



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**DE MALANDRO A BANDIDO: A METAMORFOSE DO OUTRO URBANO NO
CINEMA BRASILEIRO**

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

Foz do Iguaçu
2015



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO
DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**DE MALANDRO A BANDIDO: A METAMORFOSE DO OUTRO URBANO NO
CINEMA BRASILEIRO**

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

Monografia apresentada à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso vinculada ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof.Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho.

Foz do Iguaçu
2015

LUCAS HENRIQUE DE SOUZA

**DE MALANDRO A BANDIDO: A METAMORFOSE DO OUTRO URBANO NO
CINEMA BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Latino-
Americano de Arte, Cultura e História
da Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, como requisito
parcial à obtenção do título de Bacharel
em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Dr. Pablo Piedras
Unila

Prof. Dra. Virginia Flores
Unila

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____

Agradecimentos

Ao professor Dr. Dinaldo Sepúlveda, pelo apoio na elaboração do projeto e pelo acompanhamento e orientação em todo curso do trabalho.

Ao professor Dr. Pablo Piedras, pela atenção e constantes ensinamentos.

Aos professores do Curso de Cinema e Audiovisual.

Aos amigos e companheiros do curso.

Aos amigos do PET conexão de saberes por possibilitar um espaço de discussão as minhas indagações.

À professora e tutora do PET Me.Francielle Rabelato pelo apoio e confiança em meu trabalho.

À minha companheira Polianna Olegário, pela compreensão, carinho e dedicação durante o trajeto deste trabalho.

SOUZA, Lucas Henrique de. DE MALANDRO A BANDIDO: A METAMORFOSE DO OUTRO URBANO NO CINEMA BRASILEIRO. 2015. 42 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

Resumo

Este trabalho percorre as diferentes formas de figuração do bandido urbano nos movimentos Cinema Novo, Cinema Marginal e no Cinema da Retomada em filmes de ficção que se passam no Rio de Janeiro. Todavia, se concentra na metamorfose da figuração do malandro dos morros cariocas para o bandido urbano militarizado. Esta transformação acontece na década de 1970, momento chave em que ocorre a justaposição do malandro e do bandido na representação cinematográfica. Para entender esta transfiguração a pesquisa analisa os filmes: *Rio 40, graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *O Anjo Nasceu* (1969) de Julio Bressane, *O Amuleto de Ogum* (1974) de Nelson Pereira dos Santos e *Lucio Flávio: o passageiro da agonia* (1979) de Hector Babenco.

Palavras-chaves: malandro, bandido, figuração, Rio de Janeiro.

SOUZA, Lucas Henrique de. OF MALANDRO THE BANDIT: THE METAMORPHOSIS OF ANOTHER URBAN IN BRAZILIAN CINEMA. 2015. 42 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

ABSTRACT

This study aims to identify and analyze the metamorphosis of urban bandit from the decade of 1970 in the city of Rio de Janeiro, by means of the films: *The Angel was born* (1969) Julio Bressane, *The Amulet of Ogum* (1974) by Nelson Pereira dos Santos and *Lucio Flavio: the passenger of agony* (1979) Hector Babenco. In this way, the search through the metamorphosis of cinematographic representations of Other urban areas in different periods of the cinema (Cinema Novo and Marginal and Resume) and focuses on this specific moment because it is a key moment: juxtaposition of malandro and bandit, in the characters of fiction. In this sense, the research shows that the representation in cinema acts as a sounding board of desires and discussions in society.

Key words: malandro, bandit, figuration, Rio de Janeiro.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – o malandro Valdomiro.....	21
Fotografia 2 – o traficante Zé Piqueno.....	29
Fotografia 3 – Urtiga e Santa Maria	35
Fotografia 4 – Gabriel	35
Fotografia 5 – Lucio Flavio	36

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. VALDOMIRO, O MALANDRO EM <i>RIO, 40 GRAUS</i>: O PRECEDENTE DO BANDIDO	17
2.1. Rio, 40 Graus: representação das classes populares	17
2.2 A Representação do malandro: caso de Valdomiro	19
3. O BANDIDO NO CINEMA NOVO: A BANDIDAGEM COMO CONSTESTAÇÃO SOCIAL	21
3.1 Cinema Novo: características gerais	21
3.2. A figuração do bandido no Cinema Novo	23
3.2.1. O banditismo social e suas ramificações para além do Cinema Novo	24
4. O BANDIDO NO CINEMA MARGINAL	26
4.1. O Cinema Marginal	26
4.2 A figuração do bandido no Cinema Marginal: caso Luz Vermelha	27
5. DE MALANDROS A BANDIDOS: O CONTEXTO SOCIAL	29
5.1 A década de 1970: o caldeirão das figurações	30
6. O CINEMA DA RETOMADA	36
6.1 A retomada da bandidagem	38
7. Considerações finais	39
Referências:	40

1. INTRODUÇÃO

O bandido é um personagem recorrente na cinematografia brasileira. São inúmeros os filmes que entraram para a história ao retratar a vida deste tipo social, assim como são imensuráveis as análises acadêmicas que tomam como objeto a representação do bandido em suas implicações estéticas ou sociais. Em distintos períodos do cinema brasileiro a figura do bandido sempre esteve representada nas narrativas de ficção, provocando medo, fascínio e despertando interesse no público pelo Outro social, de modo que esta personagem marcante do imaginário coletivo se manifestou como expressão estética de momentos políticos, sociais e culturais da nossa história. Seja na Chanchada, no Cinema Novo, no Cinema Marginal, no Cinema da Retomada, o outro está presente nas suas diferentes formas: cangaceiro, malandro, valente vagabundo, bicheiro, marginal, bandido, etc. Isso significa que, se a sociedade se transforma, as figurações do homem marginal das classes populares urbanas também se modificam, sofrem metamorfoses.

Como afirma Coutinho, nesse imaginário coletivo

a favela é um cenário tradicional do cinema brasileiro, desde as décadas de 1950 e 1960, os subúrbios empobrecidos das grandes cidades, principalmente o Rio de Janeiro, então centro político e cultural do país, eram retratados em seu cotidiano e dilemas (2013, p.176).

O primeiro filme a revelar a favela carioca como cenário principal ao cinema brasileiro foi *Favela de meus amores* (1935) de Humberto Mauro, no entanto, foi com *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, que ela se torna expressiva para a cinematografia nacional, devido à proposta inovadora de Pereira dos Santos em utilizar favela e seus moradores como

marcas de uma renovação estética e, ao mesmo tempo política, cujo objetivo era relatar o “verdadeiro Brasil”, um país pobre e subdesenvolvido.

Esta proposta influenciou de maneira decisiva o movimento Cinema Novo da década de 1960, que segue na mesma direção, subindo os morros cariocas e produzindo obras de apelo social, com fim de conscientização da população atrelada a busca pela renovação estética. No entanto, esta forma idealiza a figuração dos tipos sociais das favelas. Um bom exemplo deste posicionamento é a coletânea de curtas-metragens que compõem o filme *5 X Favela*¹ (1962) assinado por, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges em que no manifesto *Eztetyka da Fome* (2003), Glauber Rocha o categoriza como obra demagógica.

Já o Cinema Marginal destituído do caráter conscientizador do Cinema Novo, no final da década exibe o primeiro filme gravado a cores em uma favela no Rio de Janeiro, *A Mulher de Todos* (1969) de Rogério Sganzerla, e assim apresenta um cenário distinto do montado pelo Cinema Novo, sem esperança ou potencial de mudança, onde a dinâmica gira em torno da violência não justiceira e da boçalidade. Nesse sentido, as ações dos bandidos, Urtiga e Santa Maria no filme *O Anjo Nasceu* (1969) de Julio Bressane são exemplos disso.

Na década de 1990, o Cinema da Retomada se lança sobre o morro da Dona Marta com o documentário: *Notícias de uma guerra particular* (1999) de João Salles e Katia Lund examinando, como o próprio título revela, a suposta situação de guerra entre policiais e bandidos com os moradores no meio do fogo cruzado. Esta imagem de bandido apresentada pelo documentário será a grande fonte de inspiração para a figuração dos bandidos na ficção no século XXI, sendo dois exemplos expressivos as personagens Zé Piqueno em *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e o Baiano de *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha. Esta figuração contemporânea baseada em um bandido de raciocínio egoísta, de cunho empreendedor e territorializado na favela,

¹ *Escola de Samba Alegria de Viver* dirigido por Cacá Diegues; *Couro de Gato* dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; *Pedreira de São Diogo* (1962) dirigido por Leon Hirszman, *Um Favelado* dirigido por Marcos Farias; *Zé da Cachorra* dirigido por Miguel Borges.

consegue recordes de bilheterias² e, também, grande repercussão internacional. A partir de *Cidade de Deus*, criou-se a categoria estética e mercadológica “favela movie”, que comprova o fascínio pelo universo das favelas no público brasileiro e internacional.

