

A NARRATIVA PÓS-MODERNA NO CINEMA BRASILEIRO: CAMINHOS POSSÍVEIS EM ANJOS DA NOITE

THE POSTMODERN NARRATIVE IN BRAZILIAN CINEMA: POSSIBLE COURSE BY ANJOS DA NOITE

Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira

Universidade Federal de Sergipe
carolalexandria@yahoo.com.br

Resumo: A cultura pós-moderna está associada aos efeitos das sociedades globalizadas que refletem às artes fusão cultural, rompimento de fronteiras, descentralização política, deslocamento dos sujeitos, surgimento de identidades, fragmentação de contextos. Propomos neste trabalho uma leitura dos elementos das narrativas em *Anjos da noite* (1987), filme de Wilson Barros, produzido numa época emergente à possível estética pós-moderna ao cinema brasileiro. Partimos das teorias de Hutcheon e Lyotard que contextualizam a poética pós-moderna mediante cenários ocidentais; Coutinho situa o conceito nos países latino-americanos, principalmente, no Brasil; na produção cinematográfica brasileira, Robert Stam e Renato Pucci Jr. explicam a estética pós-moderna através do hibridismo cultural, mediante a heterogeneidade e disparidade histórico-social nacional; no entanto, Jameson descreve a estética pós-moderna como o entrecruzamento entre estilos anteriores, gerando novas leituras artísticas. Trata-se da narrativa da desconstrução. De fato, *Anjos da noite* não traz um enredo linear nem protagonista, mas diferentes narrativas cada qual com seus vários protagonistas.

Palavras-chave: estética; pós-moderno; narrativa cinematográfica.

Abstract: The postmodern culture are associate the effects of globalized societies about the arts by cultural miscellany, border break, politics decentralize, subjects displacement, news identities, context break. In this paper, a new model is presented the narrative by *Anjos da noite* (1987), by Wilson Barros, produced in a season the postmodern aesthetics to brazilin cinema is possible. We start Hutcheon and Lyotard from theories about the postmodern poetic into westerner world; Coutinho present the concept of a Latin American nations, mostly, in Brazil; on brazilian cinemtographic production, Robert Stam and Renato Pucci Jr. to explain the postmodern aesthetics by culture hybridism, by heterogeneity and social history national discrepancy; however, Jameson describe the postmodern aesthetics as intersection between previous styles, produced news artistic models. This is a new narrative model. Really, *Anjos da noite* do not present linear story neither protagonist, but differents narratives each a lot of protagonists.

Keywords: aesthetics; postmodern; cinematographic narrative.

Tendências pós-modernas: contextos, história, conceitos

O conceito pós-moderno é recorrentemente definido a partir do momento em que se percebe os efeitos da sociedade globalizada, mediada pela cultura do consumo, do efêmero, do cibernético, do informacional. Premissas para fragilidade do sujeito e o surgimento de diversas identidades. Em termos da estética da produção cultural, notamos a fusão entre as culturas erudita e popular, unificando uma cultura de massa. Percebemos também uma mudança na estrutura social na medida em que há o deslocamento do poder político, quando vozes marginalizadas rompem barreiras e deflagram posturas sociais ativas. Há uma descentralização dos discursos, relativizando as verdades. Nada mais é único e absoluto. A pós-modernidade é marcada pela instabilidade das coisas e incredulidade nos discursos institucionais, sendo “resultado da fragmentação do mundo ocidental devido nos tornarmos numa cultura pluralista” (HUTCHEON, 1991, p.19-20).

A década de 60 é para Hutcheon (1991, p.25) o ponto de partida para a formação ideológica de muitos pensadores pós-modernos dos anos 80. Os acontecimentos europeus e norte-americanos da segunda metade do século XX forneceram o *background* para o pós-moderno, ou seja, um conceito diferente sobre a possível função da arte, construindo novas maneiras ocidentais de pensar. A partir desta perspectiva descentralizada, “o marginal e o *ex-cêntrico* – seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual, etnia e nacionalidades – assumem nova importância na nossa cultura que não é homogênea: nem masculina, nem de classe média, nem heterossexual, nem branca e nem essencialmente ocidental” (HUTCHEON, 1991, p.28). Valorizam-se o local e

o global, com vistas à supracitada 'Aldeia global', concepção de Marshall McLuhan. A linguagem nivela os semelhantes.

Lyotard (2013) define o pós-modernismo como o rompimento com qualquer estrutura, ou seja, fim das narrativas-mestras, metadiscurso ou metanarrativas. Segundo o filósofo, a busca por novos enquadramentos teóricos enfraqueceu o que ele denomina de '*metadiscurso filosófico-metafísico*', uma perda da fé nesse impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista, por exemplo, o discurso universal divino se deslegitima:

Lyotard designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX. Essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos [...] A condição pós-moderna, diagnosticada por Lyotard, desqualificava o discurso marxista, visto como uma meta-narrativa insustentável [...] o mundo experimenta uma aceleração nas condições de espaço e tempo (PUCCI JR., 2006, p.365-366).

O homem se reconhece autor de sua própria história, cada qual é entregue a si mesmo. "Desta decomposição dos grandes relatos segue-se o que alguns analisam como a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais" (LYOTARD, 2013, p.28). Assim, "quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma (...) a homogeneização cultural também revela suas rachaduras" (HUTCHEON, 1991, p.86). Com o fim das grandes narrativas, "os textos canônicos ocidentais devem ser digeridos e não regurgitados" (HUTCHEON, 1991, p.95). O romance literário se desloca com facilidade para o cinema e diálogos com outras artes como a pintura, a fotografia, a música, a arquitetura, de modo que "as fronteiras entre os gêneros literários se tornem fluidos, favorecendo a intertextualidade e o dialogismo entre os gêneros" (HUTCHEON, 1991, p.26):

A obra de arte deixou de ser modelar, questionando veemente o cânone e a onda de politização que invadiu, então, o contexto norte-americano, no qual as vozes de todos os excluídos começaram a se fazer ouvir, multiplicou as formas de expressão artística. A distância entre o erudito e o popular foi decisivamente rompida. A estética pós-moderna havia sido associada ao novo panorama político-social, mas carecia ainda de um lastro filosófico (COUTINHO, 2008, p.162).

A pós-modernidade reinsere contextos históricos, problematizando-os e ressignificando-os. O movimento Presente/Passado/Presente está conduzido pela sátira, digo, pela paródia. Graças a este recurso linguístico é possível à arte estética pós-moderna e ao leitor/autor contemporâneo se apropriar dos discursos canônicos, fechados, elitizados, restritos não mais intocados. A paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia.

O conceito pós-moderno é para Fredric Jameson (2002, p.299-301) uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu de como pensar dessa maneira. Para ele, a busca pelo novo havia sido produzida no modernismo e o pós-modernismo busca rupturas ao invés de novos mundos. Busca revelar algo depois que nada mais de novo foi feito, segundo ele, "busca deslocar as mudanças irrevogáveis na representação dos objetos e do modo como eles mudam" (JAMESON, 2002, p.299), condições estas percebidas apenas através de um "deslocamento narrativo e formal, possibilitando o aparecimento de uma técnica narrativa capaz de resgatar a vida" (JAMESON, 2002, p.286):

A historicidade nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro: ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história [...] aqui está em jogo essencialmente um processo de reificação através do qual nos afastamos de nossa imersão no aqui e no agora [...] um presente que pode ser datado e

rotulado como os anos 80 ou 50 [...] mas quando nos anos 80 a noção do oposicionista é contestada, vamos ter um *revival* dos anos 50 no qual muito dessa 'cultura de massa degradada' vai reaparecer para uma possível reavaliação. Nos anos 50, no entanto, era ainda a alta cultura que tinha autoridade para julgar a realidade, ou seja, para dizer o que era vida real e o que era mera aparência. (JAMESON, 2002, p.286-291).

Neste contexto, é através dos chamados filmes de nostalgia que o processamento alegórico do passado se tornou possível, tendo em vista que "os filmes de nostalgia nos treinaram a consumir o passado em termos de imagens sofisticadas que essas novas formas e colocações mais complexas da pós-nostalgia se tornaram possíveis [...] a reinvenção simbólica de uma nova forma de identidade" (JAMESON, 2002, p.293). Sob esse pensamento, Jameson vislumbra a possibilidade para o surgimento dessa nova forma de 'construir' narrativas fílmicas, como uma forma de cruzamento entre duas modalidades de filmes que até então imaginávamos ser antitéticas, por exemplo, "a elegância sofisticada dos filmes de nostalgia, por um lado, e as simulações dos filmes iconoclastas *punk*, de categoria B, por outro" (JAMESON, 2002, p.293). Desse modo, os novos filmes vão sendo alegorias desse processo de junção de modalidades, gerando outra narrativa, de modo a contar assim sua própria história. Jameson não intitula cinema pós-moderno, mas sim novos filmes, narrativas diferentes. Sentido este em que segue a narrativa fílmica de *Anjos da Noite*.

A propósito, *Anjos da Noite* (1987, Direção: Wilson Barros) é um dos filmes produzidos na década de 80 que nos permite investigar os conceitos supracitados e compreender o contexto cultural favorável ao eclodir de uma possível nova estética às artes em geral, ao cinema nacional em particular, e assim, conforme publicação de Renato Pucci Jr. no artigo *A figuração pós-moderna: Marta Brum, de Anjos da Noite*, pretendo apontar o modo como se constitui a referida narrativa cinematográfica, observando: a postura dos personagens, a configuração entre tempo e espaço, a constituição do(s) roteiro(s), os objetos de cena, cortes e movimentos de câmera, os diálogos e os sentidos das falas a fim de referenciar os atravessamentos em cada discurso. A intenção desta análise é descrever elementos sugestivos para a existência de uma narrativa pós-moderna no cinema brasileiro.

O pós-modernismo na produção cultural latino-americana

Eduardo Coutinho (2008) contextualiza o conceito a partir das designações: i) a **pós-modernidade**, supostamente, resulta de uma mudança nas condições da produção industrial, no surgimento de novas tecnologias da informação e na globalização do mercado de produtos e ideias. Fenômeno que implica uma série de transformações ao panorama cultural ocidental; ii) enquanto o termo **pós-modernismo** refere-se ao estilo de época, marcado por traços mais ou menos definíveis que reflete tais transformações. Ao longo dos anos de 1960, o termo foi frequentemente associado a diversas manifestações de arte *pop* nos Estados Unidos, porém foi apenas nos anos de 1970 que ele ganhou um curso mais geral, primeiro na arquitetura, em seguida, na dança, no teatro, na pintura, no cinema e na música. Nos fins da década de 1970, a expressão pós-modernismo migrou para a Europa sendo empregado por Lyotard, na França, e por Habermas na Alemanha. Os críticos norte-americanos haviam começado a estabelecer relações entre o pós-modernismo e o pós-estruturalismo francês (COUTINHO, 2008, p.159-160). Coutinho classifica o pós-moderno como fenômeno que desvela a pluralidade de linguagens, no paradoxo entre realismo e irrealismo, forma e conteúdo. Utilizando-se da paródia e de outros recursos técnicos desestabilizadores, o pós-modernismo desestrutura figuras e vozes narrativas estáveis e problematiza toda a noção tradicional de conhecimento histórico.

Na América Latina, o debate sobre o pós-modernismo chegou nos anos de 1980 (COUTINHO, 2008, p.167) mas com ressalvas, pois, estamos num território que Fredric Jameson denominou como capitalismo tardio no qual pairam disparidades socioeconômicas em paralelo aos sistemas informatizados e comunicacionais:

O processo de modernização pelo qual passou a América Latina na segunda metade do século XX, embora mais acelerado

do que nunca, continuou apresentando fortes contradições, decorrentes de uma economia dependente. Trata-se de uma sociedade na qual cultura indígenas tribais mesclam-se com o campesinato tradicional, com descendentes de escravos, com um amplo proletariado urbano e com uma elite cosmopolita semelhante àquela que se encontra nos grandes centros ocidentais. Assim, se nessa sociedade há aspectos que a aproximam de uma era pós-industrial, característica das civilizações informatizadas do chamado Primeiro Mundo, por outro lado abundam elementos que apontam para um estágio até mesmo pré-industrial, marcado por projetos políticos, econômicos e culturais descolonizadores, tentativas de sobrevivência com as chamadas economias informais [...] isso não são fenômenos pós-modernos, mas, antes são respostas alternativas ao grande *récit* da modernidade (COUTINHO, 2008, p.168-169).

