Revista Urutágua - acadêmica multidisciplinar - DCS/UEM
Nº 29 - nov./2013 - abril/2014 - Semestral - ISSN 1519.6178

# Raciocínio na montagem: análise da montagem dos filmes *"O bandido da luz vermelha"* e *"A vermelha luz do bandido"*

**FAGNER BRUNO DE SOUZA***

**Resumo:** Este trabalho analisa a montagem fílmica do documentário *A Vermelha Luz do Bandido* e da ficção *O Bandido da Luz Vermelha*. Estes filmes apresentam padrão narrativo de fragmentação e buscam evidenciar a presença da montagem. Estes dois filmes dialogam com o Cinema Documentário e o Cinema Marginal respectivamente. Serguei M. Eisenstein, em seu conceito de montagem fílmica que faz raciocinar, Laurent Jullier e Michel Marie, em sua estrutura de análise fílmica, são decisivos neste trabalho. O pensamento eisensteiniano de montagem como instrumento de articulação de sentido, ajudará na focalização dos aspectos da concepção de montagem dentro de sequências fílmicas dos filmes supracitados. Depois, as sequências serão dissecadas nos moldes que Laurent e Marie nos emprestam. Na análise estarão englobadas a montagem do som e do vídeo. Ao final, constatou-se que os dois filmes apresentam tendência ao pensamento eisensteiniano nas montagens, porém, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* apresenta uma sequência linear.

**Palavras-chave:** Montagem; Cinema Marginal; Documentário; O Bandido da Luz Vermelha; Fragmentação.

**Reasoning on the montage: analysis of montage in the *films "O bandido da luz vermelha"* and *"A vermelha luz do bandido"***

**Abstract:** This study analizes the film montage of the documentary *A Vermelha Luz do Bandido* and of the fiction *O Bandido da Luz Vermelha.* These films show a narrative pattern of fragmentation and seek to show the presence of montage. The films making dialogue with the Documentary and Cinema Marginal respectively. Serguei M.Eisenstein, at yours concept of the film montage that make think, and Laurent Jullier and Michel Marie, with the structure of the filmic analisis are decisive in this study. The concept of Eisenstein, montage like a instrument of meaning articulation, assist in focus on aspects of the thinking the montage inside the sequences. Afterwards, the sequences were dissected along the lines of the Laurent and Jullier. In the analisis will be encompassed a montage of the sound and the video. Lastly, it was found that two films leaning to the montage on Eisenstein thinking, however, the film *O Bandido da Luz Vermelha* show one linear montage.

**Key words:** Montage; Cinema Marginal; Documentary; O Bandido da Luz Vermelha; Fragmentation.

* **FAGNER BRUNO DE SOUZA** é pós-graduando em Criação e Produção em Rádio e TV, na Faculdade Pitágoras (campus Londrina), graduado em Comunicação Social (habilitação Jornalismo) pela Universidade Estadual de Londrina.

**O bandido e o dilaceramento da narrativa**

Em 1968, surgiu um filme que marcou época no Brasil. *O Bandido da Luz Vermelha,* de Rogério Sganzerla, deflagrou um movimento cunhado como Cinema Marginal. Este movimento surgiu a partir de jovens cineastas brasileiros insatisfeitos com o fim que tomavam seus precedentes, os cineastas que compunham o movimento do Cinema Novo. Estes começaram a compartilhar ideias com cinema industrial. Outro fator influenciador na formação dos marginais foi a forte pressão da ditadura militar, o que os direcionou para a produção da significação do horror e abjeta, além de causar, nos marginais, o sentimento de incapacidade e impossibilidade de ação. As principais características dos filmes incluídos neste movimento eram a fragmentação da narrativa, a imagem abjeta[1] (RAMOS, 1987. p. 97), horror, o avacalho[2] (RAMOS, 1987. p. 125), predomínio do gênero ficção, a presença do submundo urbano, o antropofagismo. (RAMOS, 1987. p. 41),

A característica que nos será mais importante aqui é a fragmentação narrativa. Este ponto renega uma prática comum do cinema hollywoodiano, o modelo predominante a época: a

[1] Segundo Ramos, a *significação imagética da abjeção* era costume nos filmes marginais, em determinadas cenas os atores encenam cenas que irritam e causam repulsa ao espectador, como a "deglutição aversiva", em que o personagem enche a boca de comida de tal forma que não é capaz de mastigá-la e deixa vazar parte dela, já mastigada.

