “os sinais de um sentido transcendente para a morte” (XAVIER, 2012, p. 177). Dessa forma, Xavier interpreta o suicídio do Bandido em dois sentidos: enquanto algo fundamental, pois é o ponto culminante da narrativa, e como algo periférico, pois também se converte em apenas mais um acontecimento, mais um desastre, mais uma



RELICI

notícia em meio a tantas outras. Assim, a morte do protagonista é apreendida em uma “dialética do crucial-irrelevante” (XAVIER, 2012, p. 143).

Tomado sob esse aspecto, *O bandido da luz vermelha* encontra um solo comum com a obra do artista plástico Hélio Oiticica – em particular, com algumas de suas obras realizadas no período entre 1966-1967, como o poema-bandeira “*seja marginal, seja herói*”, um enunciado que carrega a mesma ambivalência dialética, oscilando entre a posição central do herói e a posição periférica do marginal. Sobre os dizeres, a bandeira é estampada com a imagem do cadáver de Alcir Figueira da Silva, estirado ao chão na forma de uma cruz invertida. A mesma fotografia é reproduzida em um outro objeto criado pelo artista, o *Bólido Caixa nº21*, que traz em vermelho as inscrições: “Por que a impossibilidade? / A existência na busca pelo crime / Querer ser” – um poema que dramatiza a condição existencial desse sujeito que se suicidou para não ser preso após um assalto a um banco. Também a imagem de outro “marginal” foi reapropriada por Hélio na composição do *Bólido-caixa nº18*. Trata-se de uma fotografia emblemática de Manuel Moreira, homem conhecido como Cara de Cavalo, alvejado por mais de cem tiros pelo Esquadrão da Morte, uma milícia policial que empreendeu uma caçada a Cara de Cavalo para vingar a morte do detetive LeCoq (OITICICA, 1968). Essa fotografia foi retirada dos jornais da época e replicada pelo artista nas faces internas de uma caixa preta aberta, entre as quais se estende uma tira de um tecido translúcido e vermelho que vela a imagem. No fundo da caixa há um saco de pigmento vermelho, onde se lê, mais uma vez, um poema: “Aqui está / e ficará / contemplai / seu silêncio histórico”.

Em uma nota de março de 1968, o artista comenta as questões que o motivaram a homenagear esses dois homens mortos em decorrência da perseguição policial. Para Hélio, os dois “marginais” foram lançados – pela sociedade, pela imprensa, por políticos e pela polícia – à condição de “ídeos anti-heróis”. Tanto Alcir, cuja morte não teve grande repercussão na mídia, quanto Cara de Cavalo, que foi convertido em bode expiatório, tornando-se o “inimigo público número um”, foram submetidos à condição de um “animal a ser sacrificado”, o “símbolo daquele que deve



RELICI

morrer”. Segundo o depoimento do artista, não se trata simplesmente de considerá-los “vítimas” da sociedade; trata-se antes de entender que, por mais responsáveis que sejam por suas ações, ao transgredir as leis criadas por uma sociedade caduca e degradada, ambos foram condenados à morte trágica e violenta, acompanhada do gozo público. Assim, a figura do marginal é tomada como um exemplo, atingindo o mesmo lugar no imaginário que as figuras (muito mais heroicas) de Lampião, Zumbi dos Palmares, Che Guevara. No entanto, como assinala Hélio, a razão da homenagem não é positiva e celebratória; seu propósito não está em apresentar uma visão romântica do problema da criminalidade urbana. Ele não pretende com isso apenas “lamentar um crime sociedade x marginal”. Mais que isso, essas obras foram propostas como “um modo de objetivar o problema”, uma exposição visceral da revolta contra o *status quo*. É uma denúncia da adversidade daquele estado social; é a acusação de que há “algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos”.

Dessa forma, Hélio apontava para algo que também é exposto no filme de Sganzerla: a barbaridade, a condição animalesca à qual são reduzidos os sujeitos marginalizados. Tal como aparece no filme, na provocação feita pela locução sobre a verdadeira índole do *Bandido da luz vermelha* – “um gênio ou uma besta?” –, a ambiguidade, que faz o personagem oscilar entre uma figura digna e uma infame, também caracteriza o herói-marginal de Hélio. Nesse sentido, talvez seja possível entender a proximidade das questões colocadas pela produção do artista e do diretor a partir do contexto histórico extremamente violento em que se inserem. Afinal, a segunda metade da década de 1960 é marcada pela escalada e pelo acirramento dos conflitos civil-militares. Mas, para além da proximidade histórica do tema-problema em que se enquadram, há entre essas duas obras ainda uma série de semelhanças formais: o uso dos procedimentos de colagem, a autonomização plástica da palavra, a materialidade urbana e até mesmo o apelo simbólico da cor vermelha. No entanto, há uma importante diferença: a ironia, que é determinante no filme de Sganzerla, está



RELICI

ausente nas obras de Hélio, que encaram a realidade da violência urbana e dos crimes cometidos pelo Estado com grave pesar e luto.