Nesse sentido, mesmo reconhecendo a grande relevância de outros modos de figuração do homem marginal, por exemplo, o cangaceiro amplamente retratado pelo Cinema Novo, ou a figuração do marginal em outros centros urbanos, este trabalho buscou investigar o homem marginal urbano das favelas da cidade do Rio de Janeiro que permeia o nosso imaginário cinematográfico. Todavia, consideramos outros modos de figuração do marginal urbano, mas a ênfase recai na “favela como cenário” e nos bairros de periferia mais especificamente no momento da metamorfose do malandro para o bandido nos anos 1960 e 1970. Assim, partimos da hipótese de que a estética cinematográfica representa as transformações do âmbito social logo, buscamos validar essa hipótese por meio da análise fílmica evidenciando e especificando a figuração do malandro/bandido personagem recorrente na cinematografia nacional.

Concentramos o núcleo da análise na na passagem dos anos 60 para os 70, na cidade do Rio de Janeiro em três obras que tomam o bandido em primeiro plano e que expõem formas distintas de figuração desta personagem, pois os filmes apresentam recursos estéticos e modos de figuração de movimentos anteriores e, ao mesmo tempo, permitem identificar os embirões daquilo que viria a ser a representação do bandido na cinematografia futura, após a ruptura e a conclusão da metamorfose. São eles: *O Anjo Nasceu* de Julio Bressane, que conta a saga de dois bandidos, Santamaria e Urtiga, pela cidade do Rio de Janeiro cometendo atos violentos, enquanto procuram o anjo da salvação; *O Amuleto de Ogum* (1974) de Nelson Pereira dos Santos que narra à história de Gabriel, menino que tem o corpo fechado num terreiro de umbanda e já rapaz, vai trabalhar para um poderoso bicheiro de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Gabriel se envolve com a amante do bicheiro e é jurado de morte, o amuleto de Ogum é sua proteção; e *Lucio Flávio: o*

²Dos vinte filmes com maior bilheteria na primeira década do século XXI, três dialogam diretamente com a favela e a criminalidade, são eles: *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite I* (2007) e *Tropa de elite II* (2010).

Passageiro da Agonia (1977) de Hector Babenco que traz a trajetória do ladrão de bancos que monopolizou as manchetes da crônica policial do país com seus assaltos audaciosos e suas fugas espetaculares.

Este processo de metamorfose do malandro para bandido está presente em *A máquina e a Revolta* estudo seminal da antropóloga Alba Zaluar (1985), realizado em 1980-82, no conjunto habitacional da Cidade de Deus sobre o modo de vida das classes populares urbanas. Neste estudo, Zaluar (1985) analisa as diferentes histórias de vida que levam ao trabalho ou ao banditismo. Este processo social gera no campo estético o romance de Paulo Lins *Cidade de Deus* (1997) e posteriormente o filme *Cidade de Deus*. Também é possível encontrar a ressonância do trabalho de Zaluar (1985) o filme *Notícias de uma Guerra Particular*, que interroga e examina o surgimento o bandido já metamorfoseado, individualista, militarizado e orientado para a guerra³. Assim, não é a toa que filmes expressivos de nossa cinematografia revisitam este passado para elaborar o presente: o já citado *Cidade de Deus*, *Quase Dois Irmãos* (2004) de Lucia Murat e *400 contra 1* (2010) de Caco Souza.

Nesse sentido, a década de 1970 foi escolhida por concentrar fatos decisivos no campo social da criminalidade, a metamorfose do malandro para o bandido, uma vez que, é nesse contexto que o “dono da boca” passa a ser o dono do morro”(ZALUAR, 2004 p.144) e no campo estético se revela como a justaposição de cinematografias e modos de figuração deste homem marginal. Um bom exemplo seria a associação de grande parte dos cineastas do movimento Cinema Novo, cuja produção anterior tinha em seu cerne o objetivo de gerar consciência crítica nas classes populares, e que na década passam a produzir obras ligada ao espetáculo sem renovação estética, o que gerou “profundas divergências internas e acusações de ‘adesão ao inimigo’”(RAMOS, 1987 p.26). Este posicionamento coincide com o bloqueio político realizado pelo regime militar que demoliu as esperanças progressistas eclodidas nas décadas de 1950-60.

³ A palavra “guerra” passa a ser uma metáfora utilizada pelo imaginário coletivo da cidade do Rio de Janeiro para representar as relações entre os bandidos e entre eles e a polícia (armas de uso restrito, como fuzis e granadas, e conduta militarizada), daí o título do filme. No entanto, não há guerra, mas a palavra traz o estado de exceção e tipifica o outro urbano como inimigo que pode ser morto e executado, como numa “guerra”.

Neste contexto, o Cinema Marginal profetiza o cenário com acélebre frase de Luz Vermelha: “quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”. Assim, o Cinema Marginal faz do avacalhar, da curtição e do horror a premissa para a renovação estética colocada de lado pelo Cinema Novo trazendo “Novos Rumos”⁴ ao cinema brasileiro.

No âmbito da representação do bandido urbano a década converge vários modelos de figuração em produções distintas que oscilam entre o malandro e o banditismo social, proveniente do Cinema Novo, e o marginal cruel e boçal do Cinema Marginal que formam a base para a representação do bandido urbano dos anos 1990, comumente ligado ao tráfico de drogas a varejo e fortemente armado na favela.

Rio 40, graus e *Quase Dois Irmãos*, conservam afinidades estéticas e de conteúdo que serão debatidas pela perspectiva das três obras ressaltadas acima, mas que são necessárias a fim de evidenciar como se dá esse processo de metamorfose. O filme de Lucia Murat apresenta um panoramada segunda metade do século XX, mas concentra seu olhar nos anos 1970, período muito violento da ditadura brasileira, que Murat e o autor de *Rio 40, Graus* vivenciaram e em menor medida militaram como o deputado, Miguel personagem de *Quase Dois Irmãos*. Neste contexto, o cinema era entendido por Pereira dos Santos e pelo Cinema Novo como dispositivo capaz de auxiliar de maneira vital no processo de transformação social, sendo capaz de entreter e ao mesmo tempo conscientizar.

Esses realizadores eram ligados a movimentos de esquerda, como o PCB (Partido Comunista Brasileiro) no qual Nelson Pereira dos Santos era filiado e o movimento estudantil em que Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Leon Hirszman foram militantes. Ou seja, os cinemanovistas são representados pelos militantes de esquerda no presídio de Ilha Grande. No entanto o olhar do filme para o passado é crítico, visto com propriedade através do plano geral, de um homem construindo um muro e dividindo a galeria de celas do presídio entre presos comuns e presos políticos, isto é, materializando o foco do conflito existente entre as classes sociais no país.

⁴ Mostra de Cinema Marginal no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1970 citada por Fernão Ramos (1987) em *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, p.51.

Em relação ao bandido, *Quase Dois Irmãos* apresenta uma figuração da personagem Jorge, o traficante, similar à representação do bandido feita por Nelson Pereira dos Santos e pelo Cinema Novo, por meio de uma figuração romantizada e muitas vezes idealizada, em que o bandido possui caráter de justiceiro e suas ações criminosas, eram conduzidas devido a problemas estruturais do país. No caso, Jorge se assume como poder paralelo capaz de levar ordem ao ambiente violento das favelas cariocas. Em suas palavras: “Sabe quem manda lá? Não é polícia, não é delegado, não é político, não é porra nenhuma. É nois! E nois faz direito, tá sabendo, quem vacila morre quem trabalha tá direito”.

Outra obra expressiva que revisita este período é *Cidade de Deus*. O filme volta aos anos 1960 para contar a fundação do conjunto habitacional da Cidade de Deus no Rio de Janeiro e por meio desta, o avanço do crime no bairro⁵. Este recuo no tempo se inicia também a maneira dos filmes do Cinema Novo, com certo romantismo sobre os bandidos do Trio Ternura e de Bené, porém, no decorrer da narrativa o romantismo é substituído pela crueldade escancarada, que inclui cenas de mortes a esmo, humilhações, estupro, entre outros. Nesse sentido, tal barbaridade contida na bandidagem em *Cidade de Deus* pode ser vista como herdeira do marginal do Cinema Marginal que diferente do Cinema Novo, apresenta uma figuração sem mitificação, ligada a animalidade do homem, como por exemplo, Urtiga e Santa Maria, os marginais de *O Anjo Nasceu*, praticam a violência pela violência torturando suas vítimas assim como Zé Piqueno se diverte torturando os *caixa baixa*⁶: “Escolhe *muleque* no pé ou na mão?”.

