



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE AUDIOVISUAL**

HELOISA MONTAI MESSIAS

**DENTRO DAS CAIXAS CHINESAS: A *MISE-EN-SCÈNE* DE
WILSON BARROS E A REPRESENTAÇÃO DE IDENTIDADES
DISSIDENTES NO FILME *ANJOS DA NOITE* (1987)**

Campo Grande

2025

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.jornalismo.ufms.br> / jorn.faalc@ufms.br



**DENTRO DAS CAIXAS CHINESAS: A *MISE-EN-SCÈNE* DE
WILSON BARROS E A REPRESENTAÇÃO DE IDENTIDADES
DISSIDENTES NO FILME ANJOS DA NOITE (1987)**

HELOISA MONTAI MESSIAS

Monografia apresentada como requisito
parcial para aprovação na disciplina
Seminário II do Curso de Audiovisual da
Universidade Federal de Mato Grosso do
Sul.

Orientador: Prof.. Dr. Prof. Regis Orlando Rasia



AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiro, a meus pais, Marcos e Rozeli, que nunca mediram esforços para se adaptar às minhas diversas expressões. Só posso ser e gostar de quem sou hoje, pois não tive censura. Só posso pensar em ir para longe, pois sempre terei para onde voltar.

Aos meus irmãos, Antônio e Rafael, sem os quais eu não seria introduzida à arte.

À minha prima, quase irmã, Thamires, por ter sido também minha primeira melhor amiga.

Às amigas que vieram antes da universidade, Naomi, Geovanna e Júlia, com as quais sonhei esse momento por muito tempo.

Aos amigos que vieram com a universidade, principalmente, à Eduarda Caroline, por me olhar e me perceber. Também agradeço à Dafne e à Gabriela, pelo carinho e pelas trocas profissionais. Às três, porque com vocês cresci profissional e pessoalmente: obrigada por serem tão boas no que fazem, porque eu olho para vocês e me inspiro a ser melhor.

Também estendo os agradecimentos a Caleb, Julianne e Leonardo, com os quais dividi momentos ímpares na minha formação e no meu cotidiano.

De forma geral, aos amigos que a UFMS me proporcionou: obrigada pelas risadas, conversas, cervejas, *drinks*, festas, músicas, escobares, *batatas*, zé cariocas, RU's, cantinas, *botteghe's*, festivais de cinema, fotos analógicas, digitais, vídeos, *tiktoks*, *tweets*, nomes de grupos no *whatsapp* (os bons e os horríveis). Pelos editais, as remunerações, a profissionalização e os filmes. *Principalmente*, pelos filmes.

Ainda sobre a universidade, agradeço ao meu orientador, Régis Rasia, pela paciência, força e, sobretudo, por acreditar na minha pesquisa.

À banca avaliadora, como também a todo o corpo docente de audiovisual, que não medem esforços para construir um curso que, não por falta de palavras, é lindo! Obrigada por me fazerem amar cinema ainda mais.



Ao Gustavo Tonezi, por me relembrar que também mereço coisas boas.
Por último, agradeço ao meu braço direito, minha quase outra metade, a pessoa com quem me encontro nas diferenças, que me reconhece nos defeitos e fala a mesma língua que eu. Com quem já viajei distâncias, dividi casa e, ainda, ouso sonhar com mais. Talvez esse seja o traço que nos uniu, afinal: a capacidade que compartilhamos de sempre almejar por *mais* e *além* (eis a primeira concretização dessa ambição!). À minha *também* melhor amiga de longa data: obrigada por tudo que eu não preciso citar, porque você já sabe, Maria.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cadáver na cena do ensaio	41
Figura 2 - Cadáver na cena do apartamento	41
Figura 3 - Mauro/Lola frente ao espelho “Chega de fantasias, chega de mentiras, chega!”	46
Figura 4 - Mauro/Lola frente ao espelho “Lola Maravilhosa [...]”	46
Figura 5 - Mauro/Lola frente ao espelho “Lola Maravilhosa [...]”	46
Figura 6 - Mauro/Lola na boate em frente ao palco	47
Figura 7 - Mauro/Lola desenha uma linha vermelha no rosto	47
Figura 8 - Mauro/Lola em frente ao espelho	48
Figura 9 - Mauro/Lola em frente ao espelho	48
Figura 10 - Mauro/Lola em frente ao espelho	49
Figura 11 - Mauro/Lola em frente ao espelho	49
Figura 12 - Mauro/Lola em frente ao espelho	49
Figura 13 - Teddy fala com a agente	52
Figura 14 - Mauro/Lola se apresenta na boate	57
Figura 15 - Mauro/Lola é preso	58
Figura 16 - Esmeralda assiste o irmão. Teddy e Guto se olham.	61



RESUMO:

A presente pesquisa comprehende o estudo do filme *Anjos da Noite* (1987), de Wilson Barros, único longa-metragem do diretor. Aqui, utilizando da análise filmica, procura-se compreender como se dá, através da *mise-en-scène* e das oscilações narrativas entre autorreflexão e ilusionismo, a representação dos personagens Mauro/Lola e Teddy. Pretende-se, ainda, evidenciar o aspecto político presente no filme, frequentemente negligenciado em decorrência da poética pouco compreendida que lhe serve de alicerce, mas que se evidencia no retrato da identidade dos personagens.

Palavras-chave: análise filmica, cinema brasileiro, cinema paulistano, Wilson Barros.



ABSTRACT

The present research examines the film *Anjos da Noite* (1987) by Wilson Barros, the director's sole feature film. Using film analysis as a methodological approach, it seeks to understand, through the film's mise-en-scène and its narrative oscillations between self-reflexivity and illusionism, the representation of the characters Mauro/Lola and Teddy. It also aims to highlight the political aspect of the film, often overlooked due to the little-understood poetics that underpins it, but which becomes evident in the depiction of the characters' identities.

Keywords: film analysis, brazilian cinema.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 — Antes de Anjos da Noite	14
1.1. Além do clássico e do moderno	20
1.2. Paródia e ironia	24
CAPÍTULO 2 — A ANÁLISE DE DUAS FÁBULAS: OS PERSONAGENS LOLA E TEDDY	31
2.1. “Ah, mas não leve tão a sério, é só brincadeirinha”: Aprofundando a estrutura das caixas chinesas	33
2.2. Lola: o artifício na identidade travesti	43
2.3. Teddy e o artifício das relações	51
2.4. As narrativas circulares e a impossibilidade de um amor homoafetivo	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	69



INTRODUÇÃO

A presente análise tem como objeto o filme *Anjos da Noite* (1987), de Wilson Barros, um realizador expoente da cena cinematográfica paulistana de meados dos anos 70 que, apesar de uma filmografia que abarca alguns curtas-metragens, em decorrência de uma morte prematura, só assinou um longa-metragem como diretor.

Através do método da análise fílmica, procura-se compreender questões ligadas à *mise-en-scène* do diretor e à alternância das estratégias de representação presentes na abordagem narrativa do filme, sobretudo no retrato da sexualidade e da identidade dos personagens Mauro/Lola e Teddy em meio às oscilações entre ilusionismo e autorreflexão. A análise é pensada como uma estrutura em “caixas chinesas”, associada à poética da elaboração fílmica.

A mudança na ótica de representação se estabelece na obra em razão de um contexto estilístico e de produção ao qual o longa se integra. A ele se juntam outros dois filmes lançados na mesma época: *Cidade Oculta* (1986), dirigido por Chico Botelho, e *Dama do Cine Shangai* (1988), dirigido por Guilherme de Almeida Prado. A esses três filmes se atribui o título de *Trilogia da Noite Paulistana* (Pucci, 2008), conjunto de obras que compartilham aproximações estilísticas, além de diversos fatores a serem discutidos ao longo desta pesquisa. Vale destacar algumas singularidades desse grupo: o não enquadramento das obras em classificações convencionais da historiografia do cinema nacional e suas características estilísticas particulares (Pucci, 2008, p. 9).

Essa inadequação historiográfica se dá nos filmes devido à estrutura presente nas obras, que apresenta uma confluência de elementos outrora antagônicos na história do cinema. Tal estrutura já podia ser identificada no cinema paulistano desde meados dos anos 70, mesmo que de forma mais ínfima, como Pucci constata depois. Jean Claude Bernardet, em seu ensaio Os



Jovens Paulistas, publicado em 1985, um ano antes do lançamento de *Cidade Oculta*, aponta a presença dessa estrutura em filmes como *Noites Paraguaias* (1982), dirigido por Aloysio Raulino. Segundo Bernardet, a estrutura corresponde a obras carregadas por:

[...] linearidade e concatenação/fragmentação e descontinuidade [...] um traço marcante desse cinema paulista, pelo menos na virada dos anos 70 para os 80. Como se houvesse uma sedução pela fragmentação, herdada de uma tendência dos anos 60, mas também um receio diante do perigo da dissolução da obra e dos laços com os espectadores. Como se houvesse uma sedução pelos cânones da modernidade, do fragmentado. Ou como se, ao contrário, a tradicional narrativa, constantemente ameaçada de dissolução desde o século XIX, mas sem disposição para entregar os pontos, renascesse mais bela e formosa após cada tempestade, fazendo pouco caso dos agressores fragmentados (Bernardet, 1985, p.75).

Pode-se dizer que, essa organização se estabelece por uma aproximação de códigos clássicos e modernos, localizando os filmes para além dessas classificações (Pucci, 2008, p.119). Hipótese sobre a qual Renato Luiz Pucci Jr., em seu livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon Realismo* (2008), se debruça a fim de caracterizar a poética evidenciada. No livro, Pucci também se apropria de vários termos e categorias que podem ser atribuídos aos três filmes, visto que se utiliza da noção de que se trata de uma trilogia sempre em suas formulações. Dado a grande contribuição de Pucci para a presente pesquisa, é impossível falar de *Anjos da Noite* sem atrelar sua existência a dos outros filmes e à ideia da *Trilogia* defendida pelo autor.

O não estabelecimento das obras frente aos códigos evidenciados antes, também, cria, principalmente em *Anjos...* (*a partir de então abreviado como tal*), o jogo que alterna as mudanças de abordagem de representação, da ilusionista à falseada, a qual Pucci descreve como fábulas fragmentadas, que



se articulam de maneira a criar níveis narrativos, o que se aproxima da lógica de caixas encaixadas.

Para a pesquisa, então, cabe pensar a chave que o autor propõe. Filmes como “estrutura em caixas chinesas”, em que se imbricam camadas de histórias e encadeamento de situações, que se abrem uma dentro da outra. Pucci pensa que a narratividade de *Anjos...* se dá por encaixes sucessivos, em que um episódio leva a outro não por causalidade clássica, mas por associações, que mesmo por vezes contraditórias, se tornam indissociáveis (Pucci, 2008, p. 109).

A metodologia utilizada será a da análise filmica, com atenção a perspectiva/trajetória dos personagens, na qual se destaca para o presente estudo, as contribuições de Manuela Penafria, com seu texto *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)* (2009, p.7), em que, de forma metódica e sintética, delineia as diversas abordagens que uma análise pode ter. Dentre as quais, nos debruçamos sobre a perspectiva de compreensão de um filme como um meio de expressão, ou seja, a análise que a autora se refere como sendo da imagem e do som.

Também partimos das proposições de Jean Louis Letrat e de seu entendimento da análise como uma delimitação do terreno:

Analizar é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trate-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e balizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma a outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições (Letrat, 1995, p.32).

Por isso, para a realização da presente análise, o filme será descrito a partir de uma divisão em duas fábulas, correspondentes aos personagens centrais, os quais se deseja analisar. Essa divisão não constitui um método de



análise em termos estritos, mas uma forma de organização e ordem de apresentação da reflexão. Este modo combina-se com uma proposição da metodologia de Penafria, a respeito de pontos para a análise de um filme, em que a autora sugere decompor o filme, em sequências ou cenas, a partir de critérios definidos.

Com isso em vista, também voltamos o olhar para o espaço fílmico e os conceitos cinematográficos ofertados por David Bordwell e Kristin Thompson (2009, p. 209-235) em sua elaboração enciclopédica *A Arte do Cinema: Uma Introdução*, das quais utilizaremos de ideias já muito familiarizadas como a de *mise-en-scène*, que abrange aspectos escolhidos pela direção para compor uma cena. São eles, no que diz respeito a como os personagens são representados na obra: o cenário, o figurino e a maquiagem e a iluminação; E no que cerne à atuação dos personagens: a encenação.

A análise desta pesquisa conjuga dois capítulos, no primeiro, será apresentado de forma breve como se deu o caminho teórico alicerçado nas reflexões teóricas, sobretudo de Pucci, a fim de caracterizar a *Trilogia* em um lugar além do pós-moderno (para além do moderno e do clássico). Explora-se, assim, como se dá a poética pós-moderna na visão do autor frente ao cinema nacional dos anos 80.

Serão trazidas algumas das principais referências do teórico, tais como David Bordwell, citado anteriormente, com sua contribuição acerca dos elementos clássicos e modernos, propostos em *Narration in the Fiction Film* (1985), e no livro em parceria com Kristin Thompson, *A Arte do Cinema* (2009).

Linda Hutcheon, por sua vez, oferece os aportes para pensar a parodização, a ironia e a expressão pós-moderna, com seus livros *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das formas de arte do século XX* (1989) e *Teoria e Política da Ironia* (2000). Através deles, se buscará compreender a relação estabelecida entre a *Trilogia* e as obras dos meios de comunicação. A análise procura o enfoque desta presença e da caracterização em *Anjos...*, utilizando



de cenas do longa para a exemplificação, como a célebre dança entre os personagens de Teddy e Marta Brum sob o vão do MASP. Bernardet (1985) também é um teórico importante para a pesquisa, visto que Pucci parte do ensaio *Os Jovens Paulista* para a construção da caracterização da *Trilogia*, mesmo que com algumas divergências com o que foi proposto pelo crítico.

No segundo capítulo, desenvolve-se a análise fílmica. Lá, buscamos compreender como se dá a representação dos personagens Mauro/Lola e Teddy em meio a alternância dos regimes de representação, do ilusionista ao falseado, circunscrita sobre a estrutura a qual Pucci chama de “estrutura em caixas chinesas”. Este capítulo se divide em três subtópicos. O primeiro tópico, visa um aprofundamento da compreensão da estrutura em caixas chinesas sob o aspecto de uma análise fílmica. No segundo tópico, se evidencia a representação do personagem de Lola na identificação com noções de artifício. No terceiro tópico, por sua vez, parte-se para a representação de Teddy. Por fim, no quarto tópico, será evidenciado as duas fábulas e suas semelhanças temáticas, que apontam para uma tematização política à maneira pós-moderna, tal como se estabelece na poética de *Anjos*....

Os capítulos dialogam no sentido de que a mudança nas óticas de representação está atrelada às características que situam *Anjos...* como um filme pertencente à célebre *Trilogia da Noite Paulistana*, marcada pela aglutinação de elementos clássicos e modernos, somados à parodização lúdica, ao diálogo com a cultura de massa e à fluidez narrativa que favorece uma maior aproximação com o espectador.

Também, será trazido neste capítulo, questões levantadas pelo livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), de Judith Butler, que estabelece aportes para evidenciar a questão que tange às identidades dos personagens e suas sexualidades, que se tornam, no presente filme, uma pauta política associada a estética do longa-metragem.



CAPÍTULO 1 —

Antes de *Anjos da Noite*

Anterior ao lançamento da *Trilogia da Noite Paulistana*, o ensaio *Os Jovens Paulistas* de Jean Claude Bernardet, publicado em 1985, percorre a filmografia de alguns realizadores emergentes na cena do cinema paulistano em meados da década de 70 e levanta um panorama estilístico comum entre dois longas-metragens: *Noites Paraguaias* (1982), de Aloysio Azevedo e *A Marvada Carne* (1985), de André Klotzel, além de alguns curtas. Dentre os diretores dos curtas, já despontava os nomes de Chico Botelho, com seu curta *A longa viagem* (1981), e Wilson Barros, do qual as obras citadas são: *Tigresa* (1978), *Disaster Movie* (1979), *Diversões Solitárias* (1983) e *Maria da Luz* (1981).

Sobre esse grupo, do qual mais tarde as obras resultam na *Trilogia* com longas-metragens, como será visto, observa-se um movimento comum quanto à formação cinematográfica. Os realizadores, quase que em sua maioria, passaram pela ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Um aspecto determinante para o distanciamento estilístico e produtivo desses do de outras formas de produção já bem estabelecidas em São Paulo, como a da Boca do Lixo e a do cinema publicitário, que advinham de formações diferentes. Além disso, esse movimento levou diversos autores a criarem suas próprias produtoras e a estruturarem meios autônomos de realização, muitas vezes viabilizados por políticas públicas e órgãos estatais de fomento, como a Embrafilme (Bernardet, 1985, p. 66). É nesse contexto que surge *Anjos...*: fruto direto dessa estrutura produtiva, como Barros afirma em entrevista à Revista Filme Cultura (1988, p. 54).

Eles criam, assim, uma comunidade de produção cinematográfica, em que os nomes se repetem a cada obra, sob departamentos diferentes. André



Klotzel, diretor de *A Marvada Carne*, é um dos produtores executivos de *Anjos...* José Roberto Eliezer, também formado pela ECA, se repete como fotógrafo nos três filmes da *Trilogia da Noite Paulistana*, o que corrobora para a coesão estilística desses. Atores como Chiquinho Beltrão, Cláudio Mamberti e Antônio Fagundes também aparecem em mais de uma das obras citadas, o que acentua o intercâmbio cultural entre as produções.

Sobre essa forma de produção, ainda, pode-se sublinhar a diluição de uma hierarquia, gerada pelo intercâmbio de departamentos, em que muitos dos diretores tiveram que trabalhar em outras funções técnicas antes de chegar à direção. Assim, se deu uma supervalorização dos diretores de fotografia e cenógrafos, dado a importância da iluminação nesses filmes (Botelho, 1991, p.45).

Entretanto, apesar dessa similaridade das condições de produção e a aproximação de alguns elementos e propostas de dramaturgia, não há por parte desses autores a constituição de um movimento cinematográfico coeso, pautado sob manifestos estilísticos e políticos bem determinados, como foram os movimentos do Cinema Novo e Marginal (Bernardet, 1985, p. 67), e a heterogeneidade das produções rendeu às obras, à época de seu lançamento, algumas tentativas de enquadramentos pela crítica, acadêmica ou não.

Além da categorização como trilogia, visto às aproximações estilísticas e temáticas, os filmes de Botelho, Barros e Prado, ganharam o apelido de “neon realismo”, com um tom irônico que alude ao neorealismo, movimento do pós-guerra, mas que, diferente do movimento cinematográfico preconizado por diretores italiano, induz a uma perspectiva do falseamento da representação da realidade, indicado aqui pelo uso do termo e da estilística *neon* (Pucci, 2001, p. 23).

Também, houve a tentativa de redução dessas obras apenas a uma noção regionalista e etarista, ao incluí-las e a outras contemporâneas a elas, como os filmes de Raulino e Klotzel, por exemplo, sob a classificação de um



“Jovem Cinema Paulista dos Anos Oitenta”. Tentativas como essa se mostraram limitadas no uso da forma e do conteúdo dos filmes, além de por vezes abarcar obras distintas sob uma mesma perspectiva sem considerar a sua heterogeneidade. Sobre isso, Pucci ressalta:

[...] supõe-se erradamente que teriam idênticas características estilísticas. Em suma, a diversidade da filmografia arrolada extrapola o rótulo que lhe foi sobreposto, dando origem a desacertos de qualificação. A despeito de tal problema, ficou no horizonte, especialmente da crítica acadêmica, a forte associação entre aqueles títulos, por mais heterogêneas que fossem algumas de suas características. (Pucci, 2001, p.11)

Sobre as características que tornam essas obras divergentes de movimentos cinematográficos precedentes, o autor (2008, p. 10) salienta duas principais: uma relacionada ao seu profundo irrealismo, que renuncia tanto à preocupação com o parecer real, traço almejado pelo cinema clássico, quanto ao que ele chama de realismo poético, produzido em grande escala pelo cinema nacional desde *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955); e outra, associada a relação referencial que os filmes da *Trilogia* nutrem com o cinema de gênero americano, como os musicais e o *noir*.

O que difere do tratamento crítico realizado pelo cinema brasileiro anteriormente nas relações *transtextuais*, como no Cinema Marginal. O que, por muito, fez acreditar que a *Trilogia* atenta contra valores modernistas, que, por sua vez, pregam uma ruptura brusca com a tradição e não aceitam qualquer conciliação com os cinemas de grande público (Pucci, 2008, p. 10).

As que mais ressaltam, entretanto, são as tentativas de aplicar para essas obras, o adjetivo de pós-modernas. Bernardet (1985, p.76), por exemplo, faz isso ao adjetivar a estrutura de *cool*, por ser uma “palavra que o pós-moderno teria colocado na moda” e que representaria a confluência de elementos antagônicos.



Em decorrência do terreno do pós-moderno ser permeado de incertezas e discordâncias teóricas, as tentativas de aplicação desse termo, principalmente, aos filmes da *Trilogia da Noite Paulistana*, por muitas vezes residiam em um estigma frente às obras. Em geral, o uso se associava a uma visão genérica do termo pós-moderno, muitas vezes aplicado àquilo que não se entendia e, por ser distinto, era classificado de tal forma.

Também, foram baseadas em uma concepção do que seria convencionado a chamar visão “pós-moderna” dos filmes, resumida a uma nostalgia pelo velho cinema e aos *pastiches* — replicações à moda clássica de outras histórias, formato que se expõe em algumas obras americanas a partir dos anos 80, como em alguns filmes de Brian de Palma, em que se observa a recapitulação da filmografia de Alfred Hitchcock, mas que pouco se assemelha à concepção proposta pelos filmes da *Trilogia da Noite* (Pucci, 2008, p. 12-16). Em muitos desses casos também, se tentava resumir os filmes às teorias pós-modernistas, em uma perspectiva *top-down*, que não se debruça sobre o filme como objeto (Bordwell, 1997, p. 141), mas apenas o utiliza como um meio para ilustrar as concepções e conclusões previamente estabelecidas dos analistas (Pucci, 2008, p. 18).

Algumas críticas e análises detinham o tom ainda mais polêmico, ao que se refere a corroborar para um menosprezo e esquecimento desses filmes anos depois pelos estudos de cinema. Enquanto movimentos como o cinema novo seguem sendo estudados de forma incansável, pouco foi produzido nos últimos anos acerca da filmografia dos anos 80, sobretudo destes realizadores que compõem a dita trilogia. E quando lembrada, os comentários se limitaram a negar a validade do debate político proposto, bastante distinto a estética da produção nacional dessa época, além de acusá-las de obras com pouca profundidade e de deter caráter apolítico (Pucci, 2008, p.10).

Nesse sentido, movido pelo distanciamento que as obras possuíam dos ideais modernistas, como o apreço pela originalidade e a perda de uma



perspectiva histórica, foi atribuído aos filmes da *Trilogia*, uma concepção estilística conservadora e alheia a problemas relacionados às condições sociais extra filmes:

Já se disse, por exemplo, que a máscara de ceticismo que recobre as obras pós-modernistas encobriria a renúncia ao crítico e ao utópico e que a retórica do pós-modernismo é perigosa, pois evita o enfrentamento das realidades da economia política e das circunstâncias do poder global. Em suma, ataca-se no pós-modernismo a recusa em assumir posições drásticas contra o *status quo*, o que seria decorrência de uma implícita visão anti-histórica (Subirats, 1984, p. 06, Harvey, 1996, p.112, apud. Pucci, 2008, p. 125)

O que fez com que esses fossem analisados em contraposição aos de movimentos cinematográficos nacionais precedentes, compondo o polo negativo de um “bom” cinema:

De um lado estaria a filmografia que fez a glória do cinema brasileiro e que se pautou pela definição da realidade como fruto de um processo histórico de forças em conflito. Na outra ponta, encontram-se filmes em que parece não haver referencial histórico, pois, nas palavras de Nelson Brissac Peixoto acerca da cultura contemporânea, seus personagens vagariam em cenários que parecem formados por ruínas de épocas diferentes, criadas por um cinema de um outro tempo, sobrepostas como se fosse indiferente a sua especificação (Peixoto, 1987, apud Pucci, 2001, p.124)

Diante desse panorama, Pucci salta sobre a hipótese da circunscrição desses filmes sob uma ótica do pós-modernismo para caracterizar, de forma mais afinada, como se dá a expressão da tendência estilística proposta por esses filmes. Escapando às reduções dessas obras frente a teorias ou visões enviesadas de um “bom cinema” e propondo um debate corpo-a-corpo com as obras (Pucci, 2008, p. 19). Também chega à conclusão, principalmente quanto a *Anjos...*, sobre a existência de uma temática política no filme, mas à maneira



pós-moderna, “preocupada com poderes menores, que nem por isso deixam de atravessar a sociedade” (Pucci, 2008, p. 158). Essa é a razão pela qual seu trabalho é indispensável para essa pesquisa: devido à capacidade de sintetização a partir de diversas perspectivas diferentes. Além de residir um dos maiores arcabouços teóricos sobre a *Trilogia* e, por consequência, do presente *corpus* de análise, em razão da ainda pouca bibliografia encontrada a seu respeito.

Para organizar sua caracterização sobre os filmes da *Trilogia*, Pucci parte do ensaio de Bernardet e das características elencadas pelo crítico acerca da filmografia precedente à *Trilogia* e produzida pelos “jovens paulistas” (2001, p. 32). A escolha de Pucci é lógica ao que busca compreender o contexto de produção e o meio estilístico em que os filmes da *Noite Paulistana* nascem.

Em seu percurso, aponta que as propriedades levantadas pelo crítico quanto aos longas que cita *Noites Paraguaias* (1982) e *A Marvada Carne* (1985), não detém especificidades dentro das obras e possuem dificuldades de serem alocadas sob uma nova classificação de expressão da poética cinematográfica nacional, como é o caso da *Trilogia*. Mais ainda, as características citadas por Bernardet, parecem preludiar a manifestação estética da *Trilogia da Noite* ao que encaixam melhor na composição dos longas de Botelho, Barros e Prado, lançados posteriormente à publicação do ensaio (Pucci, 2001, p. 28).

As ressalvas de Pucci quanto aos apontamentos do crítico não partem, todavia, de um lugar que menospreza a contribuição desse ou supõe que sua visão esteja errada. Muito menos, que Bernardet, dotava de um objetivo irreal e impossível a ele: analisar obras que ainda não tinham sido lançadas à época em que escreveu seu ensaio. Mas sim, sobre a expressão de uma possível nova poética nacional. E é nessa hipótese que Pucci se debruça, já que os filmes citados pelo crítico não se encaixam em uma determinada categoria de



movimento, mas parecem, dado ao contexto de produção das obras e as proximidades estilísticas, apontar para o início da organização e manifestação de um nova poética (Pucci, 2001, p. 32).

1.1. Além do clássico e do moderno

A estrutura qual Bernardet chama de *cool*, consiste em uma alternância entre narrativa linear e narrativa fragmentada, e que, nos filmes da *Trilogia*, corrobora para a descontinuidade e o que o autor chama de oscilação entre cinema de autor e cinema de público (Bernardet, 1985, p. 75-78). Em outras palavras, pode-se dizer que esses filmes combinam traços estilísticos considerados mais comuns ao cinema clássico com cânones do cinema moderno.

Apesar de melhor estabelecidos do que a possibilidade de uma poética “pós moderna”, ambos os modelos clássico e moderno de fazer cinema carecem de especificações para sua aplicação. Ainda mais, no presente contexto em que se propõe falar de uma estrutura além dessas. Pucci é cuidadoso em sublinhar que não se deve associar o cinema clássico exclusivamente à produção *hollywoodiana*, tendo em vista a existência de filmes com abordagens modernistas dentro das produções de *hollywood* (como *Cidadão Kane*, 1941, de Orson Welles) e do estabelecimento de produções à forma clássica em demais partes do mundo, como foi o caso do Brasil com a tentativa de industrialização cinematográfica a partir da Vera Cruz (2001, p. 38).

É possível afirmar que o modelo do que se convencionou chamar de cinema “moderno” possui uma jornada parecida: apesar de ter despontado desde Welles e das *vanguardas* do cinema, como no cinema soviético, a sua elaboração como movimento poético e político é muito associada ao final da segunda-guerra mundial, com o surgimento do Neorrealismo Italiano e da *Nouvelle Vague* francesa. Neste último grupo citado, dado à forma como a



questão da autoria saltou em meio às produções da época e para os jovens turcos¹, tendo sido exportado para o mundo a posteriori (Pucci, 2001, p. 91). Tal como se pode notar no Cinema Novo brasileiro. Assim, é necessário ir além da localidade em que surgiram ou foram aplicadas, para a melhor compreensão dos códigos estabelecidos.

Para conceituar a noção de cinema clássico, volta-se para a forma de narração e a direção dada ao personagem. Isso é, o roteiro foca um protagonista e o seu arco narrativo. Em geral, estabelecido em uma estrutura de relações causais que levam de uma situação estável a um distúrbio a uma superação da instabilidade ou do problema. A partir disso, os procedimentos da linguagem cinematográfica se estruturam para privilegiar os personagens e suas ações. Em um exemplo simples, se a personagem pegar um objeto, a sucessão de planos mostrará o personagem no caminho de sua ação, depois o objeto em suas mãos (Bordwell, Staiger e Thompson, 1985, p.13-18).

Da mesma forma, os outros elementos se engendram e criam a verossimilhança na atmosfera fílmica: trilha, cenário, iluminação, e etc, se articulam para a que a experiência fílmica adquira um *status* de “natural” (Pucci, 2001, p 43).

Na outra via, está a perspectiva do modernismo, com um de seus principais traços sendo o desvelamento do aparato cinematográfico, contrariando as formas de artes ilusionistas. Aos movimentos modernistas, se posicionar frente a uma estrutura clássica sempre foi um assunto caro, remontando à segunda metade do século XIX. Se no modelo clássico, o objetivo é que a história adquira um *status* próximo ao da compreensão de naturalidade, para resignar o espectador em seu papel de expectante, no moderno, o objetivo é desnudar o artifício e privilegiar a autenticidade e a

¹ Apelido cunhado por André Bazin para se referir aos cineastas Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol e Jacques Rivette, na época em que compunham a redação da *Cahiers du Cinema*.



originalidade. Em certos casos, a relação com o espectador se estabelece a fim de quebrar as expectativas dessa a respeito da obra. (Pucci, 2001, p. 88 - 89).

Para exemplificar a questão da confluência de elementos antagônicos em seu ensaio, Bernardet (1985, p. 68) descreve a cena da primeira apresentação dos músicos de *Noites Paraguaias* em um restaurante. Aqui, o filme, que até então conta de forma fluente e transparente a história dos artistas imigrantes que tentam ganhar a vida na metrópole paulistana, abandona a trama principal e segue o personagem de um dos garçons. Esse, por sua vez, é atormentado durante o seu ofício por um diabo, uma figura caracterizada à *Iá Méliès*² que faz estrepolias com o homem, enquanto os músicos se apresentam ao fundo (Pucci, 2008, p. 36).

Como Pucci (2008, p. 26) indica, o detalhe toma conta da narração e transtorna a fluência : o objeto principal da narrativa se transforma em um plano de fundo para uma nova trama momentânea, que funciona integralmente, com começo, meio e fim. Quase como um curta-metragem situado dentro do longa (Bernadet, 1985, p. 68). Entretanto, terminada a sequência, o filme retoma sua narrativa principal, e a breve quebra da linearidade com o garçom e o diabo não torna a aparecer (Pucci, 2008, p. 26).

Ambos Bernardet e Pucci concordam com a noção de “modernismo” inerente à composição da sequência, mas o último aponta que esse é um caso isolado que a sequência pode se associar ao caráter de uma “*gag*, isto é, uma interpolação cômica” (Pucci, 2001, p. 28) e que a dupla estrutura, que combina linearidade e fragmentação, pode ser observada de forma mais intensa nos filmes da *Trilogia*. Sendo assim, em *Noites*, esse fato não é capaz de denotar sua participação no surgimento de uma nova poética, mas da ressignificação desta.

² Forma a qual Bernardet se refere ao diabo, dado a sua caracterização: “rechonchudo, bem-humorado e todo vermelho, lhe aparece [refere-se ao garçom] - somente a ele -, lhe prega sustos, o faz tropeçar quando leva bandejas cheias de bebidas.” (BERNARDET, 1985, p. 68)



Anjos..., por sua vez, tem a confluência de elementos como um sistema de códigos sob o qual a narrativa se estrutura. Os desvios narrativos constroem o desenrolar da trama. A isso, Pucci (2008, p. 105) elabora, através de sua análise fílmica, a proposta de uma “estrutura em caixas chinesas”, sobre a qual defende a pertinência do termo dado que ele “alude a um conjunto de caixas, em geral, decoradas (traço não desprezível no presente caso), que diminuem de tamanho de modo que uma menor seja encontrada ao abrir se cada uma delas.”

Como o termo metaforiza, é como se fosse possível encontrar uma novidade sobre a narrativa à medida que ela se desenrola. Essa adiciona novos detalhes à trama e revela que o que foi mostrado outrora, não era a verdade integral sobre a qual a estrutura fílmica residia. Assim, “a cada vez que se especifica melhor o que acontece, alteram-se os referenciais” (Pucci, 2008, p. 107). Além disso, as situações geradas também criam nós indissociáveis que se entremeiam às fábulas em questão, dotando-as de caráter, por vezes, ilógico e contraditório, o que impossibilita seu desembaraço.

Soma-se a estrutura, incessantes alusões ao próprio cinema e a manipulação por trás do fazer cinematográfico, como em referências diretas a outros filmes, no caso da dança sob o vão do MASP, entre Teddy e Marta Brum, que se caracteriza como uma releitura da coreografia de *"Dancing in the Dark"*, do filme *Roda da Fortuna (The Band Wagon)*, de Vincente Minelli. Além disso, a existência de um ensaio de uma peça e de uma gravação operam como ficções dentro da ficção, evidenciadas ainda dentro das primeiras sequências e que se associam a alguns dos acontecimentos mais importantes do filme; e o caráter irônico que permeia a maioria dessas estratégias.

Essas ambiguidades não surgem em Anjos... a serviço do aprofundamento de personagens e situações, como promoção de uma representação mais condizente de um mundo complexo, por vezes incognoscível por se associar a um caráter mais subjetivo. Mas, no que torna o



filme parte da poética proposta, a ambiguidade surge a cabo do desvelamento do artifício (Pucci, 2008, p. 115).

Dentro dessa dinâmica, se dá a criação de personagens menos densas, das quais não se têm um aprofundamento psicológico. Pelo menos, no caso de *Anjos...*, não à maneira realizada pelo cinema modernista, uma vez que seus personagens, mesmo que aludam aos meios de comunicação, não se constroem somente como *simulacros*³, sem correspondência alguma com o mundo objetivo.

A partir do exposto, destrinchamos a análise no próximo capítulo. Vale ressaltar que, as demais características elencadas, como serão vistas, estão intrinsecamente ligadas à *estrutura em caixas chinesas* apresentada, uma vez que são estratégias do filme de jogar com as oscilações apresentadas.

1.2. Paródia e Ironia

Em *Noites Paraguaias*, Bernardet (1985, p. 76) também salienta o “citacionismo” como um traço da onda de produções dos jovens paulistas, através da homenagem feita aos filmes antigos. No longa de Raulino, o filme se inicia com um personagem, de pijama cor de rosa, que se joga em uma cama “numa reprodução invertida do movimento pelo qual Paulo Villaça, protagonista do filme *Bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, mergulhava numa piscina”. Em outro momento, um trecho de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, fotografado em preto e branco, é reproduzido com um tratamento em cores. A esse movimento, o crítico aponta uma tentativa de

³ Por "simulacro" designa-se um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida. Com as técnicas modernas, a produção de imagens como simulacros é relativamente fácil. Na medida em que a identidade depende cada vez mais de imagens, as réplicas seriais e repetitivas de identidade (individuais, corporativas, institucionais e políticas) passam a ser uma possibilidade e um problema bem reais (Harvey, 1996, p.261).



conciliação entre os traços outrora conflitantes, ao que o vermelho de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, se esmaece e o preto e branco, ganha cores.

Tais citações, na visão de Pucci, ainda aponta estarem distantes do que ocorre, de novo, de forma mais substancial na *Trilogia*. Também salienta a não especificidade e a existência de uma referência semelhante no cinema modernista como exemplo, na obra *O Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, em que há uma referência direta a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, ao que uma personagem declama diante de um cartaz do filme de Glauber ao som da trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Entretanto, sublinha que há uma associação entre os elementos estéticos da *Trilogia* e os descritos por Bernardet, se valendo da relação intertextual sem o viés de denúncia ou ataque. Operação diferente da utilizada em maiores casos nas produções modernistas, em que os realizadores:

faziam o tipo de cinema que se alimentava de cinema, mas na maior parte do tempo para desmontá-lo, deixá-lo nu na tela, em peças soltas: "eis o esqueleto do monstro de produzir ilusões" (ibidem, p.79). Nos anos oitenta, ao contrário, evitava-se a implosão narrativa através da concomitante adoção de elementos acessíveis ao público (Pucci, 2001, p. 26).

Ao se referir a essa relação na *Trilogia*, todavia, Pucci se distancia da aplicação neutra do termo “citanismo”, e se aproxima do conceito de “paródia” engendrado por Linda Hutcheon. Também, especifica as diferenças dos tipos de relação que se pode ter entre obras, ao que o termo utilizado “citanismo” (2008, p. 32 e p. 67) específica a introdução de elementos alheios, retirados na íntegra das obras citadas, e reproduzidas de forma direta em outros filmes, vide o caso da presença de *Vidas Secas* em *Noites Paraguaias* (1982). Fator esse que não ocorre na *Trilogia*, já que sua relação



com obras alheias, surge a partir da adoção de elementos referenciais a outros cinemas, como uma coreografia que se imita ou elementos que se repetem. Nunca sob uma conotação destrutiva frente às obras em que se debruça.

Nesse sentido, surge a aplicação do conceito de paródia proposto por Hutcheon. Para a autora, a paródia se estabelece como uma forma de intertextualidade, na qual uma obra tem a intencionalidade de parodiar outra⁴. Nesse sistema, Hutcheon aponta a recorrente presença da ironia na mediação dessa relação:

A paródia é, pois, em sua irônica transconstitucionalização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (Hutcheon, 1985, p.48)

Dentro da conceituação do termo, sublinha-se dois aspectos importantes para a análise de *Anjos*.... Uma relacionada às diferentes funções que a ironia, eixo mediador da paródia, pode assumir em uma relação intertextual. E outra, relacionada à operação de inferencialidade na paródia depende de uma interpretação do receptor frente àquilo que é sugerido, dentro das estruturas implícitas do texto (Hutcheton, 1985, p. 34)

Dentre as funções que a ironia pode assumir em uma relação de paródia⁵, Pucci utiliza da *lúdica* para se referir a *Trilogia*. Essa função é estabelecida pela ironia que não tem como objetivo criticar ou destruir o objeto parodiado, mas sim, estabelecer uma relação afetuosa com esse, de

⁴ Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. (Hutcheon, 1985, p. 34).

⁵ Em seu livro *Teoria e Política da Ironia*, Hutcheon enumera dez funções que a ironia pode assumir em uma paródia e as organiza da mais reforçadora à agregadora (2000, p.78).



“provocação benevolente”, podendo ou não envolver humor ou crítica (Pucci, 2008, p. 71).

É importante sublinhar que, sobre esse tratamento, os filmes não assumem uma posição passiva frente às obras que referenciam, com o único objetivo de reaplicação de seus elementos. O que, de novo, afasta esse cinema da ideia dos *pastiches*, em que o filme referenciado é intocável e o filme que referencia se dá como uma versão atualizada ou alterada (em seus traços de autoria) da outra obra. Na poética sob a qual *Anjos...* opera, a parodização surge em um movimento que permite se aproximar e afastar de seu objeto, sem o ridicularizar, mas também sem o tomar como um modelo restrito (Pucci, 2008, p. 119). Assim, se cria uma espécie de jogo com as obras referenciadas, que visa o ideário de desfamiliarização.

Pucci (2008, p. 10) destaca a presença dessa função paródica como um dos traços mais marcantes dos filmes da *Trilogia da Noite Paulistana*, pela presença indispensável nos três filmes. Essa se apresenta na trilogia por meio de assimilação de elementos do cinema clássico, em que há apropriação dos estilos e narrativas, principalmente, do *noir* e dos musicais. Também, é um dos meios pelos quais os filmes apresentam suas estratégias de autoreflexividade.

O diálogo com os gêneros específicos citados, entretanto, se estabelece de forma mais explícita em *Cidade Oculta* e em *A Dama do Cine Shangai*, em que há o invólucro de tramas policiais à moda dos filmes dos anos 40 e, no caso do primeiro, a inserção de números musicais inteiros (Pucci, 2008, p. 61).

Em *Anjos...*, a relação se dá de forma menos escancarada, mesmo que resida a inspiração no *film noir*, no que cerne as cenas em que, por conversas ao telefone, os dois mandantes de um assassinato, Fofo e Malu, tratam sobre o erro do alvo na execução da ação. Nessas, a iluminação recortada e contrastada, em conjunto aos enquadramentos mais fechados do homem, aludem ao *noir* (Barros, 1988, p.47). Quanto ao musical, a relação se



estabelece de forma ainda mais pontual, na cena da dança sob o vão do MASP.

No restante da narrativa, *Anjos...* estabelece uma relação parodial maior com outros meios de comunicação, sobretudo, através da encenação de certos personagens, como Marta Brum, Lola e Teddy. Também, através da inserção de cenas advindas de fitas vídeo cassetes, com o tratamento de imagem como o da TV e trechos filmados à maneira de reportagens televisivas.

Nesse sentido, volta-se a questão da inferência, uma vez que a *Trilogia* é reconhecida pela capacidade de estabelecer contato com um grande público, dado os traços clássicos suficientes que abarca e permitem a maior inserção de um espectador dentro de suas narrativas. O que faz com esses filmes “funcionem”, mesmo para um espectador que não compreenda as “aspas” logo de primeira (Pucci, 2008, p. 200).

Vale, também, mencionar outra rubrica. Desta vez, acerca de uma relação com obras não pertencentes ao universo cinematográfico. Bernardet (apud Pucci, 2008, p. 27) aponta a presença dessa articulação em *A Marvada Carne*, de André Klotzel, devido à trama não ser o resultado de uma experiência direta do sertão paulista que retrata, mas sim de textos literários, como os de Cornélio Pires .

Pucci (2008, p. 29), de novo, vai apontar não haver especificidade dentro do longa, sendo apenas uma “ficação de segundo grau”, ou o que se chama hoje de adaptação, como relação normal entre obras cinematográficas e fontes literárias, o que já havia sido o caso de inúmeros exemplos anteriores na história do cinema. E também, que sua aplicação se expõe de forma mais expressiva nos filmes do *neon realismo*, através de um flerte com as produções literárias, em especial, os quadrinhos. Dado a ligação entre essas produções e a cultura *pop*, pela qual a *Trilogia* demonstra muita afinidade.

Para exemplificar, ele aponta em *Cidade Oculta*, a economia das alcunhas dos personagens: Anjo, Shirley Sombra, Japa, Ratão etc (Pucci,



2008, p.63), que se assemelha às usadas em quadrinhos. Mas da mesma forma, em *Anjos...* encontram-se personagens como *Teddy, Guto, Fofo, Manu, Jorge, Lola* etc. Nomenclaturas curtas sobre personagens que parecem funcionar melhor com uma adição quanto a sua posição na trama: *Teddy*, o *taxiboy*; *Malu*, a herdeira milionária; *Fofo*, o delegado corrupto; e assim por diante.

A partir do exposto, pode-se observar que, por mais que as características elencadas por Bernardet façam aparições nas obras que cita como exemplo em *Os Jovens Paulistas*, Pucci argumenta que essas operações só se tornam plenamente expressivas na cinematografia brasileira com o surgimento de *Cidade Oculta*, em 1986, momento em que tais procedimentos são incorporados ao princípio organizador dos filmes da *Trilogia da Noite Paulistana*.

Em *Anjos...*, esse princípio ganha maior elaboração porque a narrativa é atravessada por desvios, como dito anteriormente, micro tramas e reencenações que não se configuram citações isoladas, mas parte de um sistema que estrutura a diegese. É nesse ponto que a imagem das *caixas chinesas*, elaborada por Pucci (2008, p. 105), assume aqui nessa pesquisa uma força analítica.

Importa sublinhar que essa noção não constitui um método formal de análise, nem um modelo narrativo autonomamente estabelecido, mas uma chave de decodificação que ilumina o funcionamento interno do filme: um modo de compreender como as camadas narrativas se desdobram e como cada nova especificação altera retroativamente o sentido das precedentes. Ao invocar a metáfora das caixas que se abrem sucessivamente, Pucci oferece uma ferramenta interpretativa que permite acessar a lógica interna do filme, sem pretender fixar uma metodologia aplicável a outros contextos. É a partir dessa chave que, na seção seguinte, se desdobrará a análise das estratégias que o



filme mobiliza para jogar com as tensões entre linearidade e fragmentação, paródia e ironia, superfície e autorreflexão.



CAPÍTULO 2 —

A ANÁLISE DE DUAS FÁBULAS: OS PERSONAGENS LOLA E TEDDY

Como visto, o filme se estrutura com influências narrativas tanto modernas quanto clássicas. Dentro de *Anjos...*, a estrutura gerada pelo intercâmbio dos códigos desses dois sistemas gera a referida estrutura em caixas chinesas. Com essa noção em mente, o filme parece desenvolver uma abordagem com diversas intercorrências, isso é, mini tramas difíceis de sintetizar, de modo a não cair sobre generalidades ou tornar-se muito impessoal em relação à obra.

A descrição de uma narrativa, em geral, é organizada a partir do modelo clássico, em que se evidencia o protagonista, logo depois o distúrbio de sua trama e, enfim, o desafio que ele terá que enfrentar, sem, é óbvio, revelar o final surpreendente da história. *Anjos...* não possui protagonistas delimitados claramente, e seus personagens não caminham para um lugar específico com uma finalidade muito bem definida. Tampouco o filme possui distúrbios à forma clássica, embora alguns de seus acontecimentos estabeleçam consequências e dependam uns dos outros.

O filme se passa quase que integralmente à noite, por exceção de seu começo e de seu fim, e os personagens se dividem em núcleos, em que cada grupo exerce uma atividade distinta durante uma madrugada. É o retrato de uma vida boêmia na noite da metrópole paulistana. Pucci chama a trama de uma elaboração por “caminhos cruzados”, dada a quantidade de personagens e porque esses grupos divergentes se entrecruzam (2008, p. 79).

A quantidade de fios narrativos e suas relações não é algo inaugural, mas vem sendo utilizada desde o folhetim novecentista e já muito assimilada



por novelas (Pucci, 2008, p. 80). Assim, se dá uma estrutura em que todos os personagens acabam ligados, em primeira ou segunda instância.

Para o fim de uma melhor compreensão dessa estrutura dentro da análise, dividiremos o filme em duas fábulas, isso é, duas cadeias cronológicas de eventos de causa e efeito, tal como define Bordwell (1985, p. 49), cada uma correspondente a um dos personagens objeto de interesse da presente pesquisa: Mauro/Lola, interpretado por Chiquinho Brandão, ator de teatro que se traveste para o seu papel na peça e em sua apresentação na boate; e Teddy, interpretado por Guilherme Leme, o garoto de programa que vai ao encontro do antigo quase amante, Guto, interpretado por Marco Nanini, e juntos esbarram em uma personalidade famosa em decadência em meio à cidade de São Paulo, a atriz de teatro e cinema Marta Brum, interpretada por Marília Pêra.

A fábula de Mauro/Lola comprehende a dinâmica relacionada aos membros do teatro e seus colegas, portanto:

- Jorge Tadeu (Antônio Fagundes): o diretor da peça;
- Bimbo (Aldo Bueno): o ator que comete o assassinato;
- Maria Clara (Ana Ramalho): a atriz que eventualmente se relaciona com Jorge para conseguir uma papel na peça de teatro que o homem dirige;
- Cissa (Bé Valério): a estudante universitária de sociologia que vai até a casa de Malu ver os tapes que a mulher guarda;
- Malu Maneca (Zezé Motta): a herdeira milionária;
- Milene (Aida Leiner): amiga e governanta da casa de Malu;
- Fofó (Cláudio Mamberti): o delegado corrupto, mandante da morte do executivo junto à Malu;
- Leger (José Rubens Chachá): artista moderno, também amigo de Malu, que tem que lidar com sua estreia fracassada.



Enquanto isso, o eixo narrativo de Teddy comprehende, além do *taxiboy*⁶:

Guto (Marco Nanini): ex-amante de Teddy;
Marta Brum (Marília Pêra): estrela de teatro e TV. no pôr do sol da sua vida no estrelato;

Os núcleos narrativos serão apresentados conforme a análise da estrutura que cerceia o filme, sem se apegar à ordem original, mas também sem se restringir a uma ambição por empunhar lógica, visto que essa tampouco é objetivada pelo filme. A tentativa aqui é apenas isolar os respectivos eixos, a fim de dialogar melhor com a quebra da fluência que ocorre no filme e com a forma como os personagens surgem em meio a isso. Depois, aproximar os personagens Mauro/Lola e Teddy pelas semelhanças geradas em sua trajetória, em decorrência da articulação em caixas chinesas e dos emaranhados de representações e flertes com os meios de comunicação que caracterizam a poética sobre a qual o filme se articula.

2.1. “Ah, mas não leve tão a sério, é só brincadeirinha”: Aprofundando a estrutura das caixas chinesas

O filme se inicia ainda em tela preta: ouvem-se os dizeres do que mais tarde se descobrirá ser de Jorge Tadeu, o diretor da peça: “E aí, tá tudo em cima? Vamos lá! Atenção! Silêncio!”.

A primeira imagem que salta à tela é a de Mauro, travestido de seu personagem Lola, refletida em um espelho. O personagem olha pelo espelho em direção à câmera, em uma composição que parece se direcionar ao público do filme, e dá sua fala: “Chega de fantasia, chega de mentira, chega!”. O tom,

⁶ Termo utilizado no filme para se referir ao personagem, indicando um garoto de programa que oferece serviços, preferencialmente, a outros homens.



que atrela ira e sarcasmo, “alude à condição de homem que se veste de mulher” (Pucci, 2008, p. 106), também salienta, de forma irônica, o tratamento que o filme dará à questão da exposição do artifício.

Quando o personagem retira a peruca e sai do quadro, revela-se, ainda através do espelho, um outro homem, morto na banheira com uma tesoura enfiada na coxa. A câmera se move e encontra o corpo real, sem vida, sobre a água tingida pelo sangue.

Logo, descobre-se que a cena não passa de um ensaio para uma peça de teatro: as paredes que separam banheiro e sala, reveladas no movimento que a câmera faz para seguir Lola, são finas como papelão, e, sobre o cenário, estrutura-se a iluminação da peça, vista quando, em um *zoom out*, a câmera toma a posição do espectador de teatro. A cena se arquiteta de forma que se revelam novos detalhes sobre a narrativa à medida que a trama sucede. O que parecia um assassinato se revela uma encenação. Assim, surge a estrutura daquilo que se entende como “caixas chinesas”.

Para avançar nessa questão, vale um desdobramento desse aspecto pelas palavras do diretor, que se refere à ampliação da representação objetivada por ele na concepção da obra. Essa estrutura se dá da seguinte forma:

eu visualizei essa cena que, conforme a câmera ia se afastando, a *gestalt*⁷ ia se alterando e ia dando novos dados e mudava, durante um único plano, o nível diegético, ou seja, o nível da representação, o nível da realidade. (Barros, 1988, p. 54).

Salienta-se que essa alteração da representação também é inseparável dos efeitos ilusionistas propostos pelo aparato cinematográfico, uma vez que:

⁷ Refere-se a organização perceptiva que se estabelece no contato com os estímulos visuais. Rudolf Arnheim explica o seu uso da seguinte forma: “A palavra Gestalt, substantivo comum alemão, usada para configuração ou forma tem sido aplicada desde o início do nosso século a um conjunto de princípios científicos extraídos principalmente de experimentos de percepção sensorial.” (ARNHEIM, 2005, p. 12)



[...] o tratamento é cinematográfico, pois há mais um invólucro em tomo da cena: mesmo que seja um ensaio teatral, o ponto de vista que apresentou Lola e o cadáver no espelho é impossível ao público de teatro, porque não parte da posição deste, mas de distância e ângulos próximos àqueles em que estiveram os olhos de Lola. Supõe-se que espectadores que assistam ao ensaio ou à peça veriam a cena não aos poucos, como no filme, mas de uma só vez: já no início da fala de Lola, enxergariam o cadáver ao lado; veriam também que o local é um cenário e que tudo transcorre num teatro. É a construção cinematográfica que produz por alguns momentos a ilusão de realidade, e em seguida a desfaz. (Pucci, 2008, p. 107)

Os primeiros quinze minutos da trama não escondem o seu grande caráter introdutório e quase explicativo de como se dará o decorrer do filme. Isso se dá porque, da mesma forma que a metáfora das caixas que abarca uma a outra, as primeiras sequências também abarcam as demais, além de reunirem quase todas as primeiras aparições dos personagens do longa e denotarem as situações que se desenrolam a partir dali. Assim, as primeiras três sequências sintetizam o formato do restante do filme, e as que procedem à cena de abertura constituem um movimento similar ao dela: dá-se uma situação e, então, descobrem-se novidades a respeito dessa que alteram a primeira impressão obtida sobre a cena.

Em meio a essa formulação, permeiam-se inúmeras estratégias de autorreflexividade e metalinguagem, em momentos que se referem diretamente ao espectador nessa quebra da “quarta parede”, como exposição da manipulação filmica. É o caso da cena do ensaio, em que Jorge chama a atenção para a autorreflexividade do filme enquanto ele e o segundo ator, Cadu, discutem a respeito da necessidade de haver água na banheira, pela impossibilidade, considerada pelo ator, de ela ser vista pelo público do teatro. Jorge diz para Cadu que ele deve acreditar mais na cena que o cerca: não se trata de um teatro em que ele se finge de morto, mas de um apartamento onde ele está morto; e termina com um olhar para a câmera e os dizeres: “e é nisso que eu quero que eles acreditem.”



Pode-se também utilizar de exemplo a sequência sucessora do ensaio da peça. Essa é interligada à cena anterior por uma ligação de Mauro ao executivo Alfredo Nunes, que nos é apresentado em seu escritório. Após falar com o ator e confirmar sua presença na performance que realizará em uma boate, ele recebe uma ligação do chefe, que lhe pede um favor e, em troca, o permite usar seu carro pelo fim de semana. O executivo deixa o escritório no conversível e, ao parar no semáforo, é assassinado por Bimbo, que se pretende de ambulante para abordá-lo. O acontecimento termina com o movimento de uma grua que ascende sobre o carro e mostra vítima e testemunha, até que se ouça um “corta” em off, revelando que tudo, de novo, é falso. Ou melhor: o crime é parte de uma ficção, já que o assassinato não passa de uma estratégia de metalinguagem, expondo a gravação de um filme.

A autorreferencialidade segue ao revelar, em meio ao congestionamento causado pela filmagem, um carro onde a personagem Cissa, socióloga em formação, aparece pela primeira vez e reclama da situação: “Aposto que é mais uma porcaria de filme que andam fazendo por aí. E tem gente dizendo que o cinema brasileiro tá numa fase ótima! Que besteira.” E, então, Bimbo, que interpreta o assassino do executivo, junto de Maria Clara, a testemunha no filme dentro do filme, seguem conversando no intervalo das gravações a respeito da situação de sua profissão. A mulher reclama de não conseguir papéis de destaque, o que Bimbo diz poder resolver, uma vez que uma amiga lhe deve um favor e pode ajudar Maria Clara a integrar a peça de Jorge Tadeu.

A cena versa a aparição de Malu, a amiga de Bimbo então referida, em uma sequência que eventualmente desencadeia a demarcação do caráter introdutório das primeiras três sequências: o encontro de Malu e Cissa — a mais jovem deseja ver a coleção de *tapes* que a outra mulher possui para um trabalho de sua universidade. Malu guia, então, Cissa por um corredor escuro ao encontro dos tapes.



Na composição do plano, Malu vira o rosto para trás, de forma que se refira à estudante, mas, dada a ausência de qualquer presença da mais jovem, e o olhar de Malu que toma direção à câmera, as falas passam a se referir diretamente ao espectador. Feixes de luz acendem e apagam sobre o rosto da mulher, sendo o único foco de luz no plano, destacando-a em meio a um completo escuro, enquanto ela fala: “Espero que pelo menos você se divirta muito. Que aventura louca, tenho certeza que você vai gostar. Damas da noite, transadores baratos, garotos de aluguel, doces travestis, tarados, gangsters, tímidos e mascarados. Meus anjos da noite.”

Na citação do título do filme, Malu vira seu corpo por completo em direção à câmera e abre os braços em um sinal de convite, o que corrobora o fator de apresentação incorporado nas falas da personagem e na composição da cena. Levando em conta a referência ao mundo do teatro que ocorre desde a cena de abertura do filme e que persiste até o fim da trama, não é impossível dizer que o plano de Malu carrega códigos dessa arte, no que diz respeito desde a posição tomada pela personagem no plano, em que se refere diretamente ao espectador, até as demarcações exatas de sua fala, que denotam mudanças de sentido através da entonação. Como na risada escandalosa que precede a fala “que aventura louca”, o prolongamento da pronúncia de “louca”, ou a suavidade adquirida ao dizer “doces travestis”. Para completar, o plano se encerra com um movimento em que a câmera avança em direção a uma fresta luminosa que parece se localizar entre um abrir de coxias.

A partir dessa cena, serão integradas ao filme sequências com os *videotapes*, que, apesar de estabelecerem cisões na narrativa, são demasiado importantes para a frente que o filme estabelece com a exposição do artifício, inseparável, nesse caso, da noção de estrutura em caixas chinesas. Essa noção é invocada nas primeiras sequências, principalmente, através das quebras com a linearidade da narrativa proporcionadas pela autorreferencialidade. É por meio dessas fitas que o filme seguirá fazendo



referência direta ao espectador, enquanto essa estratégia no restante da obra se torna mais pontual. Fora dos tapes, as referências diretas ao espectador só voltam a acontecer em uma cena do personagem Mauro, em meados do filme.

A última frase da fala do monólogo de Malu na cena destrinchada à posteriori, no sentido da exposição do artifício, ecoa perante o restante do filme: “Ah, mas não leve tão a sério, é só brincadeirinha.”

As revelações do aparato cinematográfico e a mudança dos níveis de representação criam um efeito de estranhamento, ligado à poética à qual *Anjos... se associa*, acentuada quanto ao uso irônico e imaginário dos meios de comunicação e à introdução do “gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento.” (Calvino, 1998, p. 111 apud Pucci, 2008, p. 70).

Esse se perpetua por toda a obra e se ressalta em segmentos do filme, tais como o tratamento cinematográfico convencional dado à cena da morte de Alfredo Nunes, em que se presume o naturalismo: um plano conjunto que mostra a abordagem, um primeiro plano que mostra o assassinato ocorrendo e o homem caindo sobre o volante, depois outro do assassino correndo, trombando em uma testemunha, e o término com a grua e a revelação da gravação. Tal representação e montagem, entretanto, não se tratam da filmagem que acontece dentro do filme, mas como se o filme que está sendo gravado nas ruas já estivesse plenamente finalizado (Pucci, 2008, p. 108). O que coloca em xeque as informações apresentadas pela obra e gera ambiguidades na trama, a fim de que o espectador duvide das informações propostas pelo filme, uma vez que esse não assume uma posição frente ao fato.

Da mesma forma ocorre na revelação de que Malu é uma das mandantes do assassinato do executivo, o que acontece antes de seu encontro com Cissa. Ela está em seu apartamento com Milene, uma espécie de governanta de sua casa, e elas falam sobre a estreia da performance do artista



Leger, outro amigo e pupilo de Malu. Durante a conversa das duas, Malu recebe uma ligação de Fofo, que mais tarde revela-se ser um delegado. Eles falam da morte do executivo e Fofo chama a atenção para o erro quanto à vítima do assassinato planejado pelos dois — o que se refere ao favor que Malu deve a Bimbo, mencionado pelo ator na cena anterior. Malu lida com a situação com um tom jocoso, afinal não há nada a ser feito sobre aquilo naquele ponto.

O homem torna a ligar para Malu outras vezes durante a noite, enquanto a mulher acompanha seu pupilo após a estreia fracassada de sua peça. O formato dos diálogos é sempre o mesmo: Fofo apontando para o problema desencadeado pelo assassinato da pessoa errada, enquanto Malu desvia da seriedade da ocasião. Eles não chegam a um acordo quanto ao que fazer perante o problema.

Malu pertence, assim, ao eixo narrativo iniciado com a morte do executivo no filme dentro do filme, sendo então amiga do personagem que Bimbo interpreta, mas também, de forma paradoxal, amiga de Bimbo como ator, o que só acentua a estranheza (Pucci, 2008, p. 108) e ressalta a dificuldade de empunhar lógica aos acontecimentos ou dissociá-los, de forma a tentar compreender a narrativa. Sobre a estrutura em caixas chinesas, com esse exemplo, Pucci diz:

Não são apenas contextos que seguidamente se revelam, como na abertura, mas também de níveis de narração que se imbricam de maneira inextricável. No exemplo acima, sobrepõem-se e se confundem o filme propriamente dito e o filme dentro do filme (Pucci, 2008, p. 108).

Tal caso também se repete com a relação de Mauro e o executivo, uma vez que Alfredo Nunes é um personagem no filme dentro do filme e, antes de ser assassinado, acaba de falar com o outro, após esse se revelar um



personagem na peça dentro do filme. E se acentua quando Mauro é preso, cenas à frente, em meio à sua apresentação na boate.

A cena ocorre após o casal Maria Clara e Jorge Tadeu — apresentados por Malu, através do contato mediado por Bimbo — encontrar um homem morto na banheira de Mauro. Eles vão para a casa da travesti para consumar o namoro iniciado no carro, visto que a mulher reluta à ideia de um “motel”, proposta pelo diretor. Lá, após diversas tentativas de aproximação do diretor, frustradas por Maria, ela vai até o banheiro, onde encontra o cadáver. De forma paralela à cena que interpreta no filme, em que o som de seu grito se funde ao barulho da buzina, aqui ele se mescla ao falsete de uma canção performada na boate, que antecede a volta, pela montagem, para o local.

Na boate, algumas cenas depois, dada a montagem alternada da obra que imbrica os diversos eixos narrativos, Mauro/Lola sobe ao palco para o seu número, relutante após a descoberta de que Alfredo Nunes não viria assistir. Os policiais interrompem a apresentação enquanto ela canta (nome da música) e a tiram bruscamente do palco, enquanto ela tenta, sem sucesso, resistir e se defender com os dizeres “eu não fiz nada”.

Dentro dessa dinâmica, há diversos pontos analisáveis. Comecemos pela questão do cadáver encontrado na casa de Mauro/Lola, que surge, em uma improvável coincidência lógica, da mesma forma que o cadáver da cena da peça ensaiada no início: morto com uma tesoura na coxa, localizado sobre uma perna que se posiciona para fora da banheira, pela qual também desce o sangue do ferimento. Banheira essa branca, como a do ensaio, em que até mesmo os adornos que decoram o ambiente se repetem.

Pucci (2008, p. 109), também na tentativa de expor as incongruências da narrativa, levanta um pequeno questionamento de que poderia se tratar de um crime inspirado pela peça, mas logo nega a possibilidade, uma vez que não há sugestão a esse respeito feita pelo filme.



Todavia, não só por essa falta de sugestão se dá essa impossibilidade, mas pelo fato de que se trataria do exato mesmo plano, não fossem os movimentos de câmera que precedem as suas aparições e se tratam de sequências que não abarcam um corte — um *tilt*, no caso do plano do ensaio, para sair da posição que enquadra Mauro/Lola refletido no espelho e expor o homem morto na banheira; e uma *pan*, da esquerda para a direita, que sai de Maria Clara a fim de revelar o cadáver refletido no espelho, na cena do apartamento. Além de pequenas alterações de posição do personagem, que parece levemente mais “relaxado” em sua primeira aparição, e de objetos de cena, como a tesoura, que no segundo momento aparece em outra posição da perna, e uma pequena mudança de iluminação, que serve para se adaptar à diegese — já que a cena que se passa de dia está mais exposta, enquanto o corpo que Maria Clara encontra, durante a noite, tem menos incidência de iluminação.



Figura 1



Figura 2

Pode-se pensar que um assassinato inspirado por outro receberia um tratamento diferente, que o corpo fosse posicionado para se referir ao outro, com diferenças demarcadas que, ao mesmo tempo que indicassem o caráter inaugural, ainda aludissem à semelhança com a inspiração.



No entanto, na repetição dos elementos componentes de cena e na caracterização semelhante do restante do apartamento — com quadros na parede que se repetem, o mesmo tom de azul que pinta as paredes do banheiro, o mesmo colchão ao chão no meio da sala — pode-se afirmar que se trata da mesma situação ocorrida dentro do ensaio. Da mesma forma, Lola, quando presa, veste as mesmas roupas de seu personagem da peça. Assim, a personagem é presa não só pelo encontro de um cadáver em seu apartamento, mas por um crime que cometeu na ficção dentro da ficção, o teatro retratado no filme.

Dessa forma, a peça ensaiada dentro do filme seria, ela própria, um filme dentro do filme? E essa revelação — de que aquilo que parecia naturalista era, na verdade, uma encenação — não desmonta a própria ilusão de naturalismo? Pois só isso explicaria a ligação entre Mauro/Lola e Alfredo, minutos antes da morte do executivo, e a naturalidade com que ele sai de seu escritório, sem em nenhum momento se preparar para a cena que interpreta.

Porém, se fosse o caso, não faria sentido Mauro/Lola ser preso momentos mais tarde. Tampouco faz sentido que Alfredo nunca mais torne a aparecer na obra como Bimbo e Maria Clara aparecem logo após a revelação da gravação, e que sua morte de mentira cause consequências fora da ficção dentro da ficção, como a sua ausência na performance de Mauro/Lola e a aparição enlutada de sua secretária, Magali, logo após a morte do homem, durante os preparativos para a apresentação artística de Leger, onde a mulher até chega a interagir com Malu, a mandante do assassinato que acometeu, por um erro, Alfredo.

Nenhuma das dúvidas elencadas pretende ser respondida, como se o longa se organizasse de tal maneira para remendar as suas pontas soltas ao final: “dúvidas como essas comprometem interpretações naturalizadoras que se possam arriscar para elucidar a fábula, pois não há explicações categóricas para as incongruências” (Pucci, 2001, p. 110).