O tratamento paródico e a retomada do gênero da chanchada assinalam a perda do tônus de militância (que talvez ainda fosse forte na produção de Hélio daquele mesmo período), inclusive distanciando o filme de Sganzerla do engajamento político que motivou o Cinema Novo. Em certo sentido, é possível dizer que esse desvio para a chanchada significou uma posição conformista. Mas, com isso, o filme abre mão da crença em um processo revolucionário que de fato não encontrava mais horizontes reais de realização. A perda das utopias de transformação social é sentida como um processo profundamente negativo e traumático, produzindo efeitos disruptivos, fragmentários, nas narrativas do Cinema Marginal. Não é à toa que Ismail Xavier veja na fragmentação da identidade a principal marca de Jorge, o Bandido da luz vermelha. Concordando com a leitura de Xavier, pode-se dizer que o filme recicla os estilhaços do Cinema Novo, deslocando os seus emblemas para o terreno movediço da cultura de massas – e há nisso uma dimensão profundamente crítica.

Pois nesse processo de transposição, corrupção e ressignificação das questões que motivaram o Cinema Novo, revela-se o esgotamento da via crítica anterior, dos pressupostos por trás da “estética da fome”, ao mesmo tempo que se radicaliza esse projeto. O filme expõe claramente sua posição adversa ao tratamento dramático, realista ou sentimental, da exposição das misérias sociais brasileiras. Sganzerla aponta para o diagnóstico extremamente negativo de que a tematização da miséria pelo cinema já havia se convertido em um fetiche. Isso aparece de maneira provocativa nas palavras do personagem JB da Silva, candidato da Boca do Lixo à presidência da república: “Um país sem miséria é um país sem folclore. E um país sem folclore, o que podemos mostrar pro turista?”. Essa fala cínica, proferida ao som de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, evidencia o fato de que até a exposição da miséria pôde ser capitalizada enquanto um patrimônio nacional. Abolindo a distinção, *O bandido da luz vermelha* descarta o problema da originalidade e da autenticidade de um cinema nacional diante dos materiais importados da indústria cultural, sem com



RELICI

isso deixar de apostar na perspectiva singular que se abre na representação cinematográfica a partir da condição periférica do país. Nesse sentido, a “estética do lixo” leva às últimas consequências a reflexão de Glauber sobre a posição subalterna do cinema brasileiro frente ao olhar estrangeiro (ROCHA, 1965, p. 165). Com uma montagem ousada e experimental, o filme de Sganzerla assume a posição ativa de uma obra de vanguarda e, incorporando a precariedade de seus materiais, mergulha na dimensão fragmentária da experiência moderna de uma cidade industrial da periferia do capitalismo.

*O bandido da luz vermelha* expõe, enfim, a inserção vertiginosa das grandes cidades brasileiras em mundo moderno, violento e desagregador, do qual não há mais volta. O sentido de modernidade evocado pelo filme é o de uma força avassaladora, que não permite a solução positiva do conflito entre o moderno e o arcaico. Assim, o herói do Cinema Marginal não é um símbolo celebratório da identidade nacional; é o anti-herói, o inimigo público número um, um fugitivo vivendo *à margem*, isto é, nem propriamente dentro, nem propriamente fora do “mundo civilizado”.

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal?. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso em: 11 abr. 2025.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOCA do Lixo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80264-boca-do-lixo>. Acesso em: 11 de abril de 2025.

CARYL Chessman. In: **Encyclopedia Britannica**, 23 May. 2024, <https://www.britannica.com/biography/Chessman-Caryl>. Acesso em: 11 de abril de 2025.



RELICI

DUPONT, Juliano Fontanive. Salomão Scliar e a música de candomblé em Terra em Transe. UFRGS: Rádio da Universidade, [S. l.], 27 mai. 2022. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/radio/scliar-candomble-e-glauber/> Acesso em: 11 abr. 2025.

FERREIRA, Luis Carlos. Há 20 anos, Bandido da Luz Vermelha era assassinado em SC. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 5 jan. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2018/01/1839622-ha-20-anos-bandido-da-luz-vermelha-era-assassinado-em-sc.shtml>. Acesso em: 11 abr. 2025.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FINOTTI, Ivan. **O rei da boca**. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 27 mar. 1963. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200306.htm> Acesso em: 11 abr. 2025.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2001.

OITICICA, Hélio. **O herói anti-herói e o anti-herói anônimo**. 1968. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>. Acesso em: 11 abr. 2025

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n.3, p.165-170, jul. 1965. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/807556#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-328%2C264%2C2343%2C1311>

VIEIRA, João Luiz. **Chanchada e a Estética do Lixo**. Universidade Federal Fluminense. 2000.

WILLIAMS, Raymond. Tragédia e tradição. In: **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 33–69.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

## FILMES

**Deus e o diabo na terra do sol** (1964). Dir: Glauber Rocha. Brasil, 2h, Son, pb.

**Mineirinho, vivo ou morto** (1967). Dir.: Aurélio Teixeira, 1h 30m, Son, cor.

**O bandido da luz vermelha** (1968). Dir: Rogério Sganzerla. Brasil, 1h 32m, Son, pb.



RELICI

**Paraíba, vida e morte de um bandido** (1966). Dir.: Victor Lima. Brasil 1h 22, Son, pb.

**Terra em transe** (1967). Dir: Glauber Rocha. Brasil, 1h 50m, Son, pb.