

O antinaturalismo em *Confiança*

Fabiano de Souza[§]

Desde a sua estréia com *Uma relação perigosa* (*The unbelievable truth*, 1989), Hal Hartley vem se destacando no cenário internacional, não só por sua contínua produção – oito títulos em doze anos –, mas também por algumas características presentes em seus filmes: em termos de temática, pode-se dizer que, na maioria deles, a história de jovens não adaptados à sociedade serve de base para uma reflexão sobre os sentimentos humanos e para uma crítica severa ao *american way of life*.

Já no que diz respeito à forma, o que chama a atenção é a presença de uma série de procedimentos que dialogam com o Cinema Moderno, como a interpretação distanciada e a utilização de uma câmera que afasta o espectador da sensação de que ele está “vivendo” os acontecimentos estampados na tela. Inclusive, é esse conjunto de recursos, formado por essas e outras técnicas que buscam sabotar a ilusão de que a platéia está em contato direto – sem mediações – com o mundo representado, que chamarei de antinaturalismo¹. O que pretendo, a partir de agora, é refletir sobre um filme de Hal Hartley, em que o antinaturalismo aparece intimamente ligado às temáticas expostas acima. Para isso, analiso o seu segundo longa-metragem, *Confiança* (*Trust*, 1990), tendo por base a seguinte proposta: primeiramente, apresento um resumo dos conflitos que os personagens vivem durante a película; após isso, me detenho no estilo da realização, salientando as estratégias utilizadas para quebrar o naturalismo; e, por fim, a partir de certas temáticas insinuadas no decorrer do texto, me dedico à visão de mundo que a película apresenta.

O conflito dos personagens

Confiança mostra o encontro entre dois personagens bem diferentes: ele é Matthew Slaughter (Martin Donovan), um homem de uns 30 anos, que lê horrores, odeia TV, entende muito sobre tecnologia e, por isso mesmo, começa o filme sendo despedido do emprego e repreendido pelo pai; ela é Maria Coughlin (Adrienne Shelly), uma jovem ignorante que, ao anunciar que está grávida e que largou a faculdade, provoca a ira da sua família.

Como se vê, no meio das diferenças, existe um ponto

em comum entre os personagens: os dois estão em crise com as instituições. Aliás, a semelhança entre a situação inicial desses seres distintos serve para insinuar, desde o início, que o mundo mostrado pelo filme marginaliza as pessoas pelos mais variados motivos. Assim, a adolescente grávida que não quer estudar e o rapaz inteligente vão enfrentar problemas para viver de forma digna na sociedade².

Aprofundando a questão da crise dos personagens, outra característica que une os protagonistas, antes deles se conhecerem, é que ambos agem de forma controversa: em alguns momentos, eles parecem ajustados à sociedade; em outros, mostram-se dispostos a romper com todas as suas relações.

Pensando em Maria, a adequação à vida do subúrbio aparece no seu visual e na sua relação com os espelhos. Na cena em que conta da gravidez para o ex-namorado e é xingada por ele, ela parece uma típica estudante americana. Tem o rosto todo pintado, masca chiclete e carrega uma mochila colorida e um headphone.

O narcisismo da protagonista também é mostrado através do seu olhar no espelho, que aparece na primeira cena com os pais, na loja onde ela experimenta uma roupa e na sua chegada em casa depois de comprar a blusa que tinha provado. Por outro lado, em outros momentos do início do filme, Maria se distancia da garota acomodada. A cena inicial é o ponto de partida dessa trajetória. O pai está bravo porque Maria saiu da faculdade, mas fica enfurecido mesmo quando ela fala sobre o bebê que está por vir, chegando a chamá-la de “puta”. Depois de ser insultada na frente da mãe, Maria dá um tapa na cara do pai, “matando-o”. A fuga da normalidade aparece na agressão ao pai, pois é uma atitude completamente diferente das primeiras ações que

Maria tem na cena, como pedir dinheiro, retocando a maquiagem diante do espelho, e clamar pela ajuda da mãe diante das palavras duras do pai.

O tapa dado no pai é um sinal da possibilidade de Maria abandonar o narcisismo passivo e tomar uma atitude mais ativa perante a realidade que a cerca. A “morte” do pai enfatiza que Maria se rebelou contra os valores dele, o que de certa forma é uma mudança radical, já que, antes do abandono dos estudos e do aparecimento da gravidez, ela era uma pessoa acomodada àquele núcleo familiar. O segundo passo na transformação da personagem se dá na clínica de aborto, onde Maria demonstra ter tomado consciência sobre as intenções do seu ex-namorado. Em um dos momentos em que ela desabafa com a enfermeira do local, a fala de Maria é pronunciada em tom de monólogo, e um longo travelling frontal avança para revelar o interior da protagonista, escondido por sua indumentária chamativa. O movimento de câmera, que inicia mostrando toda a figura da personagem sentada e termina enquadrando apenas o seu rosto, revela que Maria irá abandonar o jogo de aparências que vivia até então. Por fim, a Maria consciente também é vista quando ela acaricia a barriga, ao se olhar no espelho daquela loja em que prova o *top*.



Maria no início do filme ...



... e no final: abandono do jogo de aparências

Já Matthew aparece como uma pessoa presa à padronização, principalmente na submissão ao pai, que lhe agride a todo instante, exigindo que ele ganhe dinheiro e

mantenha a casa limpa. Essa submissão é traduzida pelas imagens do protagonista lavando o banheiro, onde destacam-se a montagem (que é mais rápida que a que aparece em outras partes do filme, numa possível alusão a uma edição de comercial de limpeza) e a repetição de planos (que são idênticos nas duas vezes em que Matthew aparece limpando o banheiro, acenando para a manutenção de uma relação desgastada do protagonista com o pai).

Já o Matthew fora do padrão aparece principalmente na primeira cena na firma de computadores, pois ele é diferente dos outros funcionários da empresa. Os empregados trabalham sentados, roboticamente, vestidos da mesma forma, quando Matthew surge caminhando, ativo, com o uniforme aberto, que deixa sua roupa - sua individualidade - à mostra.

Durante a cena, Matthew fuma onde é proibido, dá um soco numa pilha de caixas, joga um computador no chão na frente do chefe, e acaba agredindo-o. Tudo porque Matthew não concorda com a filosofia da empresa, que fabrica produtos com defeito. Ao contrário da rebeldia do protagonista, os outros trabalhadores demonstram acomodação, através de reações de espanto coletivas em relação aos atos de Matthew.

No fim da cena, ele se demite: um travelling de recuo acompanha a saída de Matthew, que tira furiosamente o uniforme, enquanto a música empresta grandiosidade ao ato do protagonista. Forma-se, então, um personagem ambíguo, que para cada violência que pratica tem uma idéia utópica. Nesse sentido, sua revolta com a sociedade é explicitada nos momentos em que ele aparece pensativo com uma granada na mão, pois a “bomba” representa a possibilidade de auto-destruição e/ou de aniquilamento do outro.

Se no início do filme os dois personagens são tratados de forma similar, o que se vê no decorrer dos eventos é que a trajetória de Maria - de menina acomodada à mulher independente - se impõe como o grande acontecimento, com Matthew aparecendo como principal responsável pelas mudanças dela.

A partir do encontro dos protagonistas, Maria começa a repensar o seu ponto de vista sobre as coisas. Nesse sentido, suas primeiras mudanças são o abandono do narcisismo e o interesse por conhecimento. Inclusive, essas duas mudanças são enfatizadas na cena em que Maria acorda na casa de Matthew, onde ela foi dormir depois de conhecê-lo. Em relação ao abandono do narcisismo, o primeiro indício aparece quando Maria, com o rosto todo borrado, conversa normalmente com Matthew.

Essa postura está ligada ao fato dela ter conhecido um homem sincero, que lhe deu abrigo (cedeu-lhe a cama) sem pedir nada em troca. A partir daí, haverá uma progres-

siva mudança no visual de Maria. Depois de passar pela casa de Matthew, ela começa a usar sempre um vestido azul que era da mãe dele. O figurino passa do vermelho e rosa da jaqueta de *american girl* para o azul discreto de um vestido que mais lembra um avental. Os cabelos antes cacheados passam a ser lisos e presos, o batom da primeira cena não é mais usado e os olhos pintados dão lugar a óculos, que parecem nunca ter sido usados por conceitos antigos de Maria, que levava em conta a opinião dos outros para formular a sua.

Além do abandono do narcisismo, outra característica da “nova” Maria é seu interesse por conhecimento. Esse interesse também aparece na cena em que ela acorda na casa de Matthew, pois, ao despertar, ela pega um livro que está próximo dela. A importância do objeto é destacada desde o início da cena: uma panorâmica percorre vários livros até enquadrar Maria dormindo e, logo depois, acordando. Nesse movimento de câmera existe a insinuação de que os livros são fundamentais para que ela tome consciência das coisas, acorde para a realidade que a cerca.

Quando Maria pega o livro, ela parece, em primeiro lugar, ler um trecho e, depois, por causa de uma pausa, percebe-se que a personagem encontra dificuldade em entender o que está escrito ali. A não compreensão das palavras faz Maria perceber seu estado de estagnação intelectual. A partir deste momento, ela carrega o livro consigo, tentando aprender o que está escