

# **Estéticas do Real no Cinema Brasileiro Contemporâneo: as estratégias de construção da realidade no filme *Anjos da Noite*.**

Aluno: Filipe Pontes <sup>1</sup>  
Orientador: Miguel Pereira <sup>2</sup>

PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA  
PIBIC/CNPq – PUC- Rio

## **Introdução:**

O presente trabalho visa abordar a temática das estéticas do real a partir do filme *Anjos da Noite*, 1987, de Wilson Barros. *Anjos da Noite* é marcado por uma aproximação considerável com o que é denominado como *Cinema Existencial*, tendência que busca uma forma mais interior e autoral de expressão, afastando-se, em geral, do cinema mais comercial. <sup>3</sup> O curioso é que o filme também se vale de estratégias que se enquadram no cinema clássico narrativo hollywoodiano. Além de uma estética que se afasta da forma de representação do Cinema Novo, “rompendo definitivamente com... o respeito à luz natural” <sup>4</sup>, com sua fotografia crua, por exemplo, e que privilegia o que podemos chamar de uma hiper-estetização.

Tendo como base a narrativa clássica cinematográfica *Anjos da Noite* busca estabelecer uma comunicação com o espectador através de uma “narrativa mestre” com

---

<sup>1</sup> Aluno de graduação do curso de Comunicação Social da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Professor do quadro principal do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

<sup>3</sup> “o cinema existencial, como fração do cinema modernista, contrapõe-se à cultura midiática, da qual faz parte o musical hollywoodiano”. PUCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o néon realismo*. 1.ed. Editora Sulina, Porto Alegre, 2008. p. 118.

<sup>4</sup> TERCOTTI, Sandra Helena. *A marvada carne: a epopéia cômica do novo cinema paulista*. Domínios de Linguagem IV – 2004

unidade de ação. O curioso é que tal estratégia não se dá a fim de reproduzir meramente o modelo narrativo clássico em questão, mas parodiá-lo, no melhor do termo, de maneira criativa.

Falar em estéticas do real em *Anjos da noite* é buscar entender sob que olhar o diretor Wilson Barros busca construir seu enredo, como costura a narrativa e através de que forma dá vida aos personagens da noite paulistana.

Quanto à metodologia empregada, a primeira parte do trabalho consistiu em selecionar bibliografia referente ao tema seguido de sua leitura e fichamento, contemplando também a biografia do diretor Wilson Barros. No momento seguinte iniciou-se a análise do filme com base em critérios expostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro *Ensaio sobre a análise Fílmica*, além dos outros referenciais teóricos citados como fonte bibliográfica.

O foco é analisar como se dão as estratégias de construção da narrativa levando-se em conta como as questões referentes à realidade e à construção da mesma são postas em discussão por Barros. Observar como o diretor utiliza os recursos técnicos e artísticos do cinema para construir em seu filme cenas que, ao mesmo tempo, se remetem ao cotidiano da cidade e da gente de São Paulo, mas que se deslocam do realismo para o atemporal, onírico. Por fim, identificar na produção cinematográfica brasileira recente características influenciadas e/ou que dialogam com as do filme *Anjos da Noite*.

## **Realidade/Realismo/Real/Ficção**

A trama de *Anjos da Noite* se desenrola a partir de dois assassinatos, através dos quais se propõe ao espectador refletir sobre o que é real e o que é ficcional, ao transitar pelos universos do teatro, do audiovisual e da vida cotidiana. Um filme com estórias paralelas, mas que tem como unidade de ação um comentário sobre a dura realidade dos agentes de um submundo noturno constituído por artistas, travestis, garotos de programa, cada qual com seus segredos; suas formas de enfrentar seu próprio ser e em busca de realizar seus sonhos.

Para iniciar a discussão, irá se analisar a sequência inicial do filme na qual o diretor trabalha a questão da realidade/realismo expressa de modo bastante evidente não somente pela opção de decupagem, mas também pelos diálogos. Destaca-se a fala do personagem Mauro, que ensaia seu monólogo, e a discussão entre Cadu, outro ator da peça, e Jorge Tadeu, diretor do espetáculo.

### SEQUÊNCIA INICIAL:

Ao término dos créditos iniciais, durante a cartela com o nome do filme em caixa alta “ANJOS DA NOITE” entra uma voz em off dizendo a seguinte frase:

*“E aí, tá tudo em cima? Vamos lá. Atenção, silêncio.”*

Em seguida, a câmera enquadra o espelho que reflete a imagem do rosto do personagem Mauro, interpretado por Chiquinho Brandão. Plano aproximado, ator travestido de mulher diz enfaticamente olhando para a câmera:

*“Chega de fantasia. Chega de mentira. Chega.”*

Prossegue um monólogo irônico de Mauro enquanto este tira a maquiagem, a peruca e os adereços que usa.

### MAURO:

*“Lola, maravilhosa. A rainha das noites, das madrugadas. Dos risos, dos aplausos. Ah, os aplausos. A bicharada enlouquecida porque Lola é divina. Mentira, tudo mentira... O segredo de Lola é o encanto de Lola. Lola é um homem. Eu sou um homem.*

*Um homem como você, seu putô. Eu mijô em pé como você. Quer dizer, como você mijava, né. Não mijá mais”.*

Em seguida tira a peruca e começa a se demaquilar. Tira os brincos e encara a câmera mais uma vez, (através do espelho). Sai de quadro e a câmera inicia seu movimento, que começa com um tilte de cima para baixo, até mostrar, a imagem refletida através do mesmo espelho que refletia Mauro, um homem morto com uma tesoura cravada na perna, em uma banheira ensangüentada, para quem, a princípio, Mauro falava.

A câmera recua em um travelling mostrando a pia, um “armarinho” de banheiro, uma toalha pendurada na parede, um cesto de lixo, e vai se afastando cada vez mais até mostrar novamente a banheira na qual está o corpo na água ensangüentada. O movimento da câmera continua e revela que a parede que separa um cômodo e outro tem a espessura muito fina. O que de imediato leva o espectador a cogitar a possibilidade de todo aquele ambiente se tratar de um cenário. A câmera vai abrindo o enquadramento cada vez mais e além de mostrar que o personagem, antes travestido, agora com outra roupa se arrumando em frente a outro espelho neste outro cômodo, revela os refletores que iluminam a cena. A câmera encerra seu movimento e enquadra todo aquele espaço cênico. Fica claro que a ação mostrada até então refere-se ao ambiente teatral. O personagem; ator; Mauro acaba de se arrumar, pega uma bolsa preta e sai por uma porta do cenário teatral.

Assim, logo na sequência inicial, Barros sintetiza a discussão que irá perdurar por todo o filme: nem tudo que parece é necessariamente o que parece ser. Pode sê-lo, mas também ser simultaneamente outras coisas.

Na cena seguinte, um plano aproximado do rosto de um homem que aparece na penumbra, contra as luzes coloridas: azuis, amarelas e vermelhas que iluminam o palco, é o diretor da peça, Jorge Tadeu, (Antônio Fagundes) que manda acender as luzes de serviço do teatro e em seguida encerra o ensaio daquele dia.