[2] Avacalho é a estrutura básica do Cinema Marginal. Segundo Ramos, é a atitude do Cinema Marginal quando se relaciona com discurso alheio e com a expectativa de fruição dos espectadores de cinema. Ramos, Fernão. Cinema Marginal (1968-1973) – A representação em seu limite. Editora Brasiliense, São Paulo 1987.

montagem de continuidade[3]. Aquela forma narrativa (fragmentada) foi apropriada por Pedro Jorge em seu documentário, *A Vermelha Luz do Bandido (2009)*, que prestou tributo ao filme de *O Bandido da Luz Vermelha*. Pedro Jorge falou, em seu filme, sobre produção de Sganzerla utilizando ferramentas similares àquelas utilizadas na época do Cinema Marginal, e, desta forma, conseguiu um resultado interessante, sobretudo na montagem.

A montagem fragmentada dos dois filmes se assemelha ao pensamento de Serguei Eisenstein no inicio do século XX.

> Para Eisenstein (...) a montagem era o instrumento de articulação do sentido, graças do qual o cinema podia 'raciocinar' e construir associações intelectuais de alta elaboração (MACHADO, 1982, p. 42).

Esse raciocínio – que o cinema realiza – cria um sentido além do que é proposto na tela do cinema. O espectador produz uma ideia que é advinda, ou melhor, instigada pela relação entre os planos fílmicos, mas que é característica de cada indivíduo. Cada espectador relaciona sua experiência de vida com o que é captado e tenta estabelecer um sentido lógico.

Eisenstein não se identificava com a forma naturalista[4] de reproduzir o mundo que o cinema comercial tinha, e ainda tem, o costume de utilizar. Para ele era necessário fazer o filme articulando imagens a fim gerar sentidos. Eisenstein queria adicionar conceitos em seus filmes sem usar de narração, fábulas ou personagens. Então foi pesquisar as línguas orientais. Nelas, os conceitos são construídos a partir de metonímias e metáforas. Na língua chinesa, por exemplo, um conceito é gerado na operação de dois sinais pictográficos de forma a estabelecer uma relação entre eles. A partir desta idéia, Eisenstein pensou a montagem por justaposição de planos. Assim como no hieróglifo, a justaposição de planos na execução da montagem, para Eisenstein, tem o poder de gerar sentidos (EISENSTEIN, 2002, p. 36).

Assim como Eisenstein, Rogério Sganzerla, no filme *O Bandido da Luz Vermelha*, deixa de lado o padrão narrativo clássico (naturalista) e usa formas de narrativa e de montagem fragmentadas. A montagem, portanto, aparece fazendo um papel diferente do convencional (modelo clássico). Ela não apenas encaixa os cortes entre os planos, mas gera sentido à medida que é realizada engenhosamente.

**Estrutura da análise**

Para estruturarmos a análise dos dois filmes sobre o Bandido da Luz Vermelha, Jullier e Marie nos emprestam seu modelo de análise. Os autores propõem no livro *Lendo as imagens do cinema* a separação do filme em três partes, cada parte possibilita uma visão diferente da estrutura fílmica. São recortadas do filme o plano[5], a sequência e, por último, o filme como um todo. O plano, segundo Jullier e Marie, deve ser analisado em relação ao ponto de vista da câmera (onde e como a câmera está posicionada). Além da

[3] Montagem de continuidade é um padrão de montagem do filme que objetiva esconder do espectador que o filme é montado, realizado por uma equipe técnica e que há uma intenção por trás da narrativa fílmica. Tenta contar a história ao espectador linearmente e com o mínimo de cortes muito bruscos.

[4] O cinema de continuidade, naturalista, tenta esconder toda manipulação que é feita para na produção do filme. Tenta reproduzir a vida real nas telas.(NOGUEIRA, 2010, p. 138).

[5] O plano é a unidade fílmica exibida pela câmera que perpassa entre dois cortes.

posição da câmera, a composição do cenário e a atuação dos personagens são pontos a serem focalizados. Mas devido ao curto espaço deste artigo, não poderemos abordar o plano. (JULLIER & MARIE, 2009, p. 21)

Já no nível da sequência, que é o ponto essencial desta análise, a montagem fílmica deve ser observada. A sequência:

> é àquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade de ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns). (JULLIER & MARIE, 2009, p. 42).

A nossa visão da sequência fílmica, partirá de uma proposta que observa a estrutura de narrativa, dentro do modelo realizado por Jullier e Marie (plano, sequência e filme como um todo). Somada a essa separação da estrutura fílmica de *Lendo as Imagens do Cinema*, a ideia eisensteiniana proporciona uma forma de ver particular, que focaliza o conflito na montagem dos planos e também na montagem audiovisual.

A análise do *filme como um todo* observa as peripécias dos personagens, focalizando-se no enredo (JULLIER & MARIE, 2009, p. 60). Contudo, não será realizada neste trabalho.

**Sequência: o ritmo dos bandidos**

A sequência é a soma de uma determinada quantidade de planos que gera sentido na sua totalidade. Pensaremos a sequência dentro do conceito eisensteiniano de montagem, montagem que faz raciocinar (MACHADO, 1982, p. 42), voltado aos filmes que apresentam montagem fragmentada.