No entanto, Eduardo Coutinho nos leva a questionar caso admitamos essa heterogeneidade como marca do pós-moderno, bem com o a desconstrução sistemática das grandes narrativas, torna-se pelo menos viável um exame da produção cultural latino-americana sob a ótica do pós-moderno. Segundo ele, é preciso que entendamos que a pós-modernidade se configura como “respostas ou propostas estético-ideológicas locais, diante da transnacionalização capitalista, não apenas na América do Norte e na Europa, mas em todo o mundo” (COUTINHO, 2008, p.171). Assim, no Brasil, como em praticamente toda a América de língua espanhola prevaleceu a luta contra o rebuscamento formal de estéticas anteriores, como “presença mais intensa da mídia, frequente uso da paródia e do pastiche, a retomada de textos do passado, a intertextualidade acentuada e o exercício constante da metalinguagem presentes, sobretudo, na chamada poesia marginal” (COUTINHO, 2008, p.171). Todas essas questões que marcam a produção estético-cultural latino-americana na segunda metade do século XX, dão margem a que se fale na existência de uma produção pós-modernista nesse contexto. Logo, devemos entender pós-modernismo como um conceito fundamentalmente heterogêneo que, na órbita da América Latina, constitui um conjunto de traços que distinguem a produção da segunda metade do século XX.

Perspectivas para a linguagem cinematográfica

¶No capítulo *O cinema e o pós-colonial* (2013) Robert Stam caracteriza a cultura latino-americana marcada pelo hibridismo, ou seja, formada pela multiplicidade de diferentes culturas, logo, “uma concepção estética pós-moderna para estes países dependerá do modo como entendamos sua relação com a modernidade” (STAM, 2013, p.135). Ao observarmos a história política e cultural deste território percebemos o quanto a estética pós-moderna pôs fim à cultura de resistência, provocando ironia e reflexão à referida arte. Robert Stam defende a existência da cultura pós-moderna mediante “declínio do radicalismo político-cultural dos anos 1960 nos países classificados de Primeiro Mundo e no Terceiro Mundo, nas décadas de 1980 e 1990” (STAM, 2013, p.327), sobretudo, mediante a globalização e o declínio das esperanças revolucionárias – aquilo que Lyotard classificaria de fim dos metarrelatos, dos meta-discursos, provocados por um contexto “contra-hegemônico, subversivo, antagonista” (STAM, 2013, p.328).

Embora se trate de um conceito relativamente novo, há divergências teóricas sólidas ao definir o que seja pós-moderno. Muitos o conceituam e apontam particularidades, outros teóricos contestam estas mesmas particularidades, “ainda hoje se pode ter a impressão de que não existe um único pós-modernismo, mas vários, cada qual conforme a visão de mundo a sustentar o conceito. O mesmo vale para sua aplicação em relação ao cinema” (PUCCI Jr, 2006, p.362). Pucci Jr. destaca que “na virada para os anos 1980, ocorreram as primeiras designações persistentes de pós-modernismo no cinema. Não havendo como apontar filmes pós-modernos anterior a esse período” (PUCCI Jr., 2006, p.364). Para ele, por exemplo, o filme *Blade Runner – o caçador de androides* (1982) “encarnaria a crise da representação típica da pós-modernidade” (PUCCI Jr., 2006, p.368) cujas narrativas desafiavam “as categorias cinematográficas, como clássica, modernista, vanguardista,

expressionista, surrealista, nenhuma destas parecia dar conta de sua especificidade filmica” (PUCCI Jr., 2006, p.363).

Ao citar Linda Hutcheon, Pucci Jr. afirma que a estética pós-moderna está condicionada a instabilidade de todos os referenciais e, paradoxalmente, através do caráter híbrido, plural e contraditório, faz uma junção entre os sentidos opostos. E traz Fredric Jameson que associa o pós-moderno ao capitalismo tardio, atrelando o pastiche como recurso *sine qua non* à existência da poética pós-moderna. No entanto, Pucci Jr. discorda da visão jamesiana, tecendo críticas à delimitação do pastiche à condição pós-moderna, que, apesar de não trazer nada de inovador não pode ser restringido a um recurso estilístico apenas. Aliás, o cinema produzido sob essa estética reúne uma complexidade de elementos, sentidos e significações:

O cinema pós-moderno opera com elementos do cinema de entretenimento, do videoclipe e da propaganda [...] o cinema pós-moderno, mesmo ao incorporar traços do *noir*, dos musicais e de outros gêneros, ou de qualquer mídia tida como comercial, joga com eles e faz com que a combinação com elementos distanciadores produza a quebra do ilusionismo e a revelação de que os originais constituem discursos [...] Política e história transparecem em filmes cujos elementos levantados anteriormente se combinam com objetivos relacionados com lutas sociais. (PUCCI JR., 2006, p.374-375).

O filme *Anjos da Noite* (1987) apresenta a narrativa cinematográfica caracterizada neste teor. O filme relata os encontros e desencontros de doze personagens que formam um painel fragmentado da noite paulistana entre artistas, prostitutas, bandidos e garotos de programa – este pejorativamente chamado de ‘táxi-boy’, vivido por ‘Teddy’ (Teodoro), personagem de Guilherme Leme – transitam em horário fortuito pelas ruas. O homossexual masculino é retratado em diferentes *takes*, através de narrativas distintas e ocupando variadas posições sociais.

Cada elemento existe por si e, paradoxalmente, não tem sentido em existir. Trata-se de uma narrativa fragmentada, ou melhor, abordam diferentes narrativas que ora se entrecruzam ora não apresenta nenhuma ligação nem com o *take* anterior nem com o *take* sucessivo cujo desenrolar das tomadas de filmagem não conseguimos identificar onde começam, qual clímax, nem o desfecho de cada enredo. Os cortes secos nos fazem perceber a mudança de cenário, a figuração específica a cada tomada, os discursos e as falas das personagens distintas, tudo indicam traços de uma narrativa cinematográfica pós-moderna. Não há personagem principal, aliás, todos são protagonistas, estando cada um em sua história e contexto específico. O modo como são construídas as personagens mostram o deslocamento/a descentralização do sujeito urbano metropolitano, apontando em Stuart Hall (2006), e que Wilson Barros reúne neste roteiro ao filmar a solidão do indivíduo em meio à multidão, o vazio existencial de cada um, e, a crise dos laços de afetos nas relações humanas nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Recorrente também na película é vermos os personagens encenando sua ação olhando para câmera, como se estivesse falando diretamente com o telespectador. As mensagens transmitem conteúdo de deboche e denúncia social: a mulher negra que alfineta a sociedade *logocêntrica* e *falocêntrica* ao criticar as desigualdades socioeconômicas e político-culturais, bem como a supervalorização da cultura dita superior em detrimento ao não reconhecimento e valorização da arte popular, é “do cortiço que habitava pessoas de minha origem [...] levar essa ‘arte da sarjeta’ para dentro de casa. Eu resolvi levar a arte do povo, a arte verdadeira, do ‘feijão com arroz’ para os grandes salões”, grita Malu, personagem de Zezé Mota. A personagem ressalta, sobretudo, a rara visibilidade na mídia de grupos emergentes, como negros, mulheres, homossexuais, outras etnias e outras nacionalidades. Reivindica que seja ouvida a voz minoritária historicamente silenciada. Tendência essa percebida a partir da década de 1960, com expressividade nos anos 1980, época em que filmes dessa natureza são produzidos. É a arte vista como denúncia à medida em que se propõe um cinema de cunho político.

Outra voz minoritária (e silenciada) em destaque é a do personagem Mauro (vivido pelo ator Chiquinho Brandão) que ao ser preso enquanto apresentava uma performance artística *drag*, estava sendo acusado de ser o responsável pelo assassinato do personagem Alfredo Nunes,

empresário bem-sucedido também homossexual. No momento da prisão, Mauro se aproxima da câmera e desabafa ao telespectador sua revolta diante do preconceito e a hipocrisia social sobre a questão gay.