Nesse sentido, *Cidade de Deus* e *Quase Dois Irmão* flertam com o passado, mas a figuração dos bandidos conserva as características do bandido atual, isto é, o bandido individualista e fortemente armado, ligado ao tráfico de drogas a varejo, territorializado nas suas bocas de fumo, assim como são apresentados os bandidos de *Notícias de uma guerra particular*, documentário que influencia as formas de figuração do bandido posteriores.

⁵ Esta localização no bairro é muito precisa, pois em nenhum momento o filme trata a questão da criminalidade fora dos limites da Cidade de Deus, o que reforça o imaginário da favela como local exclusivo da criminalidade na cidade e no país.

⁶ “Caixa-baixa” é uma expressão criada na Cidade de Deus para designar jovens que ganhavam pouco dinheiro na criminalidade e não tinham dinheiro no bolso para gastar como o dono da boca.

Assim sendo, a década de 1970 se mostra como período propício para compreender o momento de emergência do bandido individualista, já que nesta época percebemos nas figurações do bandido traços das décadas anteriores assim como qualidades dos bandidos representados na atualidade. Nesse sentido, se pergunta como os cineastas interpretavam esse fenômeno da metamorfose do malandro para o bandido no momento em que acontecia? Um momento marcado pela perda de esperança na revolução de esquerda, e pelo aprofundamento da Ditadura militar. Ou como os diferentes movimentos cinematográficos acercam-se sobre problema da criminalidade naquele momento no Rio de Janeiro, cidade cujos imaginários cinematográficos e políticos repercutiam no restante do país? E, todavia, quais são as formas de figuração utilizadas pelos cineastas e porque existem formas tão distintas?

Esta demarcação temporal analítica fez-se necessária a fim de trazer um novo ponto de vista ao debate sobre a representação do bandido urbano, já que, as continuidades de movimentos anteriores na representação do bandido no cinema da atual foram analisadas por Taú⁷ (2005), assim como o mito do bandido urbano no cinema foi tratado por Carvalho (2002) e Carneiro⁸ (2000).

Dessa maneira, para compreender este contexto social e estético realizamos leituras, discussões textuais e fílmicas sobre o período. Assim, Figueiredo (2012), Paranaguá (2003), Ramos (1987), Rancière (2014) e Xavier (2001) formam a base da discussão em relação à estética e o contexto sócio político do período. E para a análise dos tipos sociais, do ambiente da favela e das classes populares escolhemos a autora Zaluar (1985) haja vista sua obra ser justamente o estudo seminal que captura essa metamorfose que, depois, será traduzida no campo estético em diversos filmes como já salientado.

Nesse sentido, o trabalho foi dividido em sete capítulos, sendo o primeiro a introdução e o sétimo as considerações finais, com o intuito de compreender a problemática proposta. Desta forma, o segundo capítulo analisa a figuração do malandro Valdomiro no filme *Rio, 40 Graus* e seu contexto histórico como

⁷TAÚ, Ana Claudia. **Figura do Bandido no Novo Cinema Brasileiro** (2005). Dissertação de Mestrado Unicamp.

⁸CARVALHO, Carlos Aquino. **A tela manchada de Sangue: um estudo das representações do mito do bandido urbano no cinema brasileiro**(2009). Tese de doutorado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CARNEIRO, Rose May. **O mito da marginalidade no filme O Bandido da Luz Vermelha**. (2000). Dissertação de Mestrado UnB.

precedente para a figuração do bandido no movimento Cinema Novo que é discutido no terceiro capítulo deste trabalho. O terceiro capítulo, além de evidenciar a figuração do bandido no Cinema Novo, seguindo os parâmetros do banditismo social de Hobsbawn (2001 e 1983) busca encontrar este modelo de figuração em cinematografias diversas inclusive no cinema de cunho industrial comercial, identificando a amplitude deste modo de figuração.

Já o quarto capítulo analisa o Cinema Marginal e sua figuração sem horizonte utópico baseado no conceito de avacalho e na curtição expressos por Fernão Ramos (1987). A fim de explicitar a figuração do Cinema Marginal foi realizado o estudo de caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla que, embora não se passe no Rio de Janeiro é considerado um filme fundante da estética marginal que trata diretamente do bandido urbano.

O quinto capítulo identifica a transição de malandros a bandidos com base nos estudos de Alba Zaluar (1985) para assim compreender o “caldeirão” das figurações da década de 1970 por meio dos filmes e personagens escolhidos *a priori*: Urtiga e Santa Maria de *O Anjo Nasceu*, Gabriel de *O Amuleto de Ogum* e Lucio Flavio em *Lucio Flavio: o passageiro da agonia*.

O sexto capítulo compreende o Cinema da Retomada e a transição do marginal para o bandido, expressos na representação da bandidagem em *Cidade de Deus* filme que revisita o contexto de metamorfose aqui analisado.

Sendo assim, a pesquisa se concentra em estudar as metamorfoses do bandido urbano na cidade do Rio de Janeiro, por meio de três obras específicas, *O Anjo nasceu*, *O Amuleto de Ogum* e *Lucio Flavio: o passageiro da agonia*, já que este período de 1970 é marcante e revelador de um processo onde as personagens do malandro e do bandido estão justapostas.

2. VALDOMIRO, O MALANDRO EM *RIO, 40 GRAUS*: O PRECEDENTE DO BANDIDO

2.1. RIO, 40 GRAUS: REPRESENTAÇÃO DAS CLASSES POPULARES

A representação das classes populares se encontra com maior expressividade no filme *Rio, 40 Graus*. O filme é considerado um divisor de águas na cinematografia nacional se comparado às produções cinematográficas do país até o momento, pois inaugurou no Brasil uma nova e engajada possibilidade de realização cinematográfica utilizando poucos recursos para a produção em contraposição a produção fílmica do período.

Segundo Paranaguá (2003) a realização de *Rio, 40 Graus* só foi possível devido “a una cooperativa integrada por todos los membros del equipo, concentrados em um mismo lugar por falta de opción y no por ansias de creación colectiva”. (2003, p. 179).

No filme, os realizadores tinham por objetivo evidenciar aqueles que até então eram excluídos das telas do cinema nacional, colocando em cheque a imagem do país construída pelo cinema livre de contradições. Nesta perspectiva focalizar o povo se constituiu uma questão estética e política, já que “os atos estéticos como configuração da experiência, [...] ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIERE, 2014, p.11), nesse sentido, o filme passa a evidenciar novos tipos

humanos e organiza seus lugares no mundo contribuindo para diferentes formas de emancipação.

Dessa maneira, *Rio, 40 graus* narra o domingo de cinco meninos negros que moram no Morro do Cabuçu, na Zona Norte, e vendem amendoim em pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro. Estes meninos constituem o núcleo central da narrativa, porém esta é entrelaçada por ações paralelas ou independentes protagonizadas por típicos personagens sociais.

Segundo Paranaguá:

Rio, 40 graus multiplica los tipos humanos distintos, com sus particularidades reconocibles a primera vista, aun a riesgo de caer en el estereotipo. Así es, al principio, quando el malandro (Jece Valadão) pelea com el tendero portugués el Gallego. La misma condición tiene *Seu Nagib* (el “turco” propietario), los turistas *paulistas* o extranjeros, el político *mineiro*, los *playboys* de Copacabana, los *cartolas* (empresarios de fútbol)... Aunque la animosidad satírica esté presente en esa silueta, idéntica estilización presentan personajes de carácter netamente popular, como el obrero de la construcción *nortista*, su hermana embarazada y el novio *Fuzileiro Naval*, y el futbolista joven y el viejo... (2003, p.181)

Muito influenciado pelo modelo estético e de produção do Neo-Realismo Italiano, Nelson Pereira dos Santos realizou boa parte das filmagens em locações externas, saindo do sistema de estúdios, trabalhando com menor quantidade de equipamentos, utilizando luz natural e dispondo de menos técnicos. A maioria dos não atores profissionais foram escolhidos nos locais onde ocorreram as gravações, pois o diretor objetivou produzir uma imagem verossímil da população brasileira e seus conflitos o que gerou uma “mistura de ficção e realidade que trouxe às telas os contrastes sociais que incomodavam muitos setores da classe média, cuja cultura rejeitava a pobreza como tema de cinema” (CARVALHO, 2010, s/p).