A montagem de Eisenstein foi inspirada na escrita japonesa, Kanji – escrita ideográfica. Ele concluiu, analisando os kanjis, que a idéia de montagem por justaposição de planos funciona desta forma: cada plano tem seu significado, quando justapostos criam um terceiro significado (LEONE & MOURÃO, 1993. p. 52)

“A montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador” (LEONE & MOURÃO, 1993, p. 49), por isso, o cineasta a usa para gerar sentimentos nos espectadores. Pretendemos identificar na montagem dos dois filmes se há a presença desta ideia. E também de que forma os cineastas trabalham com essas capacidades de afetar o emocional do espectador.

A primeira sequência a ser analisada é o início do filme de Sganzerla. A sequência termina aos 2’. Nela acontece uma apresentação do filme, do País e do personagem principal, o Bandido da Luz Vermelha. Esta sequência está dividida em 19 planos. Copiaremos aqui seis planos para ilustração, mas a sequência será analisada em sua totalidade.

Figura 1

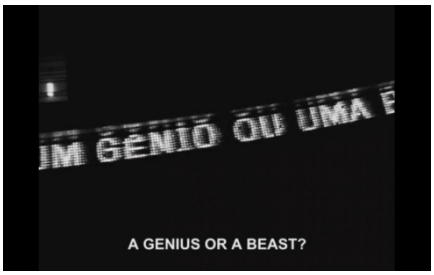



Figura 2

Figura 3

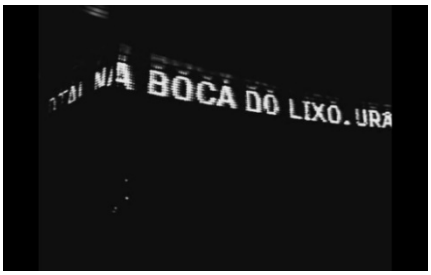



Figura 4

Figura 5

Figura 6

Soa um gongo, primeiro sinal sonoro que percebemos ao iniciar o filme, seguido pela pergunta no letreiro luminoso: “Um gênio ou uma besta?” (Figura 1). Ao mesmo tempo, a voz do bandido questiona: “quem sou eu?”. Na imagem seguinte vemos um homem de costas e uma esfinge e o texto: “O Destino do Homem” (Figura 2). Nota-se que a imagem não está verticalizada (em pé), para a lermos corretamente é necessário virarmos a cabeça horizontalmente. Os primeiros planos desta sequência são perguntas colocadas ligeiramente ao espectador. Seguindo a idéia eisensteiniana de o filme raciocinar, ou fazer raciocinar, a esfinge, encaixada após questionamentos “quem sou eu?”, pode sugerir a idéia de um enigma. Levando em conta que o cineasta pode ter se apropriado metaforicamente da esfinge de Édipo Rei, de Sófocles[6]. Sganzerla, em seu pós-escrito ao roteiro original fala sobre isso:

[6] A história de Sófocles conta que Édipo foi amaldiçoado ao nascer. Ele mataria seu pai e casaria com sua mãe. Durante sua vida, para salvar a cidade e se tornar rei, teria que decifrar o enigma da terrível Esfinge. Após decifrar o enigma, torna-se rei e casa-se com sua própria mãe sem saber. Contudo, quando Édipo descobre que casou com sua mãe, fura os próprios olhos e se exila do reino.

> um dos primeiros planos do *Bandido da Luz Vermelha* é de uma capa de gibi deitada – está proposto o enigma sganzerliano: **Decifra-me ou devoro-te**. De um modo ou de outro, são inevitáveis a devoração antropofágica do *noir* e o verdadeiro desrepresamento de imagens que se seguirão nos próximos 90 minutos. De acordo com Pound, *phanopoeia*. (SGANZERLA, 2008, p.128).

Em seguida, volta o letreiro luminoso falando dos personagens (Figuras 3 e 4), enquanto os narradores, em vozes feminina e masculina, intercalam comentários sobre o país. São seis planos fixos de letreiros luminosos subsequentes. As letras apresentam o filme e dão os créditos iniciais. Ao mesmo tempo, as vozes em *over* dos narradores realizam asserções sobre o filme, de forma semelhante à de um documentário. Nos dois últimos planos de letreiros luminosos, começa a narração em *over* do bandido e, em background, uma trilha de candomblé[7].

O bandido fala sobre sua vida e seu fracasso. Durante sua fala, os planos mudam para imagens de crianças brincando numa favela (Figuras 5 e 6). São 11 planos mostrando as crianças com armas de brinquedo. O plano final da sequência mostra as crianças brincando no lixo.