Nas cenas da personagem da Marília Pêra que interpreta Marta Brumm, uma atriz de cinema, percebemos uma paródia aos filmes hollywoodianos. Outro recurso estilístico presente em todo filme é a metalinguagem, a arte falando dela própria: dentro do filme vemos espetáculos de dança, performance artística pelo homossexual transformista, encenação teatral que se confundem com o real, ou seja, as cenas são simulacros e simulações do real, como diria Jean Baudrillard. O jogo de ideias simultâneas circunscritas no roteiro nos oferece pistas concretas para compreendermos a narrativa fílmica proposta em *Anjos da Noite* como sendo um filme pós-moderno.

A narrativa fílmica de *Anjos da Noite*

As narrativas presentes no filme *Anjos da Noite* perpassam pela simultaneidade na relação entre tempo e espaço, ou seja, um olhar para as temporalidades possíveis, pois:

[...] marcas temporais entre físico/cronológico, psicológico, sociológico, histórico, litúrgico, político, e o tempo linguístico relacionado aos tempos verbais. A ideia de tempo é conceitualmente múltipla, pois, o tempo é plural em vez de singular. Entretanto, tais modalidades podem ocorrer suscetivelmente ou simultaneamente, em duração e direção específicas. [...] Desse modo, o tempo não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, exceto quando ocorrem assinalando momentos ou fases e expressões temporais. [...] O tempo da ficção liga entre si, momento que o tempo real separa. Na narrativa, a ordem temporal e a ordem causal se distinguem, mas dificilmente se dissociam. [...] O tempo físico/cronológico, por exemplo, é preciso, ao passo que o tempo psicológico se compõe de momentos imprecisos sendo rememorados acontecimentos independentes do tempo histórico; passado e presente se interceptam (NUNES, 2000, p.19-23).

Uma narrativa pós-moderna reúne esta pluralidade temporal como resgate ao passado para reinserir o indivíduo no tempo presente. A temporalidade textual favorece momentos de idas e vindas do leitor na história por meio da ficção, a que Linda Hutcheon (1991) chama de “*metaficção historiográfica*”. Assim, em apenas uma narrativa contemporânea se percebe o tempo psicológico, cronológico, histórico, sociológico, linguístico-verbal através dos interdiscursos que atravessam o texto. Trata-se de um cinema que busca uma experiência pós-estruturalista. E percebemos que o filme *Anjos da Noite* é categórico em tais nuances.

O filme inicia fazendo alusão à *Art Pop*, conceito artístico em evidência nas décadas de 1960 e 1980, trazendo figuras específicas ao fundo do cenário da peça de teatro, encenada por dois personagens homossexuais. A propósito, a 1ª tomada traz cenas de um personagem gay, sob o figurino de uma *drag queen* (artistas performáticos que se travestem das iconografias femininas, de modo extravagante).

A 2ª tomada mostra o personagem Alfredo Nunes em seu escritório. Recebe um telefonema. Sai às ruas de São Paulo em seu conversível vermelho. Para no semáforo quando é assassinado misteriosamente pelo ambulante vendedor de flores. A cena se encerra com a voz do diretor, anunciando para o corte da cena: tudo parecia ser uma filmagem. Em outro carro um casal critica o congestionamento ao reconhecer que se trata de um set de filmagem e faz críticas destrutivas à arte.

A 3ª tomada coloca a mulher negra em destaque. Zezé Mota, na pele de ‘Malu’ contracena com outra atriz negra. Ambas estão num contexto que remete ao *glamour*, condição contrária à história do negro no Brasil. Estas cenas duram, em média, 5 minutos, um tempo considerável para

exibição nas telas de cinema. A edição faz um corte para uma rápida cena em que aparece uma atriz branca, de nome 'Ciça', estudante de sociologia.

O 4º *take* traz o personagem 'Teddy', vivido pelo ator Guilherme Leme, deitado no chão, de cuecas simulando sensualidade, ouvindo música alta quando o telefone toca. Era alguém solicitando os 'serviços' dele. Teddy é bissexual e sobrevive como garoto de programa ou 'táxi-boy', objeto de pesquisa científica da Ciça.

Os *takes* seguintes retomam aos anteriores.