Logo, o filme de Pereira dos Santos “articulou na sua proposta renovadora expressão e produção” (PARANAGUÁ, 2014, p.124) estabelecendo a possibilidade de realização fora do sistema industrial e conseqüentemente fora da estrutura de gênero que limita a criação, partindo para uma forma de produção coletiva e esteticamente autoral. Este filme não almejou somente entreter, mas auxiliara conscientização do povo.

Sendo assim, *Rio, 40 Graus* é uma obra fundamental para a compreensão das representações das classes populares no cinema brasileiro, pois estreia de forma decisiva o lugar da favela na hierarquia e na sociabilidade da cidade, amplamente percorrido pelos movimentos de vanguarda dos anos 1960: Cinema Novo e Marginal; como também pelo cinema contemporâneo⁹.

Essa forma de realização em cooperativa contribuiu para a exibição de atores sociais até então excluídos da tela, como: malandros, operários, donas de casa, sambistas, militares pobres, entre outros. Fato que consagra o filme como produto fundamental para a discussão da representação das classes populares no cinema brasileiro e aponta um caminho para as representações posteriores.

2.2 A REPRESENTAÇÃO DO MALANDRO: CASO DE VALDOMIRO

Em *Rio, 40 Graus* visualizamos o “precedente” do bandido urbano na personagem Valdomiro, interpretada por Jece Valadão. Valdomiro é caracterizado como um malandro, figura característica dos morros e favelas da primeira metade do século XX. Este tipo social é reconhecido pela aversão ao trabalho, à disciplina e às obrigações familiares. Consegue sua subsistência graças a sua lábia, malícia ou criatividade, como aponta Zaluar:

malandro é o termo usado para quem, num passado recente, recusava-se a trabalhar e usava várias habilidades pessoais para sobreviver, fosse explorando mulheres, fosse enganado os “trouxas”, fosse jogando carteados, fazendo samba ou dedicando-se a boemia (1985, p.149).

Os malandros não precisavam de arma de fogo, resolviam suas pendengas por meio da luta corporal, ou no máximo com armas brancas, em que se destaca o uso da navalha. Valdomiro expressa essa característica, ao se envolver em uma briga na feira com o dono de uma banca (Gallego) por este desrespeitar Alice, sua pretendente. A cena exhibe com clareza a forma de brigar

⁹ O espaço da favela, inaugurado por Nelson Pereira dos Santos tem seu auge no cinema contemporâneo com o lançamento de *Cidade de Deus* (2002) e com *Tropa de Elite* (2007), segundo Ballerini (2012), “nesses dois momentos os morros garantiram excelentes bilheterias, grande repercussão crítica e prêmios internacionais. E no intervalo entre esses filmes, houve tantas produções medíocres e repetidas que caíram no gosto do público ou da crítica” (p.69).

dos malandros, como expressa o depoimento de um dos moradores mais velhos da Cidade de Deus coletado por Alba Zaluar: “Botava a mão no chão, o pé subia, o corpo caía, o crioulo jogava o pé, assim, o cara virava o pé com a cabeça. Era tudo na pernada, no tapa” (1985, p.150).

Contudo, a figura de Valdomiro conserva a oposição entre o trabalhador/“otário” e o malandro, pois embora a personagem possua características de malandro sua trajetória como operário é afirmada através dos diálogos exibidos por diversos personagens, como por exemplo, nas falas de Alice e sua amiga na feira, revelando que se conheceram em uma fábrica: “Eu nunca fui garota do Miro, nem no tempo que trabalhava com ele na estamperia” ou na cena em que alguns moradores do morro, em uma mesa de apostas, conversam sobre a habilidade de luta de Valdomiro, rememorando a participação de Valdomiro em uma greve: “A maior briga do Miro foi na greve dos testes, o cabra enfrentou três policiais de uma vez só”.

No entanto, o filme não retrata Valdomiro como trabalhador/“otário”, mas como malandro que utiliza de suas habilidades pessoais para sua subsistência, ora utilizado a força, ora a lábia, ora seu respeito na favela.

Outro traço marcante de Valdomiro é a forte presença de um *ethos* masculino, descrito por Zaluar (1985) em diversas situações na Cidade de Deus, tanto em relação ao trabalhador, como aos malandros e bandidos.

Este *ethos* da masculinidade é o que conduz Valdomiro as diversas situações de luta corporal com as demais personagens, uma vez que, “a dignidade masculina, designada entre eles como “ter moral”, exige que as palavras dirigidas ao homem sejam de respeito [...]” (ZALUAR, 1985, p. 139-140).

Sendo assim, aqui salientamos a figuração do malandro, que se revela como símbolo da contradição ideológica do trabalho, da disciplina e da ideia de provedor familiar, que nas décadas de 1970 e 1980 torna-se um tipo social em extinção, tendo como marco deste processo a arma de fogo na cintura e não mais a navalha.

Portanto, Nelson Pereira dos Santos por um lado renova a estética cinematográfica nacional por outro estabelece uma arte militante em consonância com o pensamento de esquerda do período e com foco

direcionado as classes populares produzindo um filme para ela, mas que devido a muitos entraves o povo não a viu.



Fotografia 1: Valdomiro, o malandro de *Rio, 40 Graus* interpretado por Jece Valadão.

3. O BANDIDO NO CINEMA NOVO: A BANDIDAGEM COMO CONSTESTAÇÃO SOCIAL

3.1 CINEMA NOVO: CARACTERÍSTICAS GERAIS

Como se sabe, *Rio, 40 Graus* gerou forte influência estética e ideológica no movimento Cinema Novo, sendo, sobretudo ideológica, pois um dos objetivos do movimento era a produção de um cinema condizente com a realidade do país e não uma imagem idealizada de paraíso tropical cujo povo é generoso, alegre e pacífico, comumente representadoem boa parte da cinematografia da primeira metade do século XX.

No manifesto Eztetyka da Fome, Glauber Rocha discute a questão:

[...] Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagem, de objetivos puramente industriais” (2003, p. 4-5).

Em meio ao recente processo de quebra da democracia e ascensão do regime militar, sob as ordens do General Castello Branco, o Cinema Novo anuncia que as contradições sociais do país serão utilizadas como marca da

transformação social por vias estéticas, pois “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 2003, p.5).

Desta forma, as mazelas sociais são empregadas com tom afirmativo, em favor da transformação social, com o objetivo de romper com a mentalidade colonial do povo brasileiro que amarra o país a subserviência aos países desenvolvidos.

Para que a arte possa promover esta transformação, é necessário que os realizadores inovem as formas estéticas estabelecidas e promovam um produto cultural capaz de conscientizar o povos problemas sociais do país, pois, “esperava-se que a produção cultural crítica, voltada para a desalienação das camadas populares, assumisse um papel decisivo no processo de construção de uma nação mais justa” (FIGUEREDO, 2013, p.134).

Isso por que para os cineastas do Cinema Novo, o cinema era visto como agente da transformação social, sendo que para Rocha, “autor” é o “maior responsável pela *verdade*: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política” (RAMOS, 1987, p.18).

O Cinema Novo, então, traz como características essenciais de sua renovação, a utilização da câmera na mão, até então empregada para reportagem, o que promove maior verossimilhança na representação da realidade; a utilização de atores não profissionais, negando os tipos ideais de atores, próprio do *starsystem*; e a filmagem em locações, seguindo o caminho aberto por Nelson Pereira dos Santos, promovendo um realismo espacial do país. Nesse sentido, arte e política são faces de uma mesma moeda, que tinha por finalidade “[...] encontrar o caminho mais adequado para consolidar um estilo brasileiro que expressasse o que havia de mais autêntico na nossa cultura, sem deixar de denunciar as contradições da realidade, contribuindo para transformá-la” (FIGUEREDO, 2013, p.134).

Ao expressar a autenticidade de nossa cultura o movimento trabalha com os mitos e imaginários cristalizados na sociedade brasileira e ligados aos problemas estruturais do país, como o messianismo, o banditismo social ou o populismo, com ênfase no espaço do cangaço, mas também no seio urbano, na favela, locais lendários e ricos em imaginários.

3.2. A FIGURAÇÃO DO BANDIDO NO CINEMA NOVO

O Cinema Novo estabelece uma forma própria de representar o bandido. Esta forma de representação contextualiza e humaniza o porquê do ato criminoso, entendendo sua ação no modelo de bandido social desenvolvida pelo historiador Eric Hobsbawn (2001).

Segundo o autor:

Lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar. (2001, p.33)

Nesse sentido, o bandido traz como marca a índole de justiceiro e vingador, embora sua consciência não tenha noção dos “mecanismos de dominação de classe, tinha sua carreira de violência entendida como algo que encontrava suas afinidades com a ação revolucionária de contestação mais consequente da ordem” (XAVIER, 2005, p.57).

Por meio, desta figuração do bandido os cineastas do Cinema Novo se inseriram no sertão e na favela, ambientes propícios para o entendimento da ação violenta por estes moldes.

Como ressalta Xavier, Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) “projeta sobre o cangaço as virtudes do bandido social que será motivo do livro de Hobsbawm em 1968, dentro da mesma perspectiva: ou seja, ele é um protorevolucionário, guerrilheiro” (XAVIER, 2005, p.59).

No contexto urbano, *A Grande Cidade* (1966) de Cacá Diegues apresenta o bandido social na figura de Jasão, nordestino que vai para o sudeste e encontra no crime tanto sua subsistência como também uma forma de confrontar as autoridades¹⁰.

¹⁰ A questão do banditismo social em *A Grande Cidade* (1966) foi discutida por Ana Cláudia Taú na dissertação “A Figura do Bandido no Novo Cinema Brasileiro” (2005).

3.2.1. O BANDITISMO SOCIAL E SUAS RAMIFICAÇÕES PARA ALÉM DO CINEMA Novo

O modelo de banditismo social empregado pelo Cinema Novo rompe as barreiras do próprio movimento e influência cineastas com produções de cunho autoral como também ligados ao circuito comercial.

Aurélio Teixeira, diretor de produção comercial, ao entrar na representação do conflito urbano com o filme *Mineirinho vivo ou morto* (1967) exhibe as características do bandido social por meio da metamorfose do mecânico José Rosa de Miranda para o bandido Mineirinho.

José Rosa Miranda é um mecânico, interpretado por Jece Valadão que, após matar acidentalmente o bicheiro Arruda, em um bar, com o intuito de proteger Isabela, se torna procurado pela polícia e pelo criminoso Cobrinha, irmão de Arruda. Esse fato o força a entrar na vida bandida participando de assaltos.

A entrada de Mineirinho no crime traz um traço do banditismo social, já que, “la “carera” de um bandoleiro empieza cas isiempre com algún incidente” (HOBBSAWN, 1983, p.32). Além disso, o incidente só é possível graças ao *ethos* da masculinidade (ZALUAR, 1985), uma vez que, Mineirinho defende Isabela devido sua postura de homem, em suas próprias palavras, “valente não, mas sou homem”.

Na década de 1970, Hector Babenco também segue o perfil do Bandido social e traz a vida do bandido Lucio Flávio, no filme baseado na obra de José Loureiro, *Lucio Flávio: o passageiro da agonia* (1977). Nesta perspectiva, o justiceiro Lucio Flávio é reconhecido como homem de bem pelos moradores do bairro onde nasceu, alguém pra ajudar e proteger, característica essencial do bandido social (HOBBSAWN, 1983).

Como retrata a cena que se passa em um bar onde está a personagem Dondinho, interpretada por Grande Otelo, e chega o policial 132, interpretado por Milton Gonçalves, cujo intuito é saber o paradeiro de Lucio Flávio, foragido da polícia. Com muita agressividade 132 força Dondinho a beber uma garrafa de cachaça, além de humilhá-lo batendo em seu rosto:

132: Alguém aí conhece o Lucio Flávio?

Dondinho: Noquinha?

132: Noquinha?

Dondinho: É isso mesmo moço, é um menino sonhador.

132: Esse bandido é gente Vovô?

Dondinho: É, eu não estou falando do bandido. Tô falando de um menino que conheci, se deu no que deu, não foi culpa dele, foi culpa da mãe dele que não apelou pra lemanjá.

Já na década de 1980, a gradual abertura política possibilita aos cineastas discutirem temas antes proibidos como: a militância operária em *Eles não usam black-tie* (1981) de Leon Hirszmam; a tortura em *Pra frente Brasil* (1982) de Roberto Farias; e a própria repressão como em *O beijo da mulher aranha* (1985) de Hector Babenco.

Contudo, mesmo com a crescente não utilização do modelo de banditismo social pelos cineastas do Cinema Novo, muitos diretores constroem suas personagens nestes parâmetros. *Pixote, a lei do mais fraco* (1981) de Hector Babenco é um exemplo expressivo da caracterização por meio da história de garotos que fogem da FEBEM (Fundação Estadual do Bem Estar do Menor). Ou o filme *O rei da boca* (1982) de Clery Cunha que narra à história de Pedro Cipriano da Silva, um lavrador goiano que se aventura no garimpo e depois em São Paulo, onde se torna traficante e rei da boca, entre outros.

4. O BANDIDO NO CINEMA MARGINAL

4.1. O CINEMA MARGINAL

A denominação Cinema Marginal é associada a um grupo de cineastas que estavam na margem do circuito de produção, exibição e distribuição nas décadas de 1960/70. Este grupo questionou a excessiva busca por um cinema redentor e em prol de terceiros vindo do Cinema Novo e produziu um mundo ficcional calcado na curtição, no deboche e no horror.

Na década de 1970 os cinemanovistas caminhavam em direção a uma produção ligada ao espetáculo e ao circuito industrial com o objetivo de finalmente chegar ao grande público, já que, as primeiras obras do Cinema Novo embora foram muito bem aceitas pela crítica e em festivais, não alcançaram grande bilheteria, segundo Ramos (1987) Carlos Estevam Martins, ideólogo do CPC (Centro Popular de Cultura), em uma polêmica com o Cinema Novo ressalta que “estão querendo criar uma nova linguagem, por isso mesmo o que conseguem é ficar falando sozinhos”(198, p.21).

Neste contexto os cineastas do movimento marginal que haviam se “identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se, assim, do grupo que na época avançava em direção oposta” (RAMOS, 1987, p.27). Nesse sentido, o Cinema Marginal assume o lugar da produção crítica e de cunho autoral do cinema brasileiro e:

[...] opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a “estética da fome” do Cinema Novo encontra-se seu desdobramento radical e desencantado na chamada “estética do lixo”, na qual câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco e expulsam a higiene industrial da imagem e gera desconforto. (XAVIER, 2001, p.17) .

Desta forma, o Cinema Marginal se coloca como movimento capaz de radicalizar a estética cinematográfica do período, mesmo que segundo Glauber Rocha Ramos dando “novas perspectivas da velha novidade”(ROCHA *apud* RAMOS, 1987, p.64) já que, sua estética é baseada na violência, no horror com filmes feios e tristes assim como postula a Estética da fome.

Contudo, os marginais não acreditavam na função do cinema como dispositivo da revolução e não pretendiam conscientizar o espectador, questão cerne do Cinema Novo. Esta posição é claramente expressa na composição das personagens do Cinema Marginal:

[...] de um lado teríamos, então, a experimentação do prazer que transparece na ausência de uma teleologia quanto a ação dos personagens. Errando sem destino, sem causa e sem objetivos pelo mundo, suas ações são, geralmente, direcionadas pelo experimentar, pelo curtir de determinadas experiências que lhe são colocadas por um destino diegeticamente gratuito e inexplicável (RAMOS, 1987, p.36).

O filme *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias é considerado o primeiro filme deste rótulo, uma vez que, além da narrativa fragmentada e descontínua própria do movimento, como uma espécie de metáfora o filme exhibe o cotidiano daqueles que vivem as margens do rio/esgoto do Tietê na cidade de São Paulo, já apresentando ao público traços intrínsecos do movimento: “o ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma mesma faceta que, se vem caracterizar de maneira marcante a estética do cinema marginal [...]”(RAMOS, 1987, p. 42).

Esta composição vazia dos personagens revelará um bandido desprovido do ímpeto de justiça social de qualquer tipo, homem boçal beirando a bestialidade em contraposição ao bandido social do Cinema Novo.

4.2 A FIGURAÇÃO DO BANDIDO NO CINEMA MARGINAL: CASO LUZ VERMELHA

O *Bandido da Luz Vermelha* (1968), filme emblemático do Cinema Marginal, estreia no mesmo ano em que a ditadura militar brasileira intensifica o dispositivo repressivo com o estabelecimento do Ato Institucional Nº5 (AI – 5)¹¹, diminuindo a força dos movimentos artísticos críticos ao contexto social e político.