No início desta sequência, há montagem dos planos que contêm o questionamento "quem sou eu?", "um gênio ou uma besta?", seguidos pela imagem da esfinge. Neste ponto foi identificada a montagem pensada por Eisenstein – duas ideias divergentes somadas geram um terceiro sentido. Logo após, a montagem se baseia em planos semelhantes (dos letreiros), apenas com textos e a locução em *over*. Aí se encontra a montagem eisensteiniana novamente. A locução fala algo aparentemente desconexo ao que aparece no vídeo. Mas, em alguns momentos, o letreiro e as vozes falam do mesmo assunto. O letreiro diz que o filme é sobre o terceiro mundo e mostra também os créditos do filme. As vozes falam de um país em estado de sítio, que o filme não passa de uma ficção e que é um faroeste sobre o terceiro mundo. Estas imagens e sons parecem não estar justapostos como a ideia de Eisenstein, mas sim jogados de uma forma, aparentemente, displicente. Contudo, vistos atentamente, apresentam as características pensadas pelo estudioso russo. Pois causam dúvidas ao espectador. O que gera necessidade de pensar sobre o que é mostrado.

Quando começa a narração do bandido e, um pouco depois, aparecem imagens de crianças brincando na favela, possivelmente na Boca do Lixo[8], a imagem das crianças brincando com armas de brinquedo pode significar o treino para o crime, e também uma ilustração da infância do bandido. Jorginho conta sobre seu fracasso. As imagens são da infância e os comentários são do final de uma vida. Existe um conflito entre começo e fim. A montagem eisensteiniana está presente neste momento. O som, significando o fim, está em justaposição com a imagem, que significa o início. O início da vida do bandido é a favela, miséria, escola do crime. O fim é o fracasso. A montagem destas ideias sugere a impossibilidade, a

[7] Candomblé é um culto de origem africana trazido ao Brasil pelos escravos negros no período colonial.

[8] A Boca do Lixo era uma região da cidade de São Paulo com uma grande concentração de bandidos, rebatizada de "cracolândia" nos anos 1990. No filme é o local de nascença do bandido.

incapacidade de sucesso. A fala de Jorginho corrobora com essa ideia: “Eu fracassei, eu sei disso. Eu tinha que avacalhar, um cara assim tinha que avacalhar pra ver o que saía disso tudo.”

Sobre os planos desta sequência, em sua maioria, são fixos. A câmera fica estática e o movimento é por conta da atuação das crianças na boca do lixo e dos letreiros luminosos.

A segunda sequência analisada do filme de Sganzerla tem duração de 2’37’’ e possui 25 planos. Nela acontece uma espécie de monólogo em que o bandido fala, em *over*, para o delegado Cabeção de sua indignação de assaltar e roubar e, por ventura, não ser pego, e das mulheres que já passaram por sua vida. O recorte começa aos 38’28’’ e vai até 40’35’’.

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Dos 25 planos existentes nesta sequência, seis foram destacados acima. O primeiro mostra o bandido, com chapéu na cabeça e portando um avião de brinquedo em suas mãos (Figura 7). O escutamos assoviar alguma música e depois sua fala em *over*. Ele reclama ao delegado cabeção por não ter sido preso pelos crimes que cometeu e até ameaça: “Não sei como pode Cabeção, essa

noite sou bem capaz de limpar os Jardins e botar fogo na tua casa". Em *background* escutamos a 5ª Sinfonia de Beethoven, que perdura toda a sequência. Após sua reclamação, muda o foco de seu monólogo e começa a falar sobre as mulheres que passaram por sua vida. Fala os nomes e as características de cada uma.

Enquanto o bandido fala das mulheres, a montagem segue o seu raciocínio, mostrando planos intercalados rapidamente com imagens das mulheres citadas. Três planos em que o bandido picha um muro são entrepostos com os planos das mulheres. Nas pichações estão nomes de cidades e das mulheres de quem ele fala (Figura 9). Isto mostra convergência entre imagem e som, o que refuta a montagem eisensteiniana, a possibilidade de gerar novos sentidos é menor, pois a montagem sugere uma ideia completa ao espectador. Há, apenas, constatação no vídeo do que está sendo falado no áudio.

No final da sequência Jorginho passeia pela cidade e uma transeunte o reconhece como o Bandido da Luz Vermelha (Figura 10). Os planos a partir deste ponto são mais longos e acompanham o bandido durante seu passeio pela cidade, até ele tomar um taxi (Figura 12). Fim da sequência.

A montagem nesta sequência apresenta maiores características de linearidade do que de fragmentação. O ponto mais conflitante que se pode identificar é o som. Enquanto Jorginho fala, escutamos, em *backgroun*d, uma música erudita (5º Sinfonia de Beethoven). Também nos momentos em que há pausa nas falas, escutamos seu assovio. A música parece trazer um caráter tenso à sequência, enquanto o assovio denota a tranquilidade do bandido. Contudo, é predominante, nesta seqüência, a montagem linear.