Outro *take* que merece destaque é o que traz a personagem de Marília Pêra, chamada 'Marta Brumm'. O figurino da atriz faz-nos entender que propõe uma crítica ao cinema hollywoodiano, traços de uma paródia lúdica, recurso veemente à estética pós-moderna.

A 8ª tomada mostra o personagem de Marco Nanini 'Guto' em diálogo intimista com Teddy, numa mesa de bar. O episódio é interrompido pela televisão quando transmite um noticiário, relatando o assassinato misterioso de Alfredo Nunes numa movimentada avenida paulistana. Notamos neste simulacro as possibilidades: i) volta ao passado; ii) simulação ao real; iii) crítica ao sensacionalismo da mídia; iv) relação entre mundo virtual e mundo real.

Corte para a Ciça, 'mergulhada' em seus pensamentos. As angulações da câmera são sugestivas de um vazio existencial da personagem. Logo em seguida, mostra a mesma em sexo explícito, em trio, entre um casal de negros. Ao fundo, na televisão a personagem de Zezé Mota fala ao telespectador, enfatizando a crítica ao negro no mundo dos brancos ou o branqueamento cultural do negro, conforme pressupostos em Florestan Fernandes e Sérgio Buarque de Holanda. Há uma crítica também à banalização do sexo, aos encontros furtivos e efêmeros, da descartabilidade das coisas, do amor, dos afetos nas sociedades ocidentais contemporâneas. Comportamentos característicos de uma sociedade mediada pela cultura do consumo, anteriormente citada. A cena final da tomada traz o casal de negros nus, abraçados, e a Ciça (mulher branca) desolada, observando aquela cena de afeto mútuo entre eles. E ela, mais uma vez, sozinha.

Outro destaque refere-se à 15ª tomada que traz a personagem interiorana vinda de Guaratinguetá, a 'Esmeralda', que vem à capital prestigiar o show artístico do irmão. Ela fica decepcionada ao ver que o irmão é gay e que sobrevive apresentando números artísticos vestidos de mulher, com adornos coloridos e extravagantes. Com esta narrativa, Wilson Barros faz uma crítica a partir do modo como o tradicional recepciona o novo, ou seja, como a sociedade vê o diferente, o gay, o bissexual, a comunidade LGBT de modo geral. A partir do momento em que estes grupos reivindicam visibilidade e respeito da sociedade a fim de sair dos guetos para o centro das atenções, temos uma tensão social. Ocorrências que caracterizam a cultura pós-moderna. Pensemos também a carga semântica que há no nome da personagem Esmeralda, cujo significado remete à pedra preciosa que deve ser lapidada, digo, deve ser maleável às interferências do meio. No caso, deve aprender a conviver mediante as alteridades.

A última narrativa retoma à Ciça, sozinha, sentada num banco de uma praça, nas primeiras horas do dia. Teddy a encontra. Nota-se um diálogo vazio entre os dois. E, em pouco tempo, ambos se bifurcam para recomeçar mais um dia de desafios, frustrações, melancolia, poucos ganhos, mais derrotas, num processo semelhante ao Mito de Sísifo proposto pelo filósofo-existencialista Albert Camus, quando nos diz que estamos condenados a ver, em vão, os esforços humanos diários. Os sentidos desse encontro/desencontro entre Ciça e Teddy metaforizam uma crítica ao sujeito cindido do final do século XX: sempre sozinho, tendo que cuidar de si da forma como for possível, passar pelo outro de relance e por ele dedicar míseros minutos de atenção. Tudo o que há numa relação de superficialidade.

Considerações finais: Repensando uma nova estética para o cinema brasileiro

Como pudemos perceber, as narrativas presentes no filme *Anjos da Noite* apresentam discursos condizentes a existência de uma estética pós-moderna. Ainda que subentendido, cada enredo se mostra como se houvessem acontecimentos antecedentes e propõe finais incertos, difusos, confusos, muitos dos quais sem sentido e rumos indefinidos, apontando para diferentes desfechos possíveis. De certo, há contextos anteriores e o futuro é hipotético, traços referentes à *metaficção historiográfica*, citada por Linda Hutcheon, sobre as idas e vindas do leitor-sujeito

na história por intermédio da ficção. A miscelânea entre temporalidades sugestivas da cultura pós-moderna está expressa no modo como foi construído o roteiro cinematográfico: diferentes contextos que ora se entrecruzam; cortes secos e bruscos entre cada enredo; personagens marginalizadas e fragmentadas, cada qual existindo por si e sem sentido de existir; a crise dos laços de afetos nas relações humanas nas sociedades ocidentais contemporâneas; o vazio existencial. A propósito, o modo como Wilson Barros construiu cada personagem nos remete ao deslocamento, a descentralização do sujeito urbano metropolitano em fins do século XX, conforme caracteriza Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006).