A grande questão desses exemplos é, novamente, a oscilação entre ilusionismo e autorreflexão, uma vez que se utiliza da metalinguagem e da mudança de referenciais para estipular dúvidas e distanciamento sobre a naturalidade, mesmo que essa seja objetivada em diversos momentos. É a ilusão da realidade, comentada por Pucci outrora (2008, p. 107), que nesse caso se arquiteta e propõe a “oscilação entre autoreflexividade e ilusionismo (ou seja, verdade e mentira, realidade e falsidade)”.

2.2. Lola: o artifício na identidade travesti

Como exposto, a estrutura em caixas chinesas se associa a uma sucessão de encontros entre os personagens, que os interligam. Quase integralmente, esse contato passa por uma contracenação com a personagem de Malu. Por exemplo, Bimbo está ligado a Leger através da milionária, da mesma forma que Cissa se liga a Fofo pela mulher. Mauro é uma exceção, uma vez que ele se liga ao restante dos personagens por Jorge, mas que, por sua vez, também conhece Malu.

Vale mencionar que Mauro/Lola, assim como Teddy, também se vincula a Malu por ser um de seus “Anjos da Noite”, uma vez que os dois personagens integram cenas associadas às fitas VHS que a milionária coleciona. Cada uma dessas compõe um relato ou uma espécie de entrevista com algum dos personagens. São quatro tapes ao todo — de Teddy, Mauro/Lola, Bimbo e Malu — que possuem papel especial na trama, uma vez que, a partir delas, entra-se em contato com os “Anjos da Noite”.

Dentre as múltiplas questões levantadas pelos diferentes personagens da trama e suas associações, a presente análise foca Mauro/Lola e Teddy devido a uma série de semelhanças que surgem entre suas fábulas, embora os personagens não contracenem. Entre elas, salienta-se uma identificação com o artifício que atravessa a subjetivação desses personagens e, atrelada a isso,



uma narrativa que se manifesta como circular e torna impossível a relação homoafetiva para esses homens no filme.

Isso se dá pois, dentro da estrutura em caixas chinesas, cria-se a constante oscilação entre o discurso naturalista e a desfamiliarização, promovida pelos sistemas de paródias e autorreflexões. Sob essa dinâmica, os personagens também se desenham em alterações entre os dois polos, navegando entre o flerte com uma ideia de representação do real e o desvelamento da performance, atrelada de forma intrínseca ao diálogo com os meios de comunicação e à constante adesão ao *fake* proposta na estrutura filmica, que quebra com qualquer pretensão de realismo (Pucci, 2008, p. 113).

Em alguns casos, como o de Marta Brum, entretanto, a representação tende para um dos polos, uma vez que a caracterização da mulher aponta para uma “encarnação da superficialidade”, que dialoga incessantemente com o imaginário dos meios de comunicação. Isso é, a parodização outrora mencionada se evidencia em todas as ações da atriz. Desde a maneira dela de segurar a piteira à forma como estica o braço para que Teddy beije sua mão em cumprimento, suas ações fazem alusão a uma noção imaginária advinda do cinema e da publicidade (Pucci, 2008, p. 112).

Essa estratégia também é ligada à criação de estranhamentos no filme, gerada a partir da mesma ambiguidade que cerca as relações de Bimbo e Malu e de Mauro/Lola e Alfredo Nunes. Sobre isso, Pucci faz um apontamento, tendo o emprego da ambiguidade no cinema modernista como comparativo. Com ele conclui que, diferente de como ocorre nesse cinema, a ambiguidade não existe em *Anjos...* a fim de aprofundar a densidade psicológica de seus personagens, mas de expor o caráter artifício desses, de relação intrínseca com os meios de comunicação.

Todavia, a exposição do artifício na caracterização dos personagens não os esvazia por completo, como a crítica muito insistiu a respeito do filme:



a "grade" dos meios de comunicação [...] se abate sobre aquelas histórias, remetendo-as sistematicamente ao mundo da representação, apontando o oco que habita cada uma delas, insistindo no fato de que tudo, e todos, são texto, ficção (Ab'Saber, 2003, p.121).

E é nos personagens de Mauro/Lola e Teddy que isso se evidencia, uma vez que a oscilação de representação também apresenta as contradições da identidade e das subjetivações dos personagens na trama, que alude a questões extrafilmes, de cunho social. Essas perpassam por um constante jogo com os espelhos que compõem a *mise-en-scène* e que colocam os reflexos e as formas de percepção sobre os personagens em voga.

É claro que, em primeiro momento, a artificialidade se evidencia em maior escala, desde a primeira cena de Mauro/Lola no filme. Não à toa, a primeira imagem do filme é a da personagem duas vezes artificializada. A primeira por se tratar de uma imagem virtual, o reflexo no espelho, e a segunda por estar travestida como o seu alter ego, Lola. A caracterização da personagem é cuidadosa na escolha de elementos que denotam o falso em cada minúcia: uma peruca preta exagerada, um cordão de plumas rosa sobre o pescoço, uma maquiagem preta pesada sobre os olhos e um pequeno detalhe que pode passar despercebido ou até parecer irrelevante para espectadores desatentos — uma porção de glitter abaixo do seu olho que desce pela bochecha, como se a maquiagem tivesse percorrido o rosto na trajetória de um choro, uma “lágrima de glitter”.

O adorno em glitter ao rosto da personagem caracteriza o caráter camp de estetização sobre o qual o filme se pauta, que difunde a “glorificação do ‘personagem’” (Sontag, 1987, p. 330) e salienta a incessante menção ao artifício no filme, além de aproximar Mauro/Lola da performance (Pucci, 2008, p. 139). Entretanto, o item artifioso e chamativo que esconde um rastro de dor evoca uma metáfora que se associa à representação da persona.



Na interação que estabelece com o cadáver no banheiro, saltam traços de uma identidade que se reconhece como falsária. A personagem olha para o espelho e despeja as primeiras palavras do filme, já muito potentes e, em decorrência da tomada que o filme terá, irônicas. Em frente ao espelho, com o olhar refletido em direção à câmera, ela demanda: “Chega de fantasias, chega de mentiras, chega!” (figura 3). Depois completa, com um ar irônico que logo se desmancha e volta ao mesmo usado anteriormente: “Lola Maravilhosa, a rainha da noite, das madrugadas, dos risos, dos aplausos. Ah, os aplausos. A bicharada enlouquecida porque Lola é divina! A maior! [...] Mentira. Tudo mentira.” (figura 4 e 5)



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Tal ideia de falsário, entretanto, se atrela mais à discrepância de experiência vivida entre persona e intérprete do que a uma sugestão de vazio



atrelada à vida que se faz como performance. Essa dualidade se evidencia no decorrer da trama.

Algumas cenas após o ensaio, Mauro vai à boate, onde também se apresentará como Lola. O homem chega ao local, quando ainda é de dia, e o espaço está desarrumado: bancos estão sobre mesas e o ambiente está escuro, com poucos focos de iluminação. O personagem percorre o estabelecimento, até que uma luz calorosa advinda do palco surge e ilumina o ambiente. Com o homem de costas para a câmera, sua face se volta para o palco à sua frente, assim como o foco da câmera (figura 6).

Depois, já no seu camarim, o travesti, em silêncio, realiza os preparativos para a sua apresentação. Antes de começar a maquiagem, ao se sentar em frente ao espelho, desenha com lápis vermelho em seu rosto uma linha que o divide em dois extremos (figura 7).



Figura 6



Figura 7

Diferente de Lola, a qual se designa o palco, os aplausos e o fervor da plateia, a Mauro sobram os camarins e bastidores. Entretanto, em suas aparições como Mauro, sempre se denota a atração para a performance, como na identidade representada pelo rosto do personagem no primeiro plano, que aponta para o encontro com o palco, e no corpo que se desfoca para dar mais nitidez ao palco. Ou na identidade que se entende como dísplice.



Dessa forma, a “diferença irônica no âmago da semelhança” (Hutcheon, 1991, p. 12) associada à paródia também se apresenta na questão da identidade de Mauro/Lola, mas, diferente do que ocorre em Marta, não aponta para a superficialização ou esvaziamento, mas sim para a compreensão de Lola sobre um aspecto que encontra identificação naquilo que lhe é artifício, pelo qual permite expressar uma parte que se identifica com o feminino.

Sobre isso, se especifica também na cena de introdução do filme. Referindo-se ao amante morto através do olhar lançado pelo espelho, Lola diz: “foi assim que eu te amei, calhorda. Como um homem” (figura 8). Há uma breve pausa. A travesti desvia o olhar e encara a si mesma ao que finge uma súbita animação performática, como se se dirigisse a uma plateia: “o segredo de Lola é o encanto de Lola!” (figura 9). E, então, com a voz mais suave e um tom de ironia, direciona-se ao cadáver: “Lola é um homem” (figura 10), olha para o espelho de novo: “Eu sou um homem.” (figura 11). E então, para o amante de novo, uma última vez, com a voz carregada de raiva, antes de deixar o quadro: “Um homem como você, seu puto. Eu mijo em pé como você. Quer dizer, como você mijava, né? Não mijá mais.” (figura 12).



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Nesse, através do reflexo e do uso da terceira pessoa — “Lola é um homem!” —, o personagem reconhece seu alter ego como um homem, antes de reconhecer a si mesmo como tal. O autorreconhecimento, então, só se efetiva ao olhar no espelho e se reconhecer, primeiro, como o seu reflexo: Lola, o seu lado feminino. Daí, a conclusão, já que Lola é um homem: “Eu sou um homem!”, reforça em dizer. O personagem, assim, é primeiro Lola, depois Mauro, mesmo que a identidade interpretada, em tese, seja a de Lola.

Daí também surge um dos aspectos ímpares de Anjos: a estrutura em caixas chinesas, como uma espécie de desdobramento interno da própria narrativa. Isso é, a compreensão de que os personagens que interpretam papéis dentro das ficções de segundo grau que permeiam a narrativa são, ao



mesmo tempo, os personagens em primeira instância, ou seja, os personagens do filme que vemos, e, simultaneamente, os de segunda instância, isto é, os personagens da ficção dentro da ficção. Como no caso de Mauro, que é Mauro, um intérprete, travesti e ator, mas também é Lola, interpretada por Mauro, e que também é uma intérprete e travesti.

E no de Marta, que se apresenta não só como uma velha amiga de Guto e ídolo de Teddy, mas também, em decorrência de sua caracterização parodizada, é a própria personagem que interpreta na propaganda da qual participa (Pucci, 2008, p. 111-112). No caso de Mauro/Lola, entretanto, esse viés não advém só da alusão ao imaginário dos meios de comunicação, mas de uma construção artificiosa atrelada à própria natureza de identificação da personagem dentro da obra, um travesti.

Dentro dessa dinâmica, o personagem surge caracterizado da mesma forma duas vezes, dentro e fora da cena que se trata como fictícia. O que afirma o caráter indissociável entre as duas *personas* do personagem. Embora, em um movimento contrário, também aponte para uma contradição, mesmo que não corrosiva, que compreende a diferença entre as duas facetas. Uma vez que Lola é atrelada à performance e sempre tende à interpretação, seja ela sobre um palco de teatro ou de uma boate. Enquanto Mauro fica nos bastidores e camarins. Uma necessita da outra na mesma medida, de forma que Mauro é Lola e Lola é Mauro.

Através do movimento, o filme sintetiza, por meio da representação, a subversão estabelecida pela identidade travesti. Essa escapa à vigência das significações do gênero sob um discurso de verdadeiro ou falso (Butler, 2003, p. 196), tampouco responde à dicotomia do feminino ou masculino. E propõe uma noção de identidade que se permite flutuar entre as duas expressões:

Em sua expressão mais complexa, [o travesti] duma dupla inversão que diz que “a aparência é uma ilusão”. O travesti diz (curiosa personificação de Newton]: “minha aparência ‘externa’



é feminina, mas minha essência ‘interna’ (o corpo) é masculina.” Ao mesmo tempo, simboliza a inversão oposta: “minha aparência ‘externa’ [meu corpo, meu gênero] é masculina, mas minha essência ‘interna’ [meu eu] é feminina” (Newton, 1979 apud Butler, 2003, p.196).

Dentro da dinâmica da estrutura de *Anjos...*, pode-se dizer que a presença e o retrato de Lola é até irônico. Dado que a personagem é a representação de uma identidade que, na prática, convive com o que a estrutura do filme tenta perpetuar: um incessante jogo entre mentira e verdade, cujo objetivo não é encontrar a realidade por detrás de fatos, mas propor uma subversão que abarque ambas as afirmações. Tal como o filme abarca o clássico e o moderno, mas se institui para além dessas classificações.

Sobre o fim do filme, Pucci expõe o traço de subversão da obra:

Anjos da Noite termina de dia, como havia começado, com uma iluminação alheia ao fake que era até então a composição visual predominante. É essa a derradeira ironia: a iluminação é naturalista, exibe-se o povo na tela, ali estão as ruas (eterna exigência de filmografias realistas de qualquer tipo), mas exibe-se uma representação que não merece qualquer fé derivada do ilusionismo ou baseada na tradição do novo e do autêntico; em outras palavras, nem clássico, nem moderno, o desfecho está irrigado por um certo espírito de subversão estética e política (Pucci, 2008, p.162).

2.3. Teddy e o artifício das relações

Enquanto no eixo de Lola se entremeia à questão da identificação como travesti para sua representação artificiosa, na de Teddy, o cerne é a prostituição como a profissão do personagem.

Assim como se estabeleceu com Lola, remonta-se aqui a primeira aparição do personagem, que se passa a partir da introdução de Malu, na cena em que a mulher apresenta os seus “anjos da noite”. O homem, então, aparece em seu apartamento, semi-nu, assistindo à um programa de televisão, quando



recebe uma ligação de sua agente, que media os contatos entre ele e os clientes. Ela o avisa de que Guto, seu ex-amante, chegou à cidade e desejavê-lo.

Ao falar com a mulher, ele se deita sobre uma almofada com uma das pernas flexionadas, uma mão (a que segura o telefone) aproximada ao rosto, enquanto a outra fica arqueada para trás de sua cabeça. A composição é muito semelhante a de modelos em *outdoors* publicitários (figura 13).



Figura 13

Ainda que a referência não esteja presente no plano para aprofundar a perspectiva sobre o psicológico do personagem, ela serve a uma citação no filme que não encontra exemplo semelhante nas cenas de Marta, por exemplo. No contexto da conversa com a agente, que media os seus contatos como acompanhante, a posição que o personagem toma em quadro, que faz alusão a publicidade, o remete também a um produto.

Tal diálogo com os meios de comunicação invoca, mais uma vez, a ideia de artificialização que perpassa a representação dos personagens e aponta para a subversão da poética:

Eles [os filmes pós-modernos] introduzem a representação tradicional, seja clássica ou moderna, e fazem uso da mesma



enquanto a subvertem. O alvo dessa operação não é o mundo real, mas a crença ingênua na representação ilusionística e a não tão ingênua confiança na autenticidade e originalidade da representação modernista (Pucci, 2008, p.161).

A passagem também aponta para uma questão relativa à afeição de Guto por Teddy. Essa dimensão é evidenciada com mais clareza nas cenas à frente, quando o personagem se separa de Guto e permanece na companhia de Marta Brum.

Com a atriz, Teddy fala a respeito da relação com Guto, o que agrava o sentido da incomunicabilidade entre eles. Ele cita a estratégia de vingança que aplica ao outro homem, em decorrência desse ter o abandonado quando se relacionaram pela primeira vez. A estratégia consiste em impossibilitar o contato do outro diretamente com ele, designando-o apenas a falar com sua agente e, portanto, ter que pagar para vê-lo, “como se fosse um cliente qualquer”. Ao que Marta responde: “sabe o que eu acho? Eu acho que vocês se amam demais.” E o homem concorda. Nesse sentido, em meio aos diversos falseamentos que envolvem a noção da estrutura em *caixas chinesas*, a partir da prostituição, Teddy também falseia o amor de Guto. Em uma dinâmica que se constitui de afeto, mas também é comercialização.

Em outro momento, a representação da prostituição se dá de forma oposta. Em sua *tape*, Teddy trata sobre a sua profissão. O homem é o primeiro retratado pelas fitas VHS da coleção de Malu, em que cada uma compõe um relato ou uma espécie de entrevista com algum dos personagens. São quatro fitas ao todo, de Teddy, Mauro/Lola, Bimbo e Malu, que permeiam e interrompem a narrativa.

O funcionamento do videocassete se estabelece da mesma forma que o artifício em Lola aponta para um grau de identificação. O que, por sua vez, se dá no caso das fitas em decorrência de um tom documental da encenação dos personagens entrevistados, que ocorre em três dos quatro casos evidenciados. Por exemplo, a de Teddy funciona como uma entrevista em que o personagem



se refere de forma constante em direção ao cinegrafista, como se respondesse às suas perguntas, por mais que não se ouça outra voz além da do personagem em cena.

No caso da fita de Bimbo e Malu, em que se apresenta também esse caráter documental, a naturalidade é sempre perdida ou interrogada. No caso da de Bimbo, o personagem aparece na sala junto a Cissa durante a exibição da fita, e faz provocações que desqualificam o próprio depoimento. Já na de Malu, após a fala séria da personagem direcionada para a TV, o seu tom anterior se perde ao ela evidenciar o depoimento ensaiado: “Cê acha que valeu?”

O que não ocorre na fala de Teddy, a qual abarca um dos momentos com maior carga denunciativa no filme, em que o personagem olha para a câmera e diz que faz o seu trabalho “de vez em quando, pra comer, sabe? [...] Não, você não sabe como.” O depoimento segue sobre a experiência complexa do garoto de programa que, vindo do interior, como se evidencia no diálogo com Marta, encontra problemas para se estabelecer na cidade grande.

Nesse sentido, sob a “grade” do meio de comunicação (Ab'Saber, 2003, p.121) materializada no tratamento azul e chiado da TV, a prostituição também ganha uma visão que salienta o seu caráter de marginalidade. Assim, pelo mesmo meio que remete ao artifício, o filme também encontra formas de se conectar com questões de cunho social:

Eis por que, à parte a alusão jocosa ao Neo-realismo italiano, faz sentido o cognome "neon-realismo": apesar do esteticismo tipificado pela abundância do neon, a linha pósmodernista aqui examinada não deixa também de fazer referência ao mundo e aos seus problemas. (Pucci, 2008, p. 163)



2.4. As narrativas circulares e a impossibilidade de um amor homoafetivo

Por fim, na trajetória de ambos os personagens se expõe uma fábula circular, à medida que voltam ao mesmo lugar emocional em que começam o filme. Dentro de suas histórias, a circularidade diz respeito a incomunicabilidade e a impossibilidade de viver um romance homoafetivo. Também, se entremeiam, no caso de Lola, sua identidade travesti e no de Teddy, seu trabalho sexual e a reafirmação constante de uma heterossexualidade que mantém, a ele e ao ex-amante, afastados.

A trajetória de Mauro/Lola se inicia no ensaio da peça e termina na boate. Na primeira comete um crime, dentro do ensaio que encena, e na última, é preso. Entre as duas cenas, são muitos os paralelos, dentre os quais se destaca a repetição da caracterização, como evidenciado outrora, visto que se trata da interpretação da mesma personagem, Lola.

Por sua vez, o adorno em *glitter* que se repete sobre o rosto da personagem, para além dos seus significados evidenciados a priori, também dialoga com a ideia de narrativa circular do personagem, que se encontra sob a mesma situação duas vezes, sem o amor que almejava.

Na primeira, em decorrência do assassinato do homem que amava. Nessa, apesar da ira que envolve o monólogo de Lola, que não deixa transparecer arrependimento, dentro do contexto de sua fala e da composição de cena, como também dos contextos que sucedem o trecho, encobre-se uma questão que parece influenciar na dificuldade dessa de se conectar romanticamente. O que se evidencia, de novo, ao uso do espelho na primeira cena. Dentro do plano, a falta de conexão entre os ex-amantes se expõe junto a dificuldade que a personagem de Mauro/Lola encontra de se conectar afetivamente.



Pode-se salientar essa falta porque, no trecho, os personagens não chegam a dividir quadro: o homem só é revelado, enfim, por trás da personagem, quando essa deixa o local.

Observa-se também que Mauro/Lola só aparece travestida na cena em frente ao espelho, uma vez que quando deixa o banheiro e o filme revela para o espectador a mudança no nível de representação da cena, o personagem já aparece sem as roupas que a identificam como Lola. Enfim, em cômodos separados, os dois atores em cena são mostrados sob um mesmo enquadramento, agora com Lola desmontada de sua caracterização como travesti. Visto que o único meio por onde se dá a relação dos personagens na cena é através do espelho, por onde Mauro/Lola aparece travestido, sugere-se a possibilidade dessa ligação ter se estabelecido apenas mediante a identidade travesti de Lola.

Ao isso também se atribui a necessidade de ela reafirmar que “foi assim que eu te amei, *calhorda*. Como um homem.”, que parecem esconder os dizeres “apesar de travesti”; e a primeira fala da sequência: “Chega de fantasias, chega de mentiras, chega!”, à qual ela diz olhando na mesma direção que, mais tarde, se refere ao cadáver.

Tal argumento, entretanto, precisa ser analisado junto à outra relação de Mauro/Lola, com Alfredo Nunes. A primeira interação entre os dois se dá por uma chamada de telefone, após o ensaio da peça. Durante a ligação, Alfredo parece surpreendido por se tratar do outro homem na chamada e assume uma posição fria, com palavras monossilábicas e comedidas, mas que confirmam a sua presença no show da boate mais tarde: “Vou. Vou. Eu já disse que vou. A que horas é o show?”. Sob o olhar da secretária, ele toma cuidado ao se referir ao outro homem, de forma que não levante suspeitas: “Um abraço para você também.” Encenação que perde lugar para uma mais espontânea ao momento que a ligação se encerra e outra começa, agora com seu chefe.



Próximo às suas últimas aparições da Mauro/Lola no filme, antes de subir ao palco e após descobrir que Alfredo não viria mais, a personagem reclama a ausência do executivo de forma irada no camarim. Entretanto, ela não chega a descobrir que tal ausência é motivada pela morte do executivo⁸. Assim, Mauro/Lola se encontra novamente sofrendo por um amor que não se realiza, agora pela falta física.

A *performer* hesita quando chega sua hora de subir ao palco, mas enfim, surge pelas coxias vermelhas, em um *timing* que perde a dramaticidade. Ela canta uma canção em francês, com a voz rouca, diferente da *performance* do irmão de Esmeralda, que consistia de um *lip syncing* em que a música na íntegra era mimetizada pelos lábios da *performer*. A melodia da canção de Lola é triste e o *glitter* no rosto da travesti parece ainda mais escorrido, à medida que se move e o brilho do holofote bate sobre os cristais brilhosos e faz com que esses se evidenciem em novos lugares, como se o choro da personagem aumentasse. Choro esse, pela ausência de alguém amado (figura 14).



Figura 14

⁸ Ignora-se aqui, a ambiguidade proposta pelo filme ao tratar a morte do executivo como uma gravação e considera-se, apenas, que ela causou consequências tratadas como verossímeis, ou seja, naturais, como a preocupação de Fofo quanto ao erro no alvo do assassinato, o luto de Magali e a ausência de Alfredo na *performance* de Lola, a qual ele prometerá ir.



Lola é interrompida pela entrada dos policiais na boate, no que se inicia um murmúrio pela plateia. Eles retiram a personagem à força do estabelecimento. Em meio à abordagem, um dos homens chega a tirar sua peruca, em uma estratégia de violência.

Já na rua, Mauro/Lola consegue escapar dos braços dos homens. Semitravestido, com um *corset* até a altura do peito, meias arrastão e salto, o personagem corre e atravessa a profundidade de campo, tomando uma posição em primeiro plano, em meio a rua. Cai uma chuva e, por detrás, da travesti brilha a placa de *neon* da fachada da boate. A posição tomada pela personagem e o monólogo que recita, como se se referisse a uma plateia, fazem alusão, de novo, ao teatro, em uma das cenas mais marcantes do filme. Nele, defende a si mesmo e indaga a injustiça da situação em que se encontra: “Eu não fiz nada, *porra*. Eu não fiz nada! Por que eu? Por que eu sou *veado*?! Por quê? Por que me visto de mulher e acredito nisso?” (figura 15).



Figura 15

Mauro/Lola termina o filme, assim, da mesma forma que iniciou, sofrendo pela perda de um amante. Encontra-se, de novo, na situação da personagem da peça: culpada, na primeira vez frente a si própria e na



segunda, frente a uma plateia. Além disso, detendo um sentimento de injustiça romântica e social, que parece sempre associar-se à sua identidade.

O monólogo opera como denúncia em dois níveis: No da sexualidade, ao se destinar ao público heterossexual do filme, os quais acusa de-tê como uma fantasia barata. Nesse, aponta para a impossibilidade que encontra de viver a sua sexualidade plenamente, dado os impedimentos que encontra de efetivar uma relação homoafetiva, não só por ser um homem gay, mas também por ser um travesti.

Além disso, em um segundo nível, dentro do cunho agressivo, a fala também denuncia a abordagem policial e a opressão vinculada: “a polícia não precisava ser violenta daquela forma, irrompendo no meio do show, humilhando Mauro/Lola de forma acachapante. Ressalte-se que a personagem acabará o filme na delegacia, sob espancamento e tortura.” (Pucci, 2008, p.156)

O círculo se completa à medida que Lola se torna ficção de novo, agora sob a égide do vídeo, conforme sua *tape* é introduzida. O uso do vídeo, logo após a cena referida da personagem, também foi acusado de esvaziamento, por se aliar a uma representação clássica, após uma explosão de denúncia moderna. Todavia, Pucci chama a atenção ao fato que esse não representa a mudança para uma representação hiper-realistas, mas parte do movimento que se estabelece no restante da obra, em que a subversão do elemento incorporado. Da mesma forma que ocorre com o diálogo com cinema clássico nos outros exemplos, aqui se aplica ao espírito modernista, levantado pelo monólogo na rua de Lola (Pucci, 2008, p. 157).

Quanto ao círculo narrativo do acompanhante, a situação se dá de forma um pouco mais simples, dado o personagem não ter uma conjuntura como a de Mauro/Lola, em que a *estrutura em caixas chinesas* se acentua de forma tão marcante. Também, por se tratar de uma questão mais objetiva: o encontro com Guto.



Sua trajetória começa ao falar com sua agente, que o interliga a Guto. E acaba, em meio a tantos novos encontros, com mais um desencontro entre os dois personagens, cuja história já remonta a tempos. Fato que Teddy segreda à Marta enquanto estão sentados em algum banco pelas ruas de São Paulo; o homem com a cabeça ao colo da mulher, enquanto divaga com um sorriso no rosto sobre o passado nostálgico.

Enquanto no círculo narrativo de Lola se entremeia à questão da identificação como travesti, o que complica suas relações românticas, no de Teddy, parece haver uma frequente afirmação da heterossexualidade que separa o ex casal. Isto é, os encontros que os entremeiam e separam são exclusivamente com mulheres, o que elabora comentários sobre a retratação do casal homoafetivo, como se a heterossexualidade permeasse entre os dois, os impedindo de ficar juntos. Fato que se destaca, pois acontece mais de uma vez, com Esmeralda e Marta.

O encontro com Esmeralda é anterior ao com Marta. Os homens abordam a primeira mulher em um bar em frente à boate, impressionados com a forma como ela parece deslocada no lugar. Então, a convidam para sentar com eles. Fazem perguntas sobre sua vida e a razão de estar ali, até que chegam à revelação de que ela veio do interior para prestigiar a *performance* do irmão na boate em frente. Os dois homens riem, pois sabem que se trata de uma boate gay, com apresentações de travestis, fato que a mulher parece desconhecer. Eles se oferecem para acompanhá-la na apresentação do irmão (figura 16).



Figura 16

Algumas cenas depois, a mulher aparece, se sentando em meio ao casal, que ainda troca carícias apesar da interiorana. Em meio a dublagem com o playback original da música, como em um *lip syncing* de *Escrito Nas Estrelas*, de Tetê Espíndola, os homens trocam um olhar cúmplice, com um sorriso durante as frases românticas da canção. O estabelecimento de uma conexão pelo olhar fica no horizonte apenas como uma tentativa, sempre intermediada, na perspectiva que se tem do plano, pela presença reafirmativa de Esmeralda.

Enquanto isso, a mulher tem um momento de revelação quanto à identidade da *travesti* no palco: se trata de seu irmão, Armando Cesar, a quem veio surpreender com sua presença. A sugestão da homossexualidade surge, assim, duas vezes no mesmo plano: através do casal que flerta sem o reconhecimento da mulher, mas permanece distante; e através do olhar da mulher que reconhece, pela primeira vez, o irmão sobre outra identidade.

Mais tarde, após despistar Esmeralda, o casal encontra Marta, concretizando a separação do casal. Dentro do carro de Guto, passeando pelas ruas, os personagens passam um tempo com a atriz enquanto



conversam sobre a carreira em decadência da mulher e suas experiências. Teddy, que já era fã da mulher, se mostra fascinado, enquanto Guto fica enciumado. Logo, em frente aos flertes estabelecidos entre a mulher e o acompanhante, Guto os expulsa de seu carro.

O flerte não se mostra mera brincadeira: Teddy e Marta passam a noite juntos. Da mesma forma, Guto também passa a noite com outro homem. Entretanto, o filme não nos mostra a mini trama do ex amante de Teddy. O encontro homossexual é implícito, na mesma medida que os heterossexuais são reafirmados. Como em cenas antes em que os personagens fazem menção de se beijar, mas Teddy interrompe. Ou quando Milene e Bimbo, após protagonizarem um *ménage à trois* com Cissa, na casa de Malu, excluem a estudante e privilegiam um ao outro.

Desse modo, a heterossexualidade surge como uma reafirmação da distância desses personagens na fábula. Mas também, de forma contraditória, aparece na narrativa como um apontamento para questão que também tange a identidade travesti de Lola: a bissexualidade de Teddy. Que, por sua vez, também surge como um elemento resistente a uma escolha binária entre dois polos. Todavia esse não se apresenta como algo subversivo, mesmo que se encontre em um local à margem:

A bissexualidade, da qual se diz estar “fora” do Simbólico e servir como *locus* de subversão, é, na verdade, uma construção nos termos desse discurso constitutivo, a construção de um “fora” que todavia está completamente “dentro”, não de uma possibilidade além da cultura, mas de uma possibilidade cultural concreta que é recusada e redescrita como impossível. (Butler, 2003, p.117)

Sob esse prisma, também é possível enxergar a justificativa da reafirmação heterosexual na impossibilidade da concretização do amor homoafetivo de Teddy, visto que, conforme afirma Butler (2003, p.117), “não ter



o reconhecimento social como heterossexual efetivo é perder uma identidade social possível em troca de uma que é radicalmente menos sancionada”.

Despontam, então, preocupações sociais, mas de forma divergente à estipulada pelo cinema modernista, em que se pautou, principalmente, questões acerca de classe (Pucci, 2008, p. 158). Na poética proposta pelos filmes da *Trilogia* e, principalmente, na representação dos personagens de Teddy e Guto, ressalta-se problemas identitários que encontram nessa poética, um meio de expressão. Pelo qual, se incide atenção ao “ex-cêntrico, ou seja, o diferente, o híbrido, que vive na margem da sociedade” (Hutcheon, 1991, p.66).

O filme segue. Teddy, após pernoitar com Marta, liga para o outro homem e eles marcam um almoço juntos. A separação entre os dois personagens, portanto, nunca ocorre de forma brutal, apenas na medida para poderem retornar de volta ao encontro um do outro, tal como se encerra o filme que, da mesma forma que começa de dia, termina de dia. Assim, também acontece com Teddy, que vai ao encontro do ex amante. Sobre a relação deles, durante os seus momentos passados juntos na madrugada, nada se resolveu, seguem em uma espécie de suspensão quanto aos seus termos, sem definição estabelecida. Teddy e Guto terminam o filme em uma modalidade que denota às *caixas chinesas* e suas incessantes alterações da ótica de representação: os personagens, apesar de não mais juntos, insistem em se reencontrar só para se distanciar novamente. Da mesma forma que se expõe o artifício, só para poder escondê-lo novamente.

Por meio dessa circularidade, a incomunicabilidade dos personagens se ressalta. Destaca-se em cenas como a de Lola com os amantes, que, no primeiro momento, é intermediada pelo reflexo do espelho, e no segundo, se estabelece através de uma breve ligação. Da mesma forma, se dá também no eixo de Teddy e Guto, em que é salientado pelas duas aparições do telefone nos momentos inicial e final da fábula do casal. Apesar de, no segundo momento, Teddy falar diretamente com Guto, a sucessão dos planos que



demarka a separação geográfica entre os homens faz questão de lembrar o que a conversa direta tenta esconder: eles ainda estão distantes. O amor homoafetivo fica no horizonte, em beijos interrompidos, ligações distantes, encontros secretos e menções a um passado que não se enxerga.

Frente às *quase* relações estabelecidas no filme, geradas dentro dos círculos narrativos, o filme dialoga com uma noção comum na filmografia de Wilson Barros. Isso é, apesar dos encontros, persistem lacunas nas relações dos personagens que os impedem de se conectar plenamente. Ismail Xavier já apontou a presença dessa dificuldade dos estabelecimentos de vínculos no curta-metragem *Diversões Solitárias* (1983), do diretor:

[...] *Diversões* trabalha novamente as questões do cinema de Wilson Barros, atento ao presente, mas trazendo a inflexão de uma vivência de época (anos 60), atento à cidade grande, mas trazendo uma interrogação ao próprio cinema, pois assume que é nesse entrelaçado de vivências reguladas pelo tráfego e de olhares mediados por lentes convergentes que se faz também a nossa identidade. E, não por acaso, sua tônica é o desencontro, e a busca renovada de um momento utópico que o supere, seja na experiência de suas personagens, seja na relação entre autor e platéia, o cinema no meio do caminho (Xavier, 1984, p. 112).

Os olhares mediados por lentes convergentes são apresentados através da artificialização da representação. Na construção dessa, os personagens encontram novas formas de atribuir sentidos ao real (Hutcheon, 1991, p.288). Agora, mediados pelo contato com os meios de comunicação, que atravessam suas subjetividades.

No sentido da proposta de Ismail, no que cerne à circularidade que envolve a narrativa dos personagens de identidades dissidentes, o filme também aponta, por detrás da possibilidade que essas *personas* encontram de viver suas expressões identitárias, uma profunda melancolia que se instaura pela dificuldade de estabelecer vínculos mais profundos na cidade grande. A



artificialização da vida aparece como um mecanismo para socorrer as conexões contemporâneas, que de naturalismo já não se saciam. Seja em níveis subjetivos ou sociais, o artifício surge como um facilitador para as ligações, em busca do grande “momento utópico que o supere”.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos o longa-metragem *Anjos da Noite*, de Wilson Barros, a partir do exposto, uma obra que reflete o mundo de sua época, dentro dos recortes de uma metrópole onde identidades marginalizadas encontram possibilidade para se expressar. Através do uso do artifício, o diretor busca, simultaneamente, ressaltar a tenuidade dos vínculos parassociais na contemporaneidade e retratar os atravessamentos dos meios de comunicação nos processos de subjetivação.

A partir de questões levantadas por meio da bibliografia, a respeito de uma superficialidade e ausência de engajamento político na poética na qual *Anjos...* se insere, a presente análise expõe, na oposição das críticas, a tematização política construída sobretudo pela representação dos personagens. O filme apresenta, então, uma sensibilidade ímpar frente a questões associadas a vivências marginalizadas. O que se relaciona diretamente com a produção teórica de temáticas LGBTQIA+, que ganhou destaque nos anos 80, principalmente, nas contribuições de Judith Butler. Demonstra-se, nesse sentido, o vínculo entre filme e questões externas a ele, o que o distancia da visão de que esse cinema não possui referente social e, portanto, não tem espaço crítico (Parente, 1998, p. 150 apud Pucci, 2008, p. 127).

Destaca-se a sensibilidade frente ao tratamento da identidade travesti do personagem Mauro/Lola, uma vez que o filme propõe uma representação que entra em consonância com pautas que cada vez mais se destacam, como a crítica à binarização do gênero e a associação desse a uma *performance*, distante da ideia de algo inato e natural. De acordo com essa perspectiva, ressalta-se uma aproximação do filme com a teoria de Butler:



O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (Butler, 2003, p. 201)

A compreensão política de *Anjos...* se distingue, nesse sentido, da proposta pelos cinemas nacionais precedentes, que visavam as temáticas sociais mais abrangentes, as quais se pautavam sob um esquema ideal que objetivava a revolução por meio do cinema (Pucci, 2008, p. 129) Entretanto, as questões de cunho identitário de *Anjos...*, não tornam a obra de menor valor político, mas sim denotam a compreensão da incidência de novas questões e demandas no âmbito social, quais são articuladas sob a ótica do presente cinema:

percebe-se que sua temática [homossexual] possui excepcional relevância na trama, inclusive com uma variedade de personagens que deixa longe o estereótipo da bicha, típico de tantas produções do cinema brasileiro. Mais do que isso, percebe-se em Anjos da Noite uma tonalidade nova (em relação talvez ao cinema brasileiro, mas com certeza na filmografia do próprio Wilson Barros) no tratamento da questão homossexual: de forma aguerrida, assume-se a condição. Esse tom militante seria, talvez, fruto da passagem do cineasta por Nova York, onde a problemática da minoria homossexual estava em efervescência no período imediatamente anterior à realização do filme (Pucci, 2008, p. 153).

Assim, *Anjos...* oferece contribuições ricas para o estudo da representação de personagens com identidades dissidentes no cinema nacional, não só no cinema dos anos 80, mas nas produções cinematográficas lançadas após essa década. Visto que a poética desse cinema não se restringe à produção da *Trilogia da Noite Paulistana* e é encontrada em outros filmes



lançados ao longo dos anos 90 e 2000 (Pucci, 2008, p. 202). Além disso, levanta uma tematização pertinente a discussões a respeito de vínculos contemporâneos.

O método da análise filmica utilizado, embasado nas contribuições de Manuela Penafria e Jean-Louis Leutrat, em conjunto aos aspectos da *mise-en-scène* propostos por Bordwell e Thompson, permite um contato com a imagem e o som do filme, dentro das atribuições que adquirem na diegese da obra. O que permite identificar detalhes que se conectam de forma substancial com os aspectos subjetivo, social e afetivo dos personagens Mauro/Lola e Teddy.

Em conjunto à bibliografia restante, se levanta um panorama que identifica minúcias da caracterização dos personagens através do artifício, o que permite um mergulho, através da estética, na visão de mundo de Wilson Barros, diretor ainda muito pouco estudado. O debate acerca de sua filmografia pode ser ainda mais enriquecido, na aproximação com os curtas do diretor, em que já despontavam questões que foram aprofundadas em *Anjos...*

Sob esse prisma e em razão da pouca bibliografia encontrada a respeito do filme e do movimento estético no qual *Anjos...* se inscreve, resultado da inadequação historiográfica que por muito tempo a *Trilogia se encontrou*, vale aqui o reforço para uma necessidade de tornar a pautar esses filmes, a fim de preencher lacunas que ainda se estabelecem na historiografia cinematográfica brasileira. Mas também, para valorizar o encontro com o retrato de obras sensíveis que iluminam identidades minoritárias.



REFERÊNCIAS

AB'SABER, Tales Afonso Muxfeldt. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ANJOS DA NOITE. Direção: Wilson Barros. Brasil: Superfilmes, 1987. 1 vídeo (95 min).

BARROS, Wilson. Imaginei meu filme numa noite de insônia. *Filme Cultura*, n. 48, 1988. Entrevista – Diretores estreantes.

BERNARDET, Jean-Claude. Os jovens paulistas. In: *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BOTELHO JUNIOR, Francisco Cassiano. *Técnica e estética na imagem do novo cinema de São Paulo*. 1991. Tese (Doutorado em Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. DOI: 10.11606/T.27.1991.tde-03052024-132242. Acesso em: 27 nov. 2025.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Teoria política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez.



Lisboa: Edições 70, 1989.

LEUTRAT, Jean-Louis. "Uma relação de diversos andares: Cinema & História".
Imagens. *Cinema 100 anos*, n. 5, 1995, p. 28-33.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In:
CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. *Anais....* Lisboa: SOPCOM, 2009.

PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*.
Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

XAVIER, Ismail. Corpo a corpo com o cinema. *Filme Cultura*, n. 43, jan.–abr.
1984.