O ator Cadu, que fica na banheira, reclama da água fria “... *eu não vou aguentar essa água fria aqui o tempo inteiro. Eu não vou mesmo.*” E propõe à assistente de Jorge Tadeu a possibilidade de simular ter água na banheira: “*Escuta, não dá para a gente fazer uma coisa, fingir que tem água aqui, assim sem ter, entendeu?*”

Depois de elogiar a performance de Mauro no ensaio, o diretor teatral vai até Cadu e é enfático:

JORGE TADEU:

*“Olha, Cadu, não vamos mais discutir esse assunto, tá? Me faz um favor. Olha à tua volta. O que você vê? É um palco que você vê? É um teatro que você vê? Não, não e não. O que você vê é um apartamento e você tá morto na banheira desse apartamento. E é nisso que eu quero que eles acreditem, (apontando em direção às cadeiras onde irá se sentar o público). Agora, se você não acreditar primeiro eles não vão acreditar nunca. Tá entendido?”*

Em represália, Cadu rebate: *“O realismo paranóico ataca novamente.”*

Barros posiciona a câmera na mesma direção que as cadeiras do teatro. Assim quando o diretor teatral diz: *“E é nisso que eu quero que eles acreditem”*, aponta para o local do público do teatro, mas também aponta para a câmera que capta a ação dramática desta cena do filme, assim se refere também ao espectador que está assistindo o filme.

A negativa do diretor teatral frente à proposta do ator de se fingir ter água na banheira suscita uma questão: por que não se pode fingir quando todos sabem que se trata de uma encenação? E a fala: *“O realismo paranóico ataca novamente”* reflete a preferência exacerbada pela estética realista nas formas de representação. É assim que *Anjos da Noite* inicia, destacando a questão das formas de representação. Sobre isso Barros diz: *“A minha preocupação é muito mais com a ficção enquanto uma mentira que reflete a realidade do que com um realismo que não diz muita coisa sobre essa realidade a não ser uma reprodução dela.”*<sup>5</sup>

Aliado a isso, o filme é repleto de passagens que dão a entender algo, mas que em um momento posterior colocam em dúvida se o que ocorreu é real ou ficção. Como no episódio em que o personagem Bimbo mata um executivo em um engarrafamento de trânsito. Primeiro, o público é levado a crer que o que ocorreu condiz com um fato real dentro da narrativa, mas logo em seguida, uma voz em off que diz: “corta”. E em

---

<sup>5</sup> Declarações de Wilson Barros em *Um Filme na Noite*, (Anexo1).

seguida, em outro plano, aparece uma grua e personagens comentam que deve se tratar de uma filmagem, fazendo o espectador acreditar nisso.

Entretanto, mais adiante quando Cissa, estudante de sociologia, realiza sua pesquisa com vídeos e aparece uma reportagem jornalística que trata o assassinato em questão como um fato real, uma confusão vem à tona.

Sobre a personagem Cissa é importante destacar que, enquanto estudante de sociologia está ali para fazer uma pesquisa acadêmica e quer compreender a realidade através de vídeos. Mas é preciso atentar para uma questão relevante na trama: enquanto a personagem Malu,(Zezé Motta) caminha por um corredor escuro guiando Cissa até a coleção de vídeos Malu diz:

*“Espero, pelo menos, que você se divirta muito. (Ri exageradamente). Que aventura louca. Tenho certeza que você vai gostar. Damas da noite, dançarinos baratos, garotos de aluguel, doces travestis, tarados, gangsters, tímidos e mascarados, meus anjos da noite. Ah, mas não leve tão a sério. É só brincadeira.”*

Nessa cena a câmera tanto pode ser encarada como o ponto de vista da estudante de sociologia, como uma subjetiva na qual a personagem Malu fala e olha diretamente para o público enquanto sintetiza os tipos da noite paulistana, no caso, os próprios personagens do filme de Barros, ao passo que alerta o espectador para a questão de que ele terá de se relacionar com aquelas imagens também de forma a investigá-las, não tendo uma atitude passiva diante do que vê.

## **O efeito Marta Brum**

Outra maneira através da qual Barros propõe uma discussão sobre a questão da realidade, e que se evidencia de forma marcante está ligada à figura de uma personagem que, sem dúvida, destoa significativamente dos demais, Marta Brum, como veremos a seguir:

A cena começa com um comercial de televisão que passa em um aparelho de TV que tem sua tela sendo focalizada e preenchendo todo o quadro. Na tela uma mulher de pele clara e cabelos escuros está em frente a um prédio de número 77, com portão com vidro e grades escuras. Ela está usando um vestido vermelho bastante decotado. Ela também usa colar de pérolas, brincos brilhantes, enquanto segura uma cigarrilha para fumar um cigarro, até que faz sinal para que um carro escuro pare à sua frente. A mulher do comercial é Marta Brum, interpretada por Marília Pêra, a personagem, atriz

em decadência que há tempos não é chamada para interpretar um bom papel.

A propaganda de TV passa na televisão de um bar onde Guto, personagem de Marco Nanini, agendou um encontro com Teddy, garoto de programa, interpretado por Guilherme Leme. Teddy logo deixa claro sua admiração por Marta, “Me amarro nessa mulher”, diz ele assim que termina o comercial.

Já em outra cena, ainda na mesma noite, logo após saírem de uma boate, onde assistiram a apresentações de transformistas, Teddy e Guto andam pelas ruas da metrópole escura e azulada até que, de repente, se deparam com Marta Brum. Os três começam a conversar. Marta está no mesmo lugar em que gravou o comercial de TV. Em frente ao mesmo prédio de número 77. Ela está sentada no capô do mesmo carro preto que aparece no comercial e vestindo o mesmo vestido vermelho, usando o mesmo colar de pérolas, brincos, penteado e maquiagem com que apareceu na TV pouco tempo atrás. Além disso, está fumando e utiliza o que parece ser também a mesma cigarrilha que usa no comercial.

A impressão que se tem, aliás, é de que Teddy e Guto entraram no comercial de TV e começaram a conversar com a atriz tamanha a semelhança da situação com a cena publicitária, sobretudo porque Marta age da mesma forma com a qual se porta no comercial. Suas falas têm uma entonação exagerada, flertando com o teatral<sup>6</sup>.

Teriam Guto e Teddy entrado no comercial de TV de Marta, ou esta que teria saído da TV para o que é tido como mundo real na narrativa do filme?

Mais adiante, Guto dá carona em seu carro para Marta e Teddy. Nessa cena Marta fala sobre como gostaria de ser eternamente jovem, assim como as personagens que interpreta.

MARTA:

*“Meu Deus, quanto mais velho a gente fica, mais depressa o tempo parece passar...Sabe aquela peça que você viu comigo há seis anos atrás? (Falando com Tedy) Eu interpretei aquele papel durante quatro anos seguidos. Rodei o Brasil inteiro. Ganhei prêmios como o tal passeio que eu dei na Europa. Sabe que coisa engraçada? Com o tempo eu passei a perceber que o personagem que eu interpretava não envelhecia nunca. O tempo não passava para ela. Ela morava no mesmo cantinho de*

---

<sup>6</sup> A voz dela não poderia ser mais afetada com entonações que buscam elegância e sofisticação, mas que de tão exageradas, deixam claro que age como se encenasse um papel. (PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o néon realismo*. 1.ed. Editora Sulina, Porto Alegre, 2008. p. 115.

*papelão, vestia a mesma roupinha e repetia todas as noites as mesmas duas horas de sua vida. Minha personagem era eterna e eu morri de inveja dela. Eu morro de inveja dela. Sempre jovem, jovem, jovem. Juventude, juventude...*”

Depois de serem expulsos do carro por Guto, que não gostou da forma como Marta e Teddy estavam se entreolhando, o garoto de programa e a atriz andam na madrugada e conversam. Enquanto escuta a história de Teddy Marta parece ensaiar passos de dança, mais uma atitude, digamos, teatral da personagem. Teddy fala para Marta sobre o relacionamento conturbado que tem com Guto. Depois da conversa Teddy sai pelo lado esquerdo do quadro. No plano seguinte Teddy entra em quadro pelo lado direito, dando a idéia de continuidade. Mas eles não estão mais no mesmo lugar de antes, mas sobre um tablado e iluminados por holofotes com luzes coloridas. Os dois começam a dançar a música *Dancing in the dark*, fazendo alusão ao filme *A Roda da Fortuna*, (*The Bad Wagon*, 1953 de Vincente Minelli), na qual Fred Astaire e Cyd Charisse dançam a música em questão. Aliás, o casal brasileiro reproduz exatamente a mesma coreografia realizada pela dupla norte-americana. O plano geral da cena revela que esta foi filmada na parte de baixo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, (MASP), mas a atmosfera criada na cena com as luzes, música e dança mencionadas não faz alusão direta ao museu.

As cenas referidas acima chamam atenção para como o diretor do filme intercala situações de estética realista com situações deslocadas no tempo e espaço.

Será que Marta Brum, por passar por um momento de ostracismo, usaria as mesmas roupas de seu comercial para ser mais facilmente reconhecida nas ruas? E agiria como se ainda estivesse dentro do comercial a fim de prolongar, eternizar o que é um breve momento de evidência na TV, devido sua preocupação com a passagem do tempo?

O que vemos na tela também pode ser puramente fruto da imaginação de Teddy, fascinado por Marta, ele a idolatrava desde quando ainda morava em sua cidade do interior, Governador Valadares, quando viu Marta em uma peça de teatro. Como fã que fantasia encontrar seu ídolo, Teddy assim pode tê-lo feito e toda a seqüência ou considerável parte dela, pode ter sido fantasiada por Teddy.

Marta Brum, uma personagem a qual não se sabe ao certo a que mundo pertence: “real ou irreal”. A que tipo de estímulos estão sujeitos os Anjos da Noite de Barros que

vivem tal tipo de situação: o que aparece na TV também está minuciosamente reproduzido na vida real. Estariam ocupando um só espaço o mundo real e o ficcional? A respeito disso David Harvey afirma:

*Possuímos não apenas a capacidade de empilhar imagens do passado ou de outros lugares de modo eclético e simultâneo na tela da televisão, como até de transformar essas imagens em simulacros materiais na forma de ambientes, eventos e espetáculos etc, construídos que se tornam, em muitos aspectos, indistinguíveis dos originais.*<sup>7</sup>

Marta é uma atriz que não se desfaz do personagem nem ao viver sua vida cotidiana. Teriam as formas de representação ficcionais tomado conta dela e então o real e o ficcional em sua vida estariam já indissociáveis?

A esta questão Barros nos deixa sem resposta, pois a importância desta personagem parece ser o que ela representa na narrativa. Marta, como atriz que é, circula entre o universo ficcional e o real. Vive a fantasia de tal forma que parece tê-la incorporado à sua realidade, buscando a utopia de ser eternamente jovem.

De acordo com Renato Luiz Pucci Jr, Marta “*é a encarnação da superficialidade.*”:

*O cruzamento de sua dimensão real com a da peça publicitária nada acrescenta à sua psicologia. É preciso ressaltar que Marta não possui traços psicológicos complexos: suas relações se pautam pelo ar fingido e excessivo, numa exorbitância de superficialidade que a difere de personagens afetadas de filmes convencionais. Ela não é apenas fútil ou esnobe, tampouco alguém que se apóie no comportamento descrito a fim de ocultar fragilidade.*<sup>8</sup>

Mas apesar desta personagem se mostrar de maneira superficial, aliada a sua forma estranha de agir, seja pela entonação exagerada de suas falas, seja por insinuar passos de dança enquanto conversa com Teddy, sua essência na trama tem mais densidade e profundidade do que parece. Um exemplo disso são suas tiradas bem

---

<sup>7</sup> HARVEY, David. A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 2.ed.- São Paulo : Loyola, 1993, p. 261,262.

<sup>8</sup> PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o néon realismo*.1.ed. Editora Sulina, Porto Alegre, 2008, p. 112.

humoradas, sempre fazendo pouco caso de si mesma, como quando fala para Guto que ela não anda fazendo nada de muito importante, mas que está “curtindo ser desimportante um pouco, para variar”, ironizando sua própria condição de atriz com carreira em declínio.

O uso de frases e gestos clichês dá a Marta uma conotação fake, mas também dá significativo impacto a ela, fazendo-a destoar dos outros personagens, o que ajuda, de certa forma, a enfatizar a mensagem que manda nas entrelinhas, como a ironia que faz sobre si: uma personagem que não se leva a sério, sendo assim, parece chamar atenção para a problemática de se ser superficial.

O fato de este personagem estar em um lugar, mas também estar simultaneamente em outros corrobora a ideia de também não se estar em lugar nenhum, no sentido de que lugar é esse onde se está agora? Mundo real ou ficcional, ou ainda, em algum outro lugar entre esses dois mundos.

Quanto ao emblemático momento da dança no MASP a questão colocada por Barros em *Anjos da Noite* suscita uma reflexão que nos faz pensar nas definições que Foucault faz sobre utopia e heterotopia:

*As utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico. As heteropias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a <<sintaxe>>, e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz <<manter em conjunto>> (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.*<sup>9</sup>

Por essa ótica, pode-se tratar a passagem do filme como uma heterotopia visto que mesmo sendo tudo uma fantasia da cabeça de Teddy, que o conforta e o faz viver um sonho, como dançar a música de um clássico do Cinema com Marta à moda Fred Astaire e Cyd Charlyse, portanto, uma utopia. Por outro lado, o, digamos, efeito Marta Brum, criado por Barros, coloca o espectador em um lugar de inquietação impedindo-o de classificar com exatidão o que está acontecendo: um espaço onde se age nas ruas,

---

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa : Portugal, 1968, p.6.

assim como se age em um comercial de TV; onde se vai instantaneamente da rua para uma dança em um tablado em lugar nenhum. Não se tratando de vários lugares, mas de um único lugar que simultaneamente é outros: esse é o espaço da heterotopia. Assim, a hipótese lançada aqui é a de que Barros constrói uma heterotopia para o espectador a partir de uma utopia do personagem Teddy.