A última sequência que veremos do filme de Sganzerla é a o final do filme. Acontece entre 1h 28'0'' e 1h 30'42''. Seu ritmo é intenso. Há um tumulto de signos que embaralha nossa percepção.

Abaixo estão alguns planos desta sequência, que no total engloba 33 planos. Aqui será necessário, diferentemente das duas sequências anteriores, usarmos 8 planos para ilustração.

Figura 13

Figura 14

Figura 15

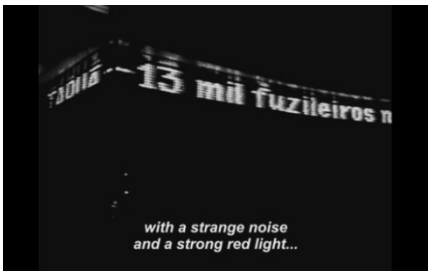


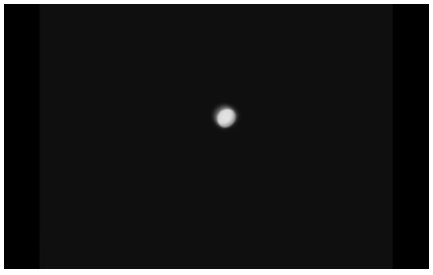

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20



A sequência se inicia após a morte de Jorginho, que comete suicídio na Boca do Lixo. Enrola um emaranhado de fios elétricos em volta de seu pescoço e pisa na chave de energia, findando numa descarga elétrica que o leva à morte. Esta cena, no entanto, não está englobada na sequência destacada. O recorte utilizado aqui se inicia no plano em que os policiais, juntamente com o delegado Cabeção, encontram o corpo de Jorginho e duvidam que seja o corpo do Bandido da Luz Vermelha. O delegado, num descuido, encosta na fiação e toma um choque que também o leva a óbito. Este plano é como uma fagulha que se espalha e cria um novo ritmo ao filme. É a partir daí que se inicia o tumulto de signos. Escutamos as vozes dos dois narradores, que falam no modelo radiofônico, anunciando o fim do bandido e a chegada de objetos voadores não identificados vindos do leste. Em background, inicia uma música de candomblé, semelhante àquela do início do filme, e também se escuta o som dos objetos voadores não identificados.

Enquanto os narradores falam da invasão, imagens de pessoas dançando candomblé em meio à fumaça (figura 16), de objetos voadores em guerra (figuras 14 e 17), de letreiros luminosos

(figura 15) e de antenas (figura 19), são justapostas. A dupla de narradores fala sobre ruídos e uma luz avermelhada provinda dos objetos voadores e que ocasionam "um casamento chinês em Los Angeles, um transplante em Acapulco e uma passeata em Porto Alegre". Todas essas asserções de áudio são montadas sobre as imagens listadas, e não apresentam ligação aparente, indicando que a montagem não linear está presente na sequência.

A narração continua. Os locutores revelam a emissora em que estão realizando a transmissão: "num sensacional furo de reportagem da Continental de Itapecerica da Serra, a minha, a sua, a nossa emissora". Esta locução indica o fim da transmissão, que não acontece. Os narradores ainda falam. Falam da invasão dos bárbaros; dizem que as pessoas estão invadindo as praças e que a polícia toma providências; escutamos a profecia na voz do "anão boçal"[9]: "O terceiro mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra".

No final da sequência aparecem dois planos que ainda não foram intercalados. Um com a imagem de uma fotografia queimando com a imagem de São Jorge e outro da lua. Os narradores agora dizem: "só um milagre pode nos salvar do extermínio total". E, no final do filme, as últimas palavras são um paradoxo. Primeiro é dito que um desconhecido em meio a multidão pode abalar todos os poderosos do mundo. Depois é dito pelos narradores que sozinho a gente não pode nada. Como nas outras sequências, nesta também é visto o conflito dual, aqui entre a capacidade e a incapacidade.

Os planos, nesta sequência, são, em sua maioria, abertos e fixos. Os únicos que têm movimentação de câmera – panorâmica – são os com imagens dos objetos voadores. A montagem dos planos é rápida. As imagens do candomblé, dos objetos voadores, das antenas e dos letreiros aparecem intercaladas. Não estão relacionadas à locução, a não ser no momento que é falado da invasão de objetos voadores. É descrita, pelos narradores, toda uma gama de eventos que não é mostrada pela montagem dos planos. Aí é que identificamos a ideia sugerida neste trabalho: a imagem sugere um sentido e o som outro, e a união dos dois gera um terceiro.

Há conflito também na locução, assim como um deboche intrínseco ao formato da narração (nos moldes do rádio). Ismail Xavier faz um comentário que confirma um ponto contrastante presente no recorte:

> A construção do alarme geral obedece a um crescendo e leva ao extremo a justaposição de irrelevâncias. A desgraça de Jorginho, embora ponto de origem, se dilui no redemoinho, na simulação comandada pelas vozes que revelam, só agora, seu ponto de ancoragem. Ironicamente, é neste justo momento de catástrofe planetária que, pela primeira vez, elas definem sua identidade [...] Continental de Itapecerica da Serra [...] O efeito de contraste é programado: a dimensão universal do evento se choca com a modéstia da fonte que proclama revelá-lo. (XAVIER, 1993, p 79).

O conflito dual marcou duas sequências. Na inicial a dualidade se mostrou no conflito entre o inicio e o fim, a infância e o fracasso na morte de Jorginho. No

[9] É um personagem que é preso pelo delegado Cabeção durante o filme *O Bandido da Luz Vermelha*. Em sua aparição no filme grita "O terceiro mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra!".

recorte final a dualidade ficou entre a capacidade e incapacidade e o universal e restrito. A outra sequência vista não apresentou tal conflito, mostrando presença de linearidade na montagem e raciocínio.

Vistas as três sequências do filme de Sganzerla, passaremos a observar três sequências pertencentes ao filme de Pedro Jorge, *A Vermelha Luz do Bandido*, a fim de evidenciar a qualidade da montagem. A primeira sequência recortada está dividida em 24 planos e dura 1'4''. A seguir estão seis planos destacados para ilustração.

Figura 21

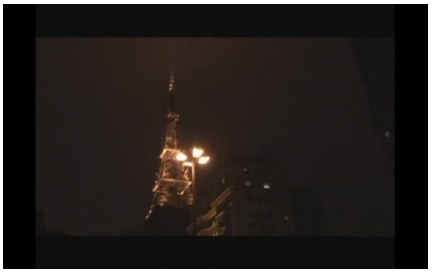


Figura 22

Figura 23

Figura 24

Figura 25

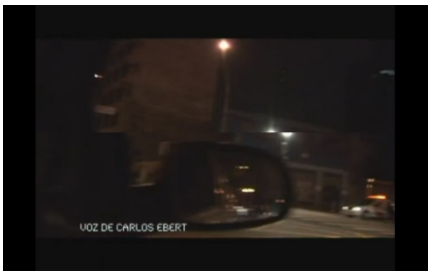
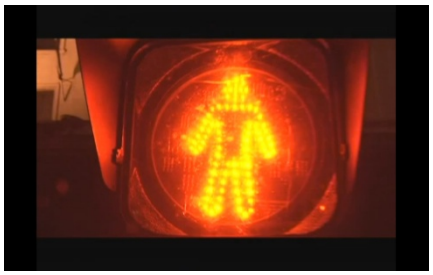



Figura 26



Este recorte se passa entre 57'' e 2'1''. Inicialmente são vistos sete planos com imagens de antenas. Em seguida, é tocada a música tema do programa de rádio Voz do Brasil e o bandido, interpretado por Seu Jorge, diz: "A Voz do Brasil é o *caralho*, agora é a minha voz que vai ecoar. Quem sou eu?!". Assim como acontece no filme de 1968, é lançada a pergunta: "quem sou eu?!" (Figura 22). Aparece a imagem da esfinge e do homem (Figura 23), apropriada também de Sganzerla, só que com o texto modificado: "O Destino do Cinema Brasileiro". Subsequentemente é visto um letreiro que, ao contrário do *Bandido da Luz Vermelha* (o letreiro aparecia num prédio), aparece na tela de um computador (Figura 24). No letreiro lemos: "um gênio ou uma besta?". Até

agora, esta sequência se parece com a primeira analisada neste trabalho, no entanto, é composta com elementos contemporâneos e sem a locução no modelo radiofônico. A locução são as vozes em *over* dos entrevistados, que fazem asserções sobre o filme do *Bandido*. O que caracteriza a estrutura de um documentário. As vozes são sobrepostas a imagens de perseguição no trânsito (Figura 25). A sequência termina com planos que remetem a um assassinato e, consumido o homicídio, vemos uma luz vermelha de um semáforo (Figura 26).

A pergunta “quem sou eu?” seguida da esfinge e do letreiro “um gênio ou um besta”, revelam um estrutura semelhante àquela de Sganzerla. No entanto, a locução em modelo de documentário propõe uma nova ideia. O ritmo acontece de forma diferente, menos fragmentada. Além das locuções, é possível escutar o som de sirene de carros de polícia. Os planos, no momento em que se escuta as locuções, não são encaixados rapidamente. As imagens são de câmeras dentro de carros em movimento. A não ser no momento em que a sequência se assemelha àquela de Sganzerla (da esfinge e perguntas), o recorte não se apresenta predominantemente fragmentário. O som segue um raciocínio linear que, algumas vezes, é complementado por imagens convergentes, como, por exemplo, quando o narrador fala da boca do lixo e é vista a caçamba de um caminhão de lixo. Portanto, a montagem proposta por Eisenstein é vista somente quando há relação direta com os planos Sganzerlianos, como, por exemplo, na montagem da esfinge (Figura 23) justaposta com as perguntas (Figura 24). Mesmo assim, esta sequência é categorizada eisensteiniana, pois faz pensar quando se apoia no filme ao qual presta tributo.

O segundo recorte do documentário de Pedro Jorge é curto. Há nesta sequência 11 planos e serão destacados 6.

Figura 27

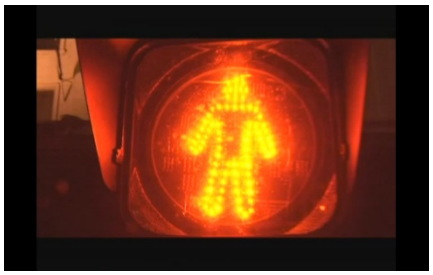
Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32



Esta sequência de Pedro Jorge se assemelha mais à de Sganzerla que a primeira vista. Há um ruído de rádio que se escuta entre as falas em *over* dos depoentes causadora de um incômodo. Os depoentes falam sobre a obra de Sganzerla, do estilo e do caos retratado no filme de 1968. Também falam da influência de Orson Welles sobre Sganzerla.

A primeira imagem mostra livros com imagens do Zé do Caixão (Figura 27), cineasta contemporâneo de Sganzerla durante o movimento marginal, e de uma lanterna. Depois segue uma imagem do personagem do filme *Cidadão Kane (*1941), de Welles. Sobre tais imagens e o que acontecia na época, ouvimos uma narração rápida de Jean-Claude Bernardet, "Era o cinema da perda das utopias".

Em seguida, aparece uma claquete nas mãos de Carlos Erbert, um dos depoentes do filme e componente da equipe realizadora do filme do *Bandido* de 1968. A partir desta deixa (claquete), os comentários focam a influência de Welles sobre Sganzerla. Na medida em que são feitos os apontamentos, as imagens do Bandido da Luz Vermelha (Figura 28), da tela do computador (Figura 29) e de Welles (Figura 30), aparecem na montagem. A figura 29 mostra um texto produzido pelo próprio Sganzerla em seu manifesto, "Orson Welles me ensinou a não separar política do crime". O áudio e vídeo, neste ponto, estão independentes e, ao mesmo, tempo se relacionam. Falam sobre o mesmo tema: o filme do *Bandido da Luz Vermelha* e a influência exercida por Welles. Mas são mostrados e falados em fragmentos. Por exemplo, quando soa um comentário do depoente Carlos Reichenbach sobre o estilo de Sganzerla, "ele dá voz ao gênio, mas, sobretudo, dá voz ao boçal". Em seguida aparece uma cena retirada do filme *F for Fake* (Figura 30), de Welles, com o próprio Welles respondendo, "Porque não? Sou um charlatão". A própria montagem dialoga. É a concretude do pensamento de Eisenstein em tom debochado, a marca do cinema marginal.

A última sequência que será vista neste trabalho possui 27 planos. É a cena final do filme *A Vermelha Luz do Bandido.* Neste recorte colocaremos também, assim como na última sequência analisada do filme de Sganzerla, 8 planos.