No filme, Rogério Sganzerla traz a figuração do bandido com características do banditismo social trabalhado pelo Cinema Novo, mas com uma dose de ironia, sarcasmo e deboche. Com demasiada liberdade estética, Sganzerla transformou o cruel bandido da luz vermelha, que aterrorizou a cidade de São Paulo na década de 1950, em um galante *Açossado* tupiniquim, nascido na favela do Tatuapé que de lá saiu “com uma tachinha cravada no pé”, sem chances no capitalismo selvagem da América Latina, utilizando para sobreviver a única coisa que lhe foi dada em demasia, a violência.

No entanto, embora Sganzerla romantize as origens de Luz Vermelho dando um ar de vingança aos crimes cometidos, o filme exhibe a figura de um bandido boçal sem aliá-la a qualquer forma redentora ou justiceira como faz o Cinema Novo, já que, “na medida que eu posso avacalhar, não tenho nenhum vínculo com atitudes construtivas de ação” (RAMOS, 1987, p.28-29).

Baseado no conceito de avacalho os personagens do Cinema Marginal seguem a distopia através da boçalidade evidenciando um ambiente sombrio próprio dos anos de chumbo.

¹¹ O Ato Institucional Nº 5 proporcionou poderes quase absolutos ao regime militar concedendo poder ao Presidente da República para dar recesso a Câmara dos Deputados, Assembleias Legislativas e Câmara de vereadores. Além de suspender os direitos políticos, pelo período de 10 anos, de qualquer cidadão brasileiro; cassar mandatos de deputados federais, estaduais e vereadores; Proibir manifestações populares de caráter político; suspender o direito de *habeas corpus* estabelecer a censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro, músicas e filmes.

5. DE MALANDROS A BANDIDOS: O CONTEXTO SOCIAL



Fotografia 2: Zé Pequeno interpretado Leandro Firmino por em *Cidade de Deus*.

Alba Zaluar (1985) aponta que a maior distinção entre malandros e bandidos é a utilização da arma de fogo, por parte do segundo grupo. Como nos mostra a citação acima, não são mais os malandros com suas navalhas ou rasteiras que estão nas vielas dos morros, são bandidos que ainda conservam a aversão ao trabalho, à disciplina e a ética do provedor familiar, mas agora estão armados e com “sangue no olho” ou “disposição pra matar”, pois a qualquer momento podem atirar. Como demonstra o depoimento de um morador mais velho da Cidade de Deus coletado por Zaluar:

De 50 pra cá começou a se falar muito em maconha... Quer dizer, vê agora um garotinho assim. Não é medo dele, que eles não são de nada, é medo de você falar uma palavra e eles te dar um tiro. É isso. (ZALUAR, 1985, p.150)

Segundo a autora, a inserção da arma de fogo nas favelas em meados do século XX está relacionada ao “crescimento recente da indústria de armamentos leves no Brasil, o que tornou a comercialização interna dessas armas um rendoso empreendimento” (1985, p.151).

Além disso, a desmobilização política das guerrilhas foi marcante para este processo, uma vez que boa parte dos armamentos confiscados pelo Estado, com o fim dos movimentos guerrilheiros, vão parar nos morros cariocas através da ligação entre policiais e marginais. Fatos que conduzem o malandro a deixar de ser o protagonista da contradição entre trabalho e “vida fácil”, ou de ser o protagonista da criminalidade para a supremacia do bandido.

5.1 A DÉCADA DE 1970: O CALDEIRÃO DAS FIGURAÇÕES

No campo social o rótulo de “malandro” e de “marginal” praticamente desaparecem, em meados da década de 1960, para a afirmação do rótulo de “vagabundo” que congrega diversas atividades ilícitas, como o traficante, o assaltante, o pivete e o sequestrador. Segundo Misse, os vagabundos são, mas não só, “os participantes do “movimento”, nome dado ao mercado de venda a varejo de drogas e a generalização de redes de bocas de fumo e de quadrilhas nas favelas e conjuntos da cidade, a partir de meados da década de 70” (MISSE, 1999, p.266). De acordo com o autor:

[...] a partir de meados dos anos 60, o “valente” praticamente desaparece junto com o “marginal”, ambos tornam-se rótulos residuais, mas seus tipos sociais são crescentemente metamorfoseados em novos tipos, que sintetizam sintomaticamente os significados dos tipos anteriores, acrescentando-lhe novas doses (que serão progressivamente crescentes) de organização e de violência: são os “vagabundos”, rótulo que se aplica indiferentemente ao traficante, ao assaltante, ao pivete, ao sequestrador. (MISSE, 1999, p.265-266).

Este momento histórico é o período de produção de *O Anjo Nasceu*, *O Amuleto de Ogum* e *Lucio Flavio: o passageiro da agonia*, desta forma se visualiza a convergência de vários modos de figuração deste tipo social e a

partir daí o momento de metamorfose na representação fílmica, isto é, da extinção do malandro para a supremacia do bandido.

Embora nenhum desses filmes aborde especificamente as ações do tráfico de drogas os bandidos Urtiga e Santa Maria, de *O Anjo Nasceu*, Gabriel, de *Amuleto de Ogum* e Lucio Flavio, em *Lucio Flavio: o passageiro da agonia*, apresentam as características pessoais destes bandidos consagrados na década de 1990, como: a utilização da arma de fogo, a organização das práticas e espaços do crime e a disposição pra matar e morrer.

Em *O Anjo Nasceu*, filme que exhibe a saga violenta de Urtiga e Santa Maria pela cidade do Rio de Janeiro, após fugirem de uma favela com Santa Maria ferido na perna, existe apenas uma referência à questão da droga, na cena inicial de apresentação dos personagens: “É, eu sou o Urtiga, em mim ninguém toca senão embola. Que isso, sem essa! É por causa de homem, de mulher ou de tóxico, corta essa Santa Maria [...]”. Essa referência faz menção ao uso do “tóxico” e não ao comércio varejista.

Já em *O Amuleto* não há referência alguma ao “tóxico”, uma vez que as atividades ilícitas praticadas pelos bandidos são exclusivamente assaltos e homicídios. *O Amuleto de Ogum* nos localiza no mundo do jogo do bicho e no controle deste mercado, sendo que a própria figuração do bicheiro Severiano, o evidencia como poderoso e organizado o diferenciando da representação de Gabriel como bandido, que depois de romper com Severiano monta uma quadrilha com crianças praticando crimes a esmo sem nenhum tipo de projeto mais amplo.

Em *Lucio Flavio* também não há relação com o tráfico de drogas, já que, o filme apresenta o cotidiano da quadrilha de Lucio Flávio Lírio, que se especializou em assaltos a banco. Por esse viés o filme nos conduz a ligação entre policiais e bandidos, que nas palavras do inspetor de polícia Morete, estão no mesmo barco:

nós dois somos que nem esta moedinha aqui, tem uma em cada lado, mas as duas estão bem juntinhas. Polícia e bandido são tudo a mesma coisa, estão tudo no mesmo barco, os caras que protegem a gente não querem saber de maré baixa não, a gente tem que ser amigo.

O *Anjo Nasceu* se inicia com um minuto e trinta e nove segundos de tela negra com uma música instrumental. Este início já marca o caráter experimental do cinema de Bressane. Logo depois vemos cartazes de peixes grandes comendo peixes pequenos. Esses cartazes fazem referência a situação de conflito do mundo do crime, em que só os fortes sobrevivem. Os cartazes aparecem mais três vezes ao longo da narrativa: primeiro, antes da invasão a casa à beira mar, em que farão reféns proprietária e empregada; segundo, entre a tentativa de estupro praticada por Santa Maria as duas mulheres e o longo plano geral de Santa Maria e Urtiga dançando com as mesmas; e terceiro, em um parque de diversões em que Santa Maria tomado pela dor de seu ferimento na perna reclama o medo da morte.

Esses letreiros evidenciam a situação geral do crime no país, a guerra em que os maiores e mais fortes “comem” menores e fracos. Assim é o conflito entre Gabriel e o poderoso bicheiro Severiano ou Lucio Flavio contra Bechara e o Esquadrão da Morte.

Esses bandidos expressam características do malandro, como a aversão ao trabalho e a ideia de provedor familiar, mas possuem crueldade e frieza ao praticarem os atos criminosos insistentes na representação do malandro, como vimos em Valdomiro, o malandro de *Rio, 40 Graus*. Urtiga e Santa Maria aparentemente não possuem justificativas aos crimes cometidos, apenas andam pela cidade roubando, matando e torturando suas vítimas. Essa trajetória sem rumo ou objetivo (embora o objetivo deles seja encontrar o anjo, imaginado por Santa Maria) é fruto da desilusão das transformações sociais propostas no início da década de 1960 que foram aniquiladas pela ascensão do regime militar que são transferidas para o filme.

Bem diferente Lucio Flavio em que a todo tempo justifica sua ação criminosa, como por exemplo na cena inicial do filme, logo depois do letreiro de apresentação do contexto e dos personagens da história, vemos por um plano geral de uma rua de terra. Dois carros se aproximam, neles estão, Lucio Flavio e seus comparsas. Eles interrogam com o carro em movimento, Armandinho e Marco Aurélio, dois comparsas acusados de traição. Quando Lucio Flavio vai matar o Armandinho, já fora do carro, diz: “com Morete ou sem Morete tu não passa de um traidor, seu filho da puta!” e atira.

Já em *O Amuleto de Ogum*, assim como *O Anjo Nasceu*, não há justificativa para matar, a não ser a justificativa da guerra entre Severiano e Gabriel. O primeiro homicídio cometido por Gabriel juntamente com Chico, criminoso que “educa” Gabriel na vida de assassino, ele nem sabe quem matou, apenas cumpriu a ordem de Severiano e mata três bicheiros em um trem. É importante frizar que Gabriel neste primeiro ato criminoso, ainda é caracterizado como um garoto inocente, de bermuda e camiseta, sempre brincando. Em uma sequência anterior ao primeiro crime, Gabriel caça passarinho com um estilingue no sítio, onde ficam os bandidos de Severiano. Logo após o primeiro crime, Gabriel e Chico vão para um prostíbulo, enquanto Chico entra na casa, Gabriel brinca de dirigir o carro, mas logo ele é atraído pela casa e vai até lá. O dono da casa o expulsa: “o garoto, como é que é, não quero garoto aqui não, saí daí” e Chico diz “ele é meu secretário”. Na próxima sequência, Gabriel já é caracterizado como adulto, usa as mesmas roupas que Chico, possui os trejeitos do comparsa e fuma cigarro.

Uma característica comum aos quatro personagens é o *ethos* da masculinidade discutida por meio da personagem Valdomiro no subcapítulo 2.2 que é apresentado por Zaluar em seu estudo sobre a Cidade de Deus. Urtiga e Santa Maria são homens “durões”, não levam desaforo pra casa, uma vez que, em Urtiga “ninguém toca senão embola”. Da mesma forma Gabriel, por exemplo na cena em que se comprova seu corpo fechado, Gabriel enfrenta Chico que queria lhe matar como homem sem medo do outro.

E também em Lucio Flavio, o *ethos* da masculinidade é edificado. Por exemplo, na cena em que Dondinho, pede para Lucio Flavio “dar uma meio trava e começar tudo de novo”, Lucio Flavio se irrita e diz, “pô velho, se acha que eu sou de dar pra trás, é. Se eu mijar nas calças quem é o Lucio Flávio? Um bandidinho de araque, e esses anos todos como é que fica ou você acha que eu tô brincando?”

Contudo, as figurações destes quatro personagens criminosos se apresentam de maneiras bem distintas. Urtiga e Santa Maria impulsionados pelo princípio não mitificador do cinema marginal de Bressane apresentam em seus atos criminosos a curtição e a boçalidade sem nenhum cunho de revolta individual. Por exemplo, quando invadem a casa à beira mar, esperam a proprietária, matam o único homem que estava com elas e fazem, proprietária

e empregada de escravas, tendo estas de alimentar e entreter os dois marginais. A curtição com a proprietária da casa e a empregada pode ser visualizada com propriedade em duas cenas: primeiro, através do plano médio da sala de jantar. Urtiga e Santa Maria são enquadrados em primeiro plano, Urtiga está comendo de forma animalesca enquanto chega a empregada com o prato de Santa Maria e a proprietária com um jarro com água. Com os quatro na mesa Santa Maria diz: “É isso mesmo, tem que ser assim, tem nada não, mesa cheia, tudo a vontade, todo mundo igual, na mesma”. Santa Maria solta um arroteo e continua, “maus modos. Eu sou um incorrigível cheio de coisa errada, mas pra mim o que está certo é o que está errado e o que está errado é o que está certo, moró. Pra mim, eu que estou certo e a senhora, você é que tá errada”.

Lucio Flavio que é apresentada já como o grande bandido que ficou conhecido. Lucio Flavio é enquadrado no modelo de figuração do bandido social estabelecido pelo Cinema Novo, em que o bandido utiliza o ato criminoso como indícios de uma revolta pessoal contra a ordem opressora. Por exemplo, quando Lucio Flavio é preso e os policiais federais o interrogam para descobrir a ligação entre policiais e bandidos, Lucio Flavio faz um discurso inflamado sobre as necessidades de sua entrada na vida do crime e como a polícia utiliza a criminalidade em seu favor. Este discurso é impulsionado pelo *traveling* frontal que termina focalizando o rosto dele em primeiro plano:

Olha meus amigos, eu sou bandido sim. Eu roubo dinheiro de banco que é dinheiro que não tem dono, se eu preciso da grana, eu vou lá e tomo ela, por isso é que eu sou bandido. Agora se for preciso atirar, eu atiro, por que eu tô me defendendo, eu nunca saí pra assaltar banco pensando em matar alguém não, agora os nossos amiguinhos (polícia) não só ganham como tem alvará pra sair matando por aí. Falando claro, polícia é polícia e bandido é bandido!

Já a figuração de Gabriel, se diferencia das demais figurações aqui ressaltadas. Primeiro, apresenta todo o processo de entrada de Gabriel na vida do crime e é o único que exhibe a saída deste ainda com vida, já que Lucio Flavio é morto no presídio e Urtiga e Santa Maria supostamente continuam sua saga.



Fotografia 3: Urtiga interpretado por Milton Gonçalves e Santa Maria interpretado por Hugo Carvana na cena da mesa de *O Anjo Nasceu*.



Fig. 4: Gabriel interpretado por Ney Sant' Anna após sua entrada na vida do crime em *O Amuleto de Ogum*.



Fotografia 5: Lucio Flávio interpretado por Reinaldo Farias na cena da entrevista em *Lucio Flávio: o passageiro da agonia*.

6. O CINEMA DA RETOMADA

O Cinema da Retomada tem sua origem com as medidas relacionadas à cultura do então presidente Fernando Collor. Ao extinguir da União as leis de incentivo e os órgãos relacionados à cultural, os quais: a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) Collor proporcionou à incipiente indústria cinematográfica brasileira momentos de extrema escassez. Com o impeachment e a ascensão de seu vice Itamar Franco, o cinema brasileiro continuou sem o auxílio de instituições estatais e quase sem nenhuma produção.

Um dos principais efeitos do desmonte da estrutura institucional do cinema brasileiro, em 1990, foi a paralisação quase total da produção de filmes nacionais de longa-metragem, pela inexistência de mecanismos oficiais de fomento e financiamento aos produtores e realizadores. Para ter dimensão do que significou esta medida governamental, basta comparar a produção dos anos 70, de 100 filmes por ano, chegando a alcançar 35% do mercado

interno da década seguinte. Já em 1992, a produção foi de apenas 2 filmes. (CALEIDOSCÓPIO, 2008, s/p)¹²

Já no governo de Fernando Henrique Cardoso são criados dois novos mecanismos de incentivo à cultura, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual que possibilitaram aos realizadores brasileiros fomentar recursos para a realização por meio da renúncia fiscal. Desta forma, “o Estado pretendeu, através da política cultural adotada, criar uma ‘cultura de investimentos culturais’, através de estímulos para as empresas investidoras” (MARZAN, 2006, p. 74).

Contudo, o Cinema da Retomada não se configura apenas como um movimento oriundo do Estado neoliberal e de suas formas de fomento, mas também pela edificação gradual de um cinema “plural” sem identidade clara que propõe um novo tratamento na representação dos problemas sociais. Nesse sentido, a violência deixa de ser retentora e passa a representar a falta de projetos sociais, de utopias, na sociedade e no cinema. Assim,

enquanto para o Cinema Novo a violência e a marginalidade poderiam estar associadas à rebeldia e à transformação e eram partes constitutivas de uma linguagem e de uma estética, agora para o Cinema da Retomada a violência vem associada a uma linguagem de entretenimento, para ser consumida. (MARZAN, 2006, p.164).