Durante os ensaios para a realização do filme, enquanto conversava com o coreógrafo da cena de dança Barros expõe o que pretende criar com a sequência em questão:

*Usar o MASP de uma forma completamente avessa. De repente o MASP deixa de ser o MASP para virar um palco onde acontece uma dança completamente hollywoodiana com holofotes e contraluzes.*

*Eu acho que é um momento em que essa fantasia é muito do personagem também, entendeu? E de repente eu gostaria de recuperar nessa fantasia, fantasia mesmo. Se eu mostrar as fontes luz eu saio do sonho do Teddy para mostrar o filme que eu to fazendo.<sup>10</sup>*

Pode-se estabelecer um paralelo entre a cena mencionada e os pensamentos de Peter Berger e Thomas Luckmann que afirmam que “a linguagem é capaz de transcender completamente a realidade da vida cotidiana”, podendo compreender distintas esferas da realidade:

*A linguagem é capaz de transcender completamente a realidade da vida cotidiana. Pode referir-se a experiências pertencentes a áreas limitadas de significação e abarcar esferas da realidade separadas. Por exemplo, posso interpretar “o significado” de um sonho integrando-o linguisticamente na ordem da vida cotidiana. Esta integração transpõe a distinta realidade do sonho para a realidade da vida cotidiana, tornando-a um enclave dentro desta última. O sonho fica agora dotado de sentido em termos da realidade da vida cotidiana em vez de ser entendido em termos de sua própria realidade particular. Os enclaves produzidos por esta transposição pertencem em certo sentido a ambas as esferas da realidade. Estão “localizados” em uma realidade mas “referem-se” a outra.<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> Declarações de Wilson Barros em *Um Filme na Noite*, (Anexo1).

<sup>11</sup> BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade : tratado de sociologia do conhecimento*. 10. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 1993. p.60.

É necessário lembrar aqui que os conceitos de utopia e de heterotopia de Foucault foram utilizados em sua época tendo a utopia um caráter mais negativo e a heterotopia um caráter mais positivo. No entanto, Barros tem uma visão otimista da utopia, como espaço dos sonhos, o que possibilita a felicidade diante de uma vida dura. Daí sua proximidade com o cinema hollywoodiano, haja vista a referência ao gênero musical norte-americano, por exemplo.

Salienta-se que a personagem Marta Brum não interage com nenhum outro personagem a não ser Teddy e Guto. Criando uma situação intimista e deslocada do restante das situações que acontecem no filme.

O que corrobora a hipótese de estar Teddy fantasiando relacionar-se com Marta. Mas de acordo com Hernani Heffner a dança trata-se de um:

*Momento da heterotopia que se transforma ali na utopia plena. Utopia do Tedy e da Marta porque ela também é de carne e osso visto que o Guto a conhece, então ela é um personagem real. Ela é uma atriz, ela é ela mesma e não é ela mesma, Jogo de Cena. Ela tem o estatuto duplo que os outros não têm. Por isso que ela é real. Ela pode fazer aquelas coisas, é da sua natureza.*<sup>12</sup>

Se todos os personagens do filme vivem situações que expressam a mensagem que Barros quer passar, Marta Brum personifica essa mensagem. Devido à força dessa personagem podemos dizer que ela própria é o lúdico, o atemporal, além da questão da relação real / imaginário e também a superficialidade inerente ao ambiente urbano ao qual Barros faz alusão: “*Sempre procurei recuperar, resgatar um pouco dessa, essa personalidade paulistana que até reside numa certa falta de personalidade, no meu ponto de vista*”. Onde viver e agir é também estereotipar-se. Frases feitas ditas de forma programada em tom teatral. Artificial à coloquialidade, mas inerente, intrínseco aos anjos da noite da metrópole paulistana, pelo fugidio e efêmero das relações que estes estabelecem entre si e com o mundo, que eles mesmos constroem.

---

<sup>12</sup> Entrevista Hernani Heffner, (Anexo 3).

## **Anjos da Noite e o Cinema Popular Brasileiro**

Pode-se dizer da idéia de “Cinema Popular Brasileiro”,(CPB) proposta por Guel Arraes no período contemporâneo conhecido como “Retomada” que esta almeja, em primeiro lugar, estabelecer uma comunicação com o público. Busca falar com o espectador de uma maneira mais direta, similar aos moldes da televisão.

Compreende uma forma de entreter, sem, no entanto, colaborar para uma passividade do espectador em relação à narrativa. “A idéia de que seja um cinema que divirta o público, mas não o adormeça... que lança mão de alguma estratégia culta também”, diz Arraes<sup>13</sup>. Para ele deve-se ousar, sofisticar mais na comunicação mesmo com as classes mais populares.

A implementação dessa forma de fazer cinema compreende o uso de estratégias e recursos típicos da televisão, como o ritmo mais rápido e uma significativa dosagem de humor. Aliás, Arraes diz pensar a concepção e realizar a obra cinematográfica da mesma forma que o faz na televisão.

Qualidade técnica também é um fator significativo. Para Arraes o público reconhece que há um melhor acabamento técnico no cinema brasileiro contemporâneo e isso acaba facilitando o objetivo de alcançar as camadas que valorizam essa questão. A adaptação feita por Arraes de *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, autor da arte tida como erudita, mas estritamente ligada à cultura popular brasileira, atinge a meta da ampla comunicação, visto que consegue agradar a um público amplo. Mesmo tendo sido exibido na televisão, fez muito sucesso no cinema com mais de dois milhões de espectadores.

Pode-se dizer que *Anjos da Noite* se aproxima da proposta do cinema popular brasileiro no sentido que trata de um tema nacional, ambiente noturno da cidade de São Paulo, através de um ritmo mais acelerado da narrativa que se assemelha ao da televisão e, de acordo com Aramis Millarch, “é um filme que estabelece comunicação com o público”<sup>14</sup>. Millarch cita como exemplo disso o fato do filme ter recebido aplausos espontâneos em todas as sessões dos festivais em que participou.

---

<sup>13</sup> Guel Arraes em entrevista à Cineweb. Disponível em:  
[http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id\\_entrevista=365](http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=365)  
Acesso em: 16 abril 2010.

<sup>14</sup> Estado do Paraná, 9 novembro 1987. Disponível em:  
<http://www.millarch.org/artigo/os-inventivos-sacanas-anjos-da-noite-de-wilson>

Assim como na proposta do Cinema Popular Brasileiro, *Anjos da Noite* busca estabelecer uma comunicação com o espectador através de uma “narrativa mestre” com unidade de ação, mas sem que isso ocorra de maneira banal. Pelo contrário, ao fazer seus personagens circularem pelos ambientes do teatro e do audiovisual o diretor joga com o espectador, pois em diversos momentos da trama não se sabe se o que está acontecendo se refere a um fato verdadeiro ou a uma ficcionalidade dentro da própria narrativa.

Para estabelecer um paralelo, em “*Lisbela e o Prisioneiro*”(2003), Guel Arraes conta uma estória na qual também há a questão do personagem se relacionando com a ficcionalidade, personagem de Lisbela e sua relação intensa com o cinema. Esta personagem vê muito do que ocorre nos filmes que assiste se repetir em sua vida. A vida da personagem, então, passa a se confundir com o que ela vê acontecer nas telas, assim como ocorre no filme de Barros.