É possível que o filme *Anjos da noite* esteja anunciando às telas as discursividades alusivas à estética pós-moderna porque fala do rompimento com as estruturas institucionais, aborda a fragilidade das narrativas-mestras, metadiscursos ou metanarrativas, como pontua Lyotard na *Condição pós-moderna* (2013), mostrando o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura, e das artes a partir do século XIX, confluindo para aceleração e difusão entre espaço e tempo no mundo ocidental. Nuances notáveis quando o centro começa a dar lugar às margens e a universalização totalizante se mostra desgastada, desconstruindo a si mesma ao revelar rachaduras na cultura homogeneizante.

Para Fredric Jameson estas 'novas' narrativas filmicas são possíveis na medida em que se percebe o cruzamento entre modalidades de filmes, gerando outros estilos de compor um texto cinematográfico. Embora não adira ao conceito pós-moderno, Jameson classifica de novos filmes às narrativas diferentes que se apresentam no contexto cultural supracitado.

Em contrapartida, Eduardo Coutinho afirma a estética pós-moderna às artes em geral à medida em que se considere a heterogeneidade como marca do pós-moderno e a desconstrução sistemática das grandes narrativas, enfatizando que tanto no Brasil quanto em toda a América Latina prevaleceu "a luta contra o rebuscamento formal de estéticas anteriores mediante uso frequente da paródia e do pastiche, retomada de textos do passado, a intertextualidade acentuada, exercício constante da metalinguagem, sobretudo, na chamada poesia marginal, além da presença mais intensa da mídia" (COUTINHO, 2008, p.171). Desse modo, Coutinho nos oferece bases sólidas para que consideremos a produção estético-cultural latino-americana na segunda metade do século XX como sendo característicos de uma estética pós-modernista, em referência ao estilo de época artístico correlacionado.

Corroborando da mesma escala histórica e sociocultural que Coutinho, vimos que Robert Stam situa a cultura pós-moderna mediante declínio do radicalismo político-cultural dos anos 1960 com reflexos para as décadas de 1980/1990, decorrente da globalização e a ruína das esperanças revolucionárias instituídas pela crise dos metarrelatos. Logo, conforme Renato Pucci Jr., não há como pensar em apenas um estilo pós-moderno, mas várias estéticas pós-modernas, cada qual formulada conforme visão de mundo particular, heterogeneidades, antagonismos e grau de subversão político e social específicos. Comportamento estético visível no cinema brasileiro a partir da década de 1980, leitura esta constatada em *Anjos da noite*.

Referências

BARROS, Wilson. **Anjos da Noite**. São Paulo, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-BfHYaqeHp0>> Acesso em: 30 de setembro de 2016.

COUTINHO, Eduardo. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.159-172.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaraeira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. Cinema: a nostalgia pelo presente. In: _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevasco; revisão da tradução Iná Camargo Costa. 2. ed. 3ª reimp. São Paulo: Ática, 2002. p.285-301.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

NUNES, Benedito. Do tempo real ao tempo imaginário. In: _____. O tempo na narrativa. São Paulo: Edições Loyola, 2013. p.17-25.

PUCCI Jr., Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 361-379.

_____. A figuração pós-moderna: Marta Brum, de *Anjos da Noite*. **Significação**: revista de cultura audiovisual, Universidade de São Paulo, n.17, p.98-114, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65547/68160>> Acesso em: 24 de novembro de 2016.

STAM, Robert. O cinema e o pós-colonial. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2013, p.320-336.

Recebido em 29 de outubro de 2017.
Aceito em 7 de novembro de 2017.