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

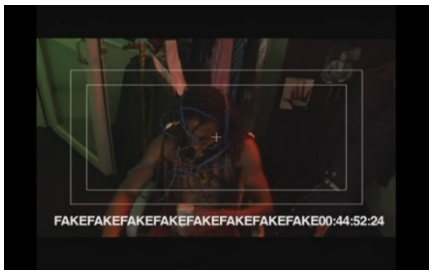



Figura 37

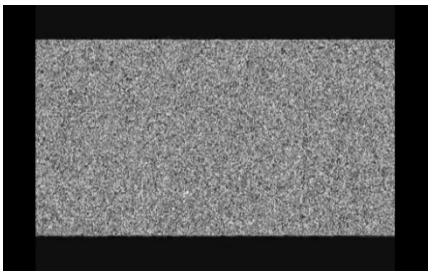


Figura 38

Figura 39

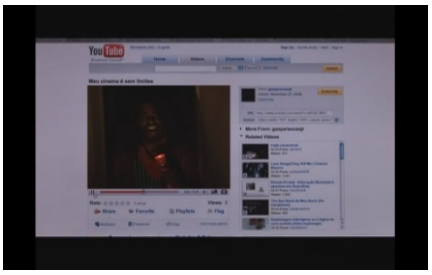



Figura 40

O primeiro plano da sequência é um letreiro na tela do computador com a mensagem: “Agora só falta, eu sei que fracassei” (Figura 33). Este plano é como uma chamada ao final do documentário. Em seguida há uma espécie de cortina de passagem com imagens de antenas. Depois vemos, justapostas, imagens do final do filme *Demônio das onze horas* (Figura 34), de Godard, imagens do filme *F for Fake* (Figura 35), de Welles, e o *frame* do Bandido da Luz Vermelha, interpretado por Seu Jorge, emaranhado em fios, suicidando-se (Figura 36). Ao mesmo tempo, em *over*, escutamos uma voz que fala: “capacidade criativa de copiar”. Este recorte revela que Pedro Jorge identificou a influência que a arte moderna exerceu sobre Sganzerla. A “capacidade criativa de copiar” remete ao antropofagismo. As cenas de filmes

de Godard e Welles representam a presença destes cineastas no *Bandido* de 1968, e a morte, interpretada por Seu Jorge, é referência direta à morte do Bandido da Luz Vermelha, interpretado por Paulo Villaça.

Os planos são postos, ou melhor, justapostos na montagem e a interpretação e a produção de sentido ficam por conta do espectador. Caso o espectador não possua esse conhecimento (prévio), o raciocínio ficará envolto por dúvidas.

Por último, são justapostas imagens de um canal de televisão sem sinal (Figura 37) com várias imagens que já apareceram durante o documentário, simulando uma troca de canal, como a vinheta do seriado do Batman dos anos 1960, propaganda política do Zé do Caixão etc. Parece haver uma "escolha de programação". Após esta "escolha", vemos um plano do site Youtube com Seu Jorge aparecendo em um vídeo (Figura 39). O plano final é a imagem fixa de um semáforo com a luz vermelha acesa e o céu negro da noite ao fundo (Figura 40). Estes dois últimos planos produzem sentido isoladamente. O primeiro remete às novas mídias que Pedro Jorge incorpora em seu documentário, e que, na época do Cinema Marginal, foram incorporadas no filme do *Bandido da Luz Vermelha*, a televisão, quadrinhos e rádio como novas mídias. O plano final, a luz vermelha. Remete a duas coisas. A primeira é a luz vermelha, signo principal do criminoso protagonista dos filmes vistos aqui. A segunda é a lua cheia. Última imagem do outro filme do *Bandido*. Para Ismail Xavier a lua no final do filme de Sganzerla significa o ponto final.

> Na imagem final, a lua no céu escuro é o elemento dignamente externo à agitação do planeta Terra, círculo branco no centro da tela a estabelecer uma composição conclusiva: é um autêntico ponto final. (XAVIER, 1993, p. 80).

**Considerações finais**

Das seis sequências listadas aqui, cinco apresentaram montagem fragmentada. A segunda analisada, do filme de 1968, apresentou linearidade na montagem, o que refutou considerá-la do tipo de montagem proposto por Eisenstein.

No filme de 1968, as sequências iniciais e finais apresentaram um padrão mais fragmentário, enquanto a sequência considerada não eisensteiniana está no meio do filme. Isso não exclui a possibilidade de haver outras sequências fragmentárias durante o filme. Até porque 3 sequências não são suficientes para considerar o modelo de montagem da totalidade de um filme, contudo revela uma tendência.

Já o filme de Pedro Jorge, apresentou a montagem conflituosa e de caráter dual em todas as sequências analisadas. Contudo, se comparadas às sequências de Sganzerla, nos recortes que foram constatadas as montagens eisensteinianas, as sequências do filme de 1968 apresentam maior intensidade na questão fragmentação entre som e imagem. Há sensação de caos nas sequências inicial e final do filme marginal, gerada pelo conflito. O filme de Pedro Jorge, por ser um documentário, é mais comportado neste quesito.

## Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. O que é cinema. São Paulo : Brasiliense, 1980.

CANUTO, Roberta. **O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite**. 2006. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, mar 2006.

EISENSTEIN, Serguei M. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEONE, Eduardo. MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática S.A.. 1993.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein: Geometria do Extase**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl**, São Paulo: Perspectiva, 1974.

PEDREIRA, Flávia de Sá. **Confrontando identidades no filme O Bandido da Luz Vermelha.** Disponível em: <http:/www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1309546130_ARQUIVO_OBandidodaLuzVermelha2.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973) – A representação em seu limite.** Editora Brasiliense, São Paulo 1987.

SGANZERLA, Rogério. **O Bandido da Luz Vermelha: Argumento e roteiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

*Recebido em 2013-06-19*
*Publicado em 2013-11-30*