Outro fator convergente entre os dois filmes é uma hiper-estetização<sup>15</sup> na composição dos cenários e dos personagens. Ao invés de uma fotografia realista, o uso de “iluminação impossível para qualquer padrão de realismo”<sup>16</sup> são comuns tanto no filme de Barros, como no de Arraes. Os cenários pintados com cores vibrantes e a ênfase dada ao neon das ruas da noite de São Paulo de *Anjos da Noite* vão de encontro com as cores intensas dos figurinos e cenografia do ambiente nordestino estilizado de *Lisbela e o Prisioneiro*.

Além disso, no filme de Arraes a proposta dos três finais distintos para a trama incita o espectador à reflexão sobre a questão da construção da realidade na narrativa. Como exemplo, tomamos a última cena de *Lisbela e o Prisioneiro*, quando os personagens Lisbela, (Debora Falabella) e Leléu, (Selton Mello) estão indo embora no carro. Enquanto Leléu conduz o veículo iniciasse o seguinte diálogo:

LELÉU:

*“Lisbela e o prisioneiro, o nosso filme nunca vai ter fim”.*

---

Acesso em: 22 abril 2010.

<sup>15</sup> Entrevista Hernani Heffner, (Anexo 3).

<sup>16</sup> PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o néon realismo*.1.ed. Editora Sulina, Porto Alegre, 2008. p. 117.

LISBELA:

*“Espera um pouquinho”.*

(Leléu freia o carro).

LELÉU:

*“Oxe, o que que foi?”*

LISBELA:

*“É que o melhor do cinema é o jeito que termina”.*

LELÉU:

*“E como é isso, heim?”*

LISBELA:

*“Adivinha”.*

LELÉU:

*“Com todo mundo olhando? (O personagem Leléu olha para a câmera)”.*

LISBELA:

*“É só no começo, depois o filme acaba”.*

LELÉU:

*“Então tá bom da gente se apressar porque o povo já entendeu que tá acabando e é capaz de começar a sair sem prestar mais atenção na gente. (Enquanto olha para a câmera mais uma vez)”.*

Lisbela olha para a câmera e diz:

LISBELA:

*“É, talvez nessa sala tenha talvez um casal apaixonado que vai assistir até o finalzinho e mesmo depois do filme acabar eles vão ficar parados um tempão até o cinema esvaziar todinho. Aí vão se mexendo devagar como se estivessem acordando depois de sonhar com a história da gente”.*

LELÉU:

*“Tomara que eles tenham gostado”.*

Assim como os personagens de *Anjos da noite*, que em momentos emblemáticos olham para a câmera e fazem seus comentários, em *Lisbela e o Prisioneiro* ocorre o mesmo, como se os personagens estivessem mantendo uma conversa com o público.

Na cena em questão, pode-se observar que Arraes salienta características do cinema clássico visto que seus personagens descrevem não apenas como costuma ser a estrutura narrativa desse tipo de filme, mas também como o público habitualmente tenderia a reagir diante da ação dramática que assiste.

A personagem Lisbela, cinéfila, diz que “nesse tipo de filme” tudo sempre acaba com o mocinho e a mocinha se beijando. Em seguida Leléu diz que é melhor que se apressem, pois o público que assiste ao filme pode ir embora. Ambos se assumem enquanto personagens de um filme que estão sendo observados por um público em uma sala de exibição qualquer. Mas talvez o ponto que tenha maior relevância seja a frase dita por Lisbela: *“Aí vão se mexendo devagar como se estivessem acordando depois de sonhar com a história da gente”*. Se algum espectador ainda estava mergulhado na trama de modo a se deixar levar sem pensar sobre o que assistia, com essa declaração, se supõe que irá refletir sobre a relação “informação – recepção” na sala escura. Ao menos Arraes explicita, tendo em vista o que comunica em seu filme, que essa é sua vontade. A exemplo do que observamos no filme de Barros.

Em *Anjos da Noite* os relatos em vídeo, muitas vezes também funcionam como “comentários épicos”. São parênteses em meio à ação dramática que agregam uma mensagem subdiegética.

Salienta-se que em um desses relatos há um monólogo de Malu, personagem de Zezé Motta, no qual ela diz ter se encontrado através da arte e critica o que chama de “elite hipócrita”. Busca talentos nos cortiços ao invés de nos museus porque a

verdadeira arte é a arte do povo, enfatizando que essa é uma arte de muito boa qualidade<sup>17</sup>.

O discurso em questão estabelece relações muito estreitas com a proposta de Arraes na Retomada visto que enfatiza a importância da cultura popular. Ao dizer que a arte de verdade é a arte do povo, logo, deve-se fazer arte para o povo e com o povo. Uma arte que não tenha seu campo de ação limitado, mas que alcance todas as classes, como a proposta do Cinema Popular Brasileiro.

### **Considerações Finais**

O filme *Anjos da Noite* propõe uma discussão sofisticada sobre a questão da realidade e suas possibilidades de construção.

*São personagens que dizem: olha, eu posso ser real, posso não ser real, mas isso importa? O que importa é o que eu estou fazendo e o que eu estou fazendo é materialmente concreto diante de você, ainda que seja só um filme. E é a partir daí que o jogo do filme começa*<sup>18</sup>

Toca em temas polêmicos como homossexualidade, prostituição, personagens afetados pelo submundo da noite paulistana. Agentes na intensidade com que vivem; passivos quanto à transformação de suas superficialidades. Mostra como um sistema de regras rege normas que codificam os indivíduos nestes seres amantes, marginais, tortos, mas sempre intensos, os anjos da noite. Temas fortes, mas também contemplando o humor, provavelmente, uma estratégia para que o grande público não fique avesso às questões que o filme propõe. Assim, não esbarra na dificuldade de comunicação, pois faz uso da narrativa clássica, à qual o público está bastante habituado. Questiona as idéias de realidade e ilusão e, dessa forma, faz com que o espectador reflita sobre isso. Assim o espectador fica preso à narrativa, mas se relaciona com a mesma de maneira a não ter uma atitude passiva, estabelecendo uma comunicação dinâmica que traz o público para dentro da trama, mas também faz com que ele a investigue.

Se aproxima do cinema norte-americano, não somente na estrutura, mas nas

---

<sup>17</sup> Depoimento da personagem Malu em *Anjos da Noite*. (Anexo 2)

<sup>18</sup> Entrevista Hernani Heffner, (Anexo 3).

citações que faz, como ao gênero musical, na cena de dança de Teddy e Marta. É importante ter em mente que o cinema norte-americano, em geral, faz o espectador mergulhar na trama de maneira a não pensar como o filme foi feito, por exemplo. Já Barros até no momento de fantasia máxima do personagem Teddy, mostra os holofotes e lembra que aquilo é um filme. Barros induz o espectador de seu filme a refletir a todo o instante sobre que realidade é essa que ele está assistindo. “Na verdade é um filme que propõe uma discussão do que seja a realidade de um lado e do que seja uma construção realista do outro”<sup>19</sup>. Em *Anjos da Noite* o real e tudo que alude a esta idéia se refere mais às possibilidades de construção, não só do cinema, como também dos discursos que regem o mundo.