Daí que, o bandido não é mais aquele do banditismo social, nem o boçal sem destino do Cinema Marginal, mas aquele que se “desenha dentro do paradigma do cálculo egoísta, como um homem de negócios que leva ao extremo as regras do jogo capitalista”. (Xavier, 2005, p.6). São muitos os exemplos de filmes que conduzem a representação neste sentido. Nomes como o do traficante Zé Piqueno de *Cidade de Deus* ou Jorge de *Quase Dois Irmãos* expressam a forma calculista do bandido no cinema atual evidenciando, todavia a ideia de metamorfose, já que, os filmes expressam olhares em retrospectiva à década de 1970 buscando uma figuração próxima daquele momento, mas pela perspectiva do bandido atual.

¹² Os anos 90 e o modelo de incentivo cultural pós-embrafilmes. Disponível em: <http://www.cinecaleidoscopio.com.br/anos_90_modelo_de_incentivo_cultural.html>. Acesso: 14/01/2015.

6.1 A RETOMADA DA BANDIDAGEM

Há, uma cena bem representativa da questão acima que é expressada em Cidade de Deus, em que Dadinho, percebe que mesmo sendo ladrão não possui dinheiro ou bens materiais como os traficantes da Cidade de Deus. Ou seja, podemos considerar que a vida de ladrão só promove "aventuras e epopeias" como as de Lucio Flávio, em que o herói luta, sofre e morre no final sem gozar das "benesses" do crime. Com esta reflexão ele expõe a perspectiva a Bené, seu grande amigo e sócio no crime. Na fala de Dadinho:

Aí meu cumpadi, queria ti dá um papo. Quem são os caras mais chefeira do pedaço?

Bené: Porra tem uma galera.

Dadinho: Olha só Jerry Adriani como anda...Cordãozão de oro, só nos pano... Olha o Pereira, olha a mulher que tá do lado do Pereira.

Bené: Berrenice foi mulher do meu irmão, ela.

Dadinho: Ó o corcel dele. Olha o Neguinho. Só anda de oro, só anel de oro, cordão de oro, relógio de oro... Olha o Cenora, ó o carro do Cenora, Bené, os caras são tudo traficante.

Bené: Eles tão com dinheiro pá caralho...

Piqueno: Esse negócio de roubar está por fora o negócio é trafico de drogas.

Esta cena pode ser considerada também uma síntese da transição da representatividade de um bandido humanizado para o bandido da atualidade. Isto é, da transição do bandido enquadrado no modelo do banditismo social, que também leva características do Marginal, para o bandido dono de um negócio e adepto ao racionalismo capitalista. Desta maneira,

o cinema destaca os territórios controlados pelos traficantes que promovem a feudalização de certos espaços da cidade. No campo visível da tela, mais do que os circuitos da droga (que ficam implícitos), desfila o contrabando de armas, a relação direta entre o poder e a posse de novos equipamentos de guerra.(XAVIER, 2005, p.6).

Portanto, Dadinho e Bené, ladrões, não se enquadram no modelo atual e devem mudar para crescer, assim como o cinema deve se transformar para sobreviver, ou seja, se adequar ao modelo de arte comercial, do tipo holywoodiana em que a violência nada mais é do que um artigo de consumo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo acerca da figuração do bandido urbano na cidade do Rio de Janeiro apresentou um panorama histórico sobre os diversos modos de figuração desta personagem nos diferentes movimentos cinematográficos brasileiros: Cinema Novo, Marginal e da Retomada. Desta forma, objetivamos abordar esses distintos modos de figuração com foco no momento de metamorfose deste tipo social, ou seja, na década de 1970.

Nesse sentido, analisamos a figuração do malandro em *Rio, 40 Graus* como precedente para o bandido social da década de 1960, desenvolvido pelo Cinema Novo e, a partir daí, sua negação com o bandido cruel e boçal do Cinema Marginal. Estes modos de figuração vão estar presentes em toda década de 1970, sendo identificados os embriões característicos do bandido contemporâneo ligado ao tráfico de drogas a varejo e militarizado no morro.

Desta forma, é possível encontrar características nos bandidos da década de 1970, aqui analisados, em filmes da atualidade como também citações diretas aos filmes deste período. Por exemplo, os cartazes de peixes grandes comendo peixes pequenos de *O Anjo Nasceu* é atualizado em *Cidade de Deus*, quando o bandido do trio ternura, Alicate, decide sair do crime é exibido um frame de um peixe maior comendo um menor.

A análise comparativa entre as quatro figurações de bandido, na década de 1970, mostrou o caldeirão de figurações existentes no período e que o cinema brasileiro da atualidade parece dialogar, encontrando, conscientemente ou não, referências em nosso imaginário cultural.

REFERÊNCIAS:

Breve balanço sobre a produção e a circulação de longas brasileiros na década. Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/filmes.php?ano=2010> Acesso em: 05/11/2014.

CANUTO, Roberta. **O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limites.** 2006. XXX f. Dissertação de Mestrado. UFMG. Belo Horizonte, MG.

CARVALHO, Alexandre Octávio R. **Em 1955, as manchetes dos jornais se alternavam entre a conturbada eleição de JK e a censura de “Rio, 40 graus”, cria do Cinema Novo.** Disponível

em:<<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/discussoes-acaloradas>> Acesso em 20/01/2015.

CINEMA BRASILEIRO ANO 2000 10 QUESTÕES. Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf> Acesso em: 05/11/2014.

Entrevista de Mario Sergio Conti com Ismail Xavier: Encontros Inesperados. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0312200005.htm>> Acesso em: 22/04/2015.

FIGUEIREDO, V. F. **A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica.** Galáxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 103-114, dez. 2012.

FIGUEIREDO, V. F. **Figurações do outro em tempos pós-utópicos.** Revista Soletas N.25 2013-1.

GUÉRON, Rodrigo. **ARTE E POLÍTICA: ESTUDOS DE JACQUES RANCIÈRE.** Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/rodrigo_gueron.pdf> Acesso em: 22/11/2014.

HOBSBAWM. Eric J. **Bandidos.** Crítica. Barcelona. 2001.

HOBSBAWM. Eric J. **Rebeldes Primitivos: estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX.** Editorial Ariel, S. A. Barcelona. 1983.

Marilena Chauí em palestra: **Democracia e Sociedade Autoritária.** Café de Ideias 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aKHvNM72HHo>> Acesso em: 05/01/2015.

MARSON, Melina Izar. **O CINEMA DA RETOMADA: ESTADO CINEMA NO BRASIL DA DISSOLUÇÃO DA EMBRAFILME À CRIAÇÃO DA ANCINE.** 2006 XXX f. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas, SP.

MISSE, Michel. **MALANDROS, MARGINAIS E VAGABUNDOS & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro.** 1999. 411 f. Tese de doutorado. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Os anos 90 e o modelo de incentivo cultural pós-embrafilmes. Disponível em: <http://www.cinecaleidoscopio.com.br/anos_90_modelo_de_incentivo_cultural.html> Acesso em: 15/01/2015.

PARANAGUÁ, P. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina.** Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo. Editora 34. 2º Ed. (2º reimpressão – 2014).

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome.** Revista Hambre. Setembro, 2003.

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

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles, roteiro de Bráulio Montovani. Rio de Janeiro, Brasil: 2002 (130 min) Arq. digital, son., cor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CfH7zt8Fjxl>> Acesso em: 16/05/2015.

O ANJO nasceu. Direção e roteiro Júlio Bressane. Rio de Janeiro, Brasil: Cia. Produtora. Júlio Bressane Prod. Cinema, 1969. Arq. digital (62 min): son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ih0g5lirZJs>> Acesso em: 20/02/2015.

O AMULETO de Ogum. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Brasil: 1974. (117 min.) Arq. digital, son., cor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xc0B2AL1WYU>> Acesso em: 17/02/2015.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção e roteiro de Rogério Sganzerla. São Paulo, Brasil: 1968 (92 mim) Arq. digital, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RpaY58eYzaU>> Acesso em: 05/04/2015.

LÚCIO Flávio, o Passageiro da Agonia. Direção e produção de Hector Babenco. Rio de Janeiro, Brasil: 1977. Arq. Digital (115 min), son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EmrfriQ_EwE> Acesso em: 25/02/2015.

QUASE dois irmãos. Direção de Lucia Murat, roteiro Lucia Murat e Paulo Lins. Rio de Janeiro, Brasil: 2004 (102 min) Arq. digital, son., cor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uiV8bv2a9ls>> Acesso em: 10/03/2015.

RIO, 40 graus. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Brasil: 1955. (100 mim) Arq. digital, son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg>> Acesso em: 10/01/2015.