### **Bibliografia:**

- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Filmica*. São Paulo: Senac, 2004.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 2.ed.- São Paulo : Loyola, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas*. 2.ed.- Lisboa : Portugalia, 1968.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade : tratado de sociologia do conhecimento*. 10. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 1993
- PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o néon realismo*.1.ed. Editora Sulina, Porto Alegre, 2008.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2003.
- SARNO, Geraldo. *Hollywood, a chanchada e a televisão Rouch, Godard e o cinema*. In *Cinemas Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*, número 5, 1997.

---

<sup>19</sup> Entrevista com Hernani Heffner (Anexo 3).

Fontes online:

TERCIOTTI, Sandra Helena. *A marvada carne: a epopéia cômica do novo cinema paulista*. Domínios de Linguagem IV – 2004

CHIAPPARA, Juan Pablo. *Michel Foucault: ficção, real e representação: a produção de sentidos sociais: desdobramentos teóricos contemporâneos*. Revista Aulas, Dossiê Foucault, n.3, dez.2006-mar.2007.

[http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id\\_entrevista=365](http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=365)

<http://www.millarch.org/artigo/os-inventivos-sacanas-anjos-da-noite-de-wilson>

<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT586651-1661,00.html>

<http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular2.htm>

<http://airtonshinto.multiply.com/link/item/95>

<http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/08/anjos-da-noite.html>

## ANEXO 1:

Transcrição de depoimentos de Wilson Barros no Filme:

*Um Filme na Noite* (1997)

Direção: Paulo César Soares

Gravado em 1986 durante a pré-produção, filmagem e finalização do filme *Anjos da Noite* de Wilson Barros.

(Extra do DVD do filme *Anjos da Noite*).

Declarações Wilson Barros:

*“Eu nasci e vivi em São Paulo a maior parte do meu tempo. Tenho uma vivência paulistana, uma vivência urbana mesmo. O tempo que eu não vivi aqui eu vivi em Londres ou em Nova Iorque, quer dizer, uma coisa muito de urbes mesmo, né? Sempre procurei recuperar, resgatar um pouco dessa, essa personalidade paulistana que até reside numa certa falta de personalidade, no meu ponto de vista.”*

*“Todos esses personagens refletem de alguma forma pessoas reais que eu conheci pela minha vida a fora.”*

*“Usar o MASP de uma forma completamente avessa. De repente o MASP deixa de ser o MASP para virar um palco onde acontece uma dança completamente hollywoodiana com holofotes e contraluzes.”*

*“Eu acho que é um momento em que essa fantasia é muito do personagem também, entendeu? E de repente eu gostaria de recuperar nessa fantasia, fantasia mesmo.”*

*Se eu mostrar as fontes luz eu saio do sonho do Teddy para mostrar o filme que eu to fazendo.*

*Eu não to pretendendo botar o MASP inteiro no quadro, mas sim uma parte dele...”*

*“O MASP, a parte de cima dele corte o quadro e você veja aquele “CinemaScope.”*

*“A minha preocupação é muito mais com a ficção enquanto uma mentira que reflete a realidade do que com um realismo que não diz muita coisa sobre essa realidade a não ser uma reprodução dela.”*

---

## **ANEXO 2:**

Depoimento da personagem Mulu em um dos vídeos:

MALU:

*“Foi por aí que eu encontrei o meu caminho, através da arte. Passei a perseguir talentos. Mas não nas galerias, não nos museus freqüentados pela burguesia hipócrita, mas no cortiço. No cortiço onde habitavam as pessoas da minha origem. Porque, de repente, eu que passei minha vida inteira levando uma vida desgraçada num cortiço, eu tinha dinheiro. Muito dinheiro. E foi para essa gente que eu me voltei. Mas não por caridade, mas porque de repente eu descobri qualidade. E eu resolvi levar essa arte da sarjeta para dentro das casas. Eu resolvi levar a arte do povo, a arte verdadeira, a arte do feijão com arroz para os grandes salões. E não fiz nenhuma caridade porque como dizia um amigo meu: é muito difícil de se ver e de se perceber e sentir o underground. E eu, particularmente, fico com o ground. Eu sempre acreditei nisso, acredito e continua sendo a minha grande paixão”.*

---

## **ANEXO 3:**

Entrevista com Hernani Heffner <sup>20</sup>

**O que você acha da forma como Wilson Barros trata a discussão sobre a realidade em *Anjos da Noite*?**

Hernani Heffner:

Os anos 80 foram marcados por uma crítica muito forte ao realismo clássico desenvolvida por todos os cinemas novos – realismo era visto como algo negativo porque comprometido com uma visão burguesa e com uma idéia de objetividade, era comprometido com uma estruturação de espaço tempo que seria científica, concreta. De outro lado esse realismo mais tradicional, o realismo clássico, mesmo com toda essa crítica, ele não desapareceu, se reorganizou se reformulou e buscou enfrentar um problema muito simples: em vez de se criticar o realismo, ter uma outra visão da

---

<sup>20</sup> Diretor de conservação da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; professor do curso de Cinema da PUC-Rio.

realidade, para além das aparências. No fundo no fundo o objetivo maior da crítica moderna e dos cinemas novos não chegaria a lugar nenhum.

De acordo com essa visão não há possibilidade de se conhecer estritamente o mundo através do realismo científico, o realismo fotográfico. Mesmo muito criticado esse realismo sobreviveu, se reformulou e passou a dar conta de uma coisa muito óbvia: mesmo que não se saiba o que é a realidade ela está a minha volta de uma forma muito insinuante, muito direta, absorvente. Daí surge a idéia de um hiper-realismo ou de uma hiper-realidade. Mesmo que eu não saiba como funciona o mundo, a concretude do mundo aparece o tempo todo e eu a percebo antes de tudo. Posso não saber o que é a imagem de um prédio, mas eu percebo a imagem deste prédio antes de tudo. Então o mundo se dá a conhecer antes de tudo, sobretudo por imagem. O mundo é o dado sensorial mais evidente e qualquer compreensão que eu possa desenvolver frente ao mundo é secundária frente ao fato de que o mundo existe e de que o mundo se destaca, antes de qualquer outra coisa. De que a realidade é uma hiper-realidade, ou seja, ela praticamente toma todos os sentidos do sujeito para além de qualquer capacidade ou intenção de compreensão dessa realidade. Então ao invés do realismo desaparecer ocorreu uma transformação dele em hiper-realismo ali nos anos 70 esse hiper-realismo foi vivido de duas formas: uma negativa e outra positiva.

Negativamente porque a perda de sentido da realidade foi vista como uma degradação e nesse sentido a transformação das artes visuais e também do cinema se aproximou muito a um maneirismo. Em alguns momentos um filme como *Anjos da noite* tem traços de maneirismo e nesse sentido tem traços de hiper-realismo. Uma famosa cena nesse sentido a é a famosa cena da dança debaixo do MASP, por outro lado se esse hiper-realismo não era vivido de forma negativa, pelo contrário era vivido de forma positiva, ele significava uma valorização dos sentidos em si. É aí que se vai encontrar essa tese de uma hiper-estetização da realidade, ou seja, não importa o valor ou o significado do que eu vejo, importa que eu vejo e que aquilo se destaca para mim. Então na arquitetura isso é muito visível, em vez de se fazer o prédio que é igual a todos os outros, faz-se um prédio que muda a sua natureza visual o tempo todo, como é esse prédio? Ele é de vidro. Logo, ele reflete o mundo, mas como o mundo muda todo o dia, esse prédio tem uma imagem que varia todo o dia. E nesse sentido ele estimula sempre, sempre, sempre uma relação que o sujeito possa ter com esse elemento concreto, com esse elemento da realidade, com esse elemento que, inclusive, assume formas diversas em meio à realidade com esse elemento que se destaca da paisagem, com esse elemento que reformula a paisagem, com esse elemento que se transforma em um elemento estético, propriamente dito.

Então esse hiper-realismo se divide em dois caminhos: o caminho mais significativo no *Anjos da Noite* é o segundo. Ele vai ser um filme que vai se interessar por essas experiências sensoriais. E qual é a primeira grande experiência sensorial do *Anjos da noite*? Ele é um filme que passa no transcurso de uma noite. E você teve ali uma experiência de como é o outro lado do mundo. A noite nesse sentido funciona como o outro lado do que seria o paradigma, o padrão, a ordem que é o dia. E o dia é o quê? É o mundo do trabalho. É o mundo organizado. A noite é o mundo do não trabalho. É o mundo desorganizado. Como é que é esse mundo? Como é que eu posso experiênciá-lo? Ele tem um sentido próprio? Não, o sentido dele se transforma o tempo todo. Como é que eu posso construir sentido? Tem lá aquela experiência da galeria, da obra de arte, interpretação das origens do Brasil, o Caminha, o papagaio, o verde e amarelo, etc. Tudo aquilo na verdade se propõe como uma interpretação, se pretende nova, mas que é

muito velha, e ao mesmo tempo a disposição daquilo numa galeria que é noturna, não é diurna. Ou não é nem uma galeria, com pessoas que não são os consumidores naturais daquilo, com artistas que não são os artistas tradicionais de um circuito de arte, pelo menos paulistano. Tem uma mudança dos referenciais para aquela experiência. Você entra em contato com aquilo como imagem, mas aquela imagem soa deslocada, soa com outros pesos ou com uma outra construção que não necessariamente é ruim.

A grande discussão no *Anjos da Noite* é que você tem uma personagem que é a menina estudante de sociologia que vem querendo conhecer a realidade objetiva. O que as pessoas dizem para ela o tempo todo é “você não tem condição de conhecer isso, venha conhecer o mundo”. E o mundo é alguma outra coisa. Ela tem que abandonar as normas, ela tem que transar, ela tem que tentar entender o que a Zezé Motta eventualmente foi no seu passado, ela seria uma personagem típica do cinema novo, pobre, negra, da periferia, e isso não existe mais. Ela se reinventou, ele se reprogramou, se recolocou, ela se refez e ela se apresenta como alguma outra coisa que nem ela mesma sabe o que é. Então nesse sentido o que a estudante de sociologia e o espectador vão descobrir... Qual a relação básica da estudante de sociologia? Ela quer ver os vídeos, ela quer ver a imagem. E aí se pergunta para ela no filme: “mas o que você vai aprender daí? A partir daí? O que nós, espectadores, vamos aprender de um filme como *Anjos da Noite*? Onde aquilo que parece não é. Sobretudo nesse sentido o personagem de Chiquinho Brandão é o personagem chave do filme. É um gay, é um artista, é um homem da noite, é um performer, é um travesti. No fundo, no fundo, a cultura gay é uma cultura importante ali no filme porque é a cultura do que parece, mas não é o tempo todo.

E aí o filme sai dessa personagem para ir para o personagem que vive que é o personagem do Guilherme Leme, que é um trambiqueiro, que é um cara que quer se dar bem, que é um cara que ainda tem lá um pouco de verdade por sua origem interiorana, caipira, etc. É um cara que ainda é aberto ao amor e nesse sentido ainda é aberto à utopia, à esperança. É um cara que quer ser feliz. Daí o filme propõe uma outra relação em relação a isso: o que é ser feliz em relação ao cinema? Aí que entra Hollywood. Aí que entra uma relação com o público. Que entra uma concepção de que o cinema não necessariamente precisa agredir ou afastar o seu espectador. Não precisa pensar de forma distante. Ele pode pensar de forma participativa. Ele pode citar um musical, fazer um musical, convidar o público ao musical e nem por isso deixar de sair de alguma maneira pensando.

Que aí vem o personagem da Marília Pêra, ela é um personagem real ou é um personagem de ficção dentro de uma ficção? Ela é o cinema ou ela é alguma coisa concreta? Você nunca vai saber. Ela aparece, desaparece. Ela tem o estatuto da ficção, ela tudo pode. Ela mesma comenta isso. Ela está no apartamento aí fala “ah eu acho que vou passar para”, aí corta e ela já está em outro lugar. Na verdade é um filme que propõe uma discussão do que seja a realidade de um lado e do que seja uma construção realista do outro. Ele não abandona a realidade. Permanece São Paulo, permanecem os personagens da noite paulistana, permanecem os personagens ali da contemporaneidade ali dos anos 80, permanece os personagens em crise porque o país está em crise. Mas, sobretudo, são personagens que rejeitam uma volta ao passado. Não adianta dar uma de sociólogo, isso não funciona mais. E são personagens que dizem: olha eu posso ser real, posso não ser real, mas isso importa? O que importa é o que eu estou fazendo e o que eu estou fazendo é materialmente concreto diante de você, ainda que seja só um filme. E é a partir daí que o jogo do filme começa.

## **Estou trabalhando com o conceito de Heterotopia, principalmente referente à personagem Marta Brum...**

Hernani Heffner:

O momento da heterotopia que se transforma ali na utopia plena, (referente à dança no MASP). Utopia do Teddy e da Marta porque ela também é de carne e osso visto que o Guto a conhece, então ela é um personagem real. Ela é uma atriz, ela é ela mesma e não é ela mesma, *Jogo de Cena*, ela tem o estatuto duplo que os outros não têm. Por isso que ela é real. Ela pode fazer aquelas coisas, é da sua natureza. Ela não é alguma coisa estranha ao filme, muito pelo contrário.

Porque para o Wilson o que importa é o seguinte: Marta Brum existe ou não existe, isso é irrelevante. O que eu vejo dela é o que me interessa. Porque Marta Brum, mal comparando é a Cecília do filme do Woody Allen do filme *A Rosa Púrpura do Cairo*. É um filme um ano antes do filme do Wilson Barros. É um filme que dentro do próprio cinema americano recupera essa discussão. Um filme dentro do filme é um filme que conversa consigo mesmo. É um filme que oscila de um mundo a outro de um mundo de ficção a outro. No filme do Wilson Barros quem oscila de fato é a Marta. Ela é quem pode entrar na tela e sair da tela como a Cecília. Essa que é a questão. Ela é um personagem de ficção.

E a Marta Brum ela tem problemas com o seu passado: está ficando velha, enfim é um filme que quer se desprender do passado do cinema sem negá-lo, alguma coisa que só iremos ver concluído em um filme como *Santiago*, não por acaso, recorrendo mais uma vez a um musical, Fred Astaire e Cyd Charlyse e, explicando, onde é que está o salto? Para qualquer tipo de filme para qualquer tipo de tema: estava andando, começou a cantar, ora tem que justificar isso em um filme americano? Nada. Porque que em um filme brasileiro tem que dançar assim ou assado? Não tem. Essa sacação o Wilson Barros teve e depois todo mundo foi atrás.

## **Existe relação entre o filme de Wilson Barros e a proposta de Cinema Popular Brasileiro de Guel Arraes e Jorge Furtado?**

Hernani Heffner:

Olha, tem um princípio dessa relação. *Anjos da Noite* é um filme entre Guel Arraes e o Cinema Novo. Ou seja, ele quer chegar onde o Guel Arraes, de fato, se apresentou, mas não tem elementos suficientes ali para isso nos anos 80 porque ainda está muito preso ao momento anterior. O *Anjos da Noite* é um filme intelectual, intelectualizado, é um filme sofisticado, é um filme com temas novos. Imagina, a temática gay no cinema popular era tratada de forma preconceituosa, no filme não é. E aquilo é novo na história do cinema brasileiro. *Anjos da Noite* é um dos primeiros filmes que trata o gay no sentido normal do termo, do tipo: vamos tratar desse personagem como outro qualquer na história do cinema brasileiro.

A discussão do filme não é sobre os gays. Mas o tema subjacente ao filme é esse universo porque ele simplesmente incorpora esse personagem sem fazer julgamento, sem transformar aquilo numa bandeira política ou coisa que o valha. É um ser humano

como outro qualquer, mas aquele ser humano não sendo visto de forma preconceituosa é novo na história do cinema brasileiro. Mesmo no cinema novo era visto de forma preconceituosa. Então nesse sentido você ainda tem uma estudante de sociologia, você ainda tem a permanência de uma visão, tem ainda a permanência de uma questão que precisa ser desfeita. Você tem um anseio por uma volta a Hollywood, mas Hollywood é nostalgia. Ou seja, há um subtexto no filme que diz que aquilo está morto. Então o *Anjos da Noite* não é um filme que consegue se desvencilhar completamente de uma visão negativa. Ele não quer ter uma visão negativa e não constrói uma visão melancólica, mas no fundo no fundo ele entende que aquele tempo já passou e ele se pergunta: o que seria um novo tempo? E ele ainda está com aquele pressuposto de que o tempo a frente tem de ser diferente.

O que o Guel Arraes fez? Ele não fez o diferente. Fez o mesmo de sempre. Pegou uma peça dos anos 50, que é o *Auto da Compadecida*, pegou ator de televisão que tinha feito TV Pirata, etc. Pegou a narrativa clássica, começo meio e fim. Pegou o substrato de comédia mais tradicional. Ele não fez nada de novo, mas ele voltou a um determinado padrão que o público está acostumado, que o público conhece e que funciona. Para o Wilson Barros isso não se colocava no horizonte e, no tempo dele, ele morreu muito cedo, acredita-se que o momento seguinte é sempre um momento diferente. Sobretudo diferente esteticamente, conceitualmente, artisticamente. O Wilson Barros ainda é um modernista, um modernista tardio, mas ainda é modernista. Ele não fez o salto para o pós-moderno como o Guel Arraes fez.

O Wilson Barros jamais faria um *Caramuru*, por exemplo, que o Guel Arraes fez brincando. Todas as citações, passagens de um tempo ao outro, enfim, todas as brincadeiras lá que o filme se propõe. O Wilson Barros ainda está preso no momento anterior. Ele está querendo se libertar, mas para fazer essa libertação ele precisa se voltar contra, criticar, precisa se desvencilhar de todo o passado anterior. Que é o seu projeto. Sempre foi. Nos curtas já tem e no *Anjos da Noite* também tem. Mas é um projeto muito grande, né? Como é que você resolveu esse projeto? *Carlota Joaquina*: vai para fora do Brasil. Não sou eu me criticando. É o outro que diz que eu não tenho mais sentido, seja a Carlota, que era espanhola, seja o narrador escocês, que também não era brasileiro. Essa sacação o Wilson Barros não tem, né? Nem a sua geração tem. É por isso que ele não é um pós-moderno de fato. Embora tenha lá questões estéticas, maneiristas.

**Referente a isso, em *Anjos da Noite* tem uma personagem que fala com um sotaque carioca bastante puxado e fala bem de São Paulo. Segundo ela “até a breguisse de São Paulo é chique”. Tomando a forma esteriotipada e exagerada com a qual a personagem se porta isso é uma ironia que o Barros usa para fazer um comentário que expressa a visão do estrangeiro, (ou seja, carioca falando de paulista). Então já tem um pouco disso de colocar a fala na boca de quem é de fora.**

Hernani Heffner:

É, tem um pouquinho. Você lembrou bem. É um personagem que já parece elaborar aquilo que vai ser a solução futura. Porque você só consegue desmontar uma situação trazendo alguém de fora. Isso vem lá do *Barravento*, 1962, do Glauber: só se consegue desmontar o status quo com alguém que é fora do status quo. Dentro do status quo vai se prender. Então isso o Novo Cinema Paulista não tem. Ou quando tem é um

personagem que vem para morrer, como em *Cidade Oculta*, onde o anjo volta depois de ter ficado preso por muito tempo. Ele sabe que está tudo errado então volta e ele não tem solução a oferecer. A única coisa que ele pode fazer é morrer dizendo que está tudo errado.

Sobre o personagem Teddy, faça a leitura literal. É um gay que está sonhando. Ele sonha com o quê? Com uma mulher e com uma atriz de cinema. Qual é o ideal dele? Qual é a utopia dele? A felicidade. O que o filme e o Teddy identificam como felicidade? Hollywood. Então o mundo pode ser cruel e é bastante cruel. É só lembrarmos da sequência do Chiquinho Brandão no meio da rua na chuva. Ali fica claro que o mundo é bastante cruel. Mas nossas mentes, nossos corações, nossos sentimentos, eventualmente têm um ideal e esse ideal pode se materializar, não como realidade concreta, mas como realidade de sonho. Qual é a melhor manifestação de uma realidade de sonho? O cinema. Por isso que a sequência é sublime.

Qual o único cinema que construiu a idéia de alegria? Qual o único cinema que tem Cantando na Chuva? Só Hollywood, não existe outro. Nesse sentido o Wilson Barros acerta na mosca. Atira a flecha a 50 mil quilômetros de distância e acerta no alvo.

Não é só uma referência é um valor que ele acha fundamental, o valor da felicidade. Todos os personagens buscam a felicidade naquele filme. Eventualmente o Teddy vai encontrar com a estudante de sociologia na manhã do dia seguinte. Eventualmente, não se sabe se vai ou se não vai. O sentido daquele filme é uma viagem, uma viagem interior para todos os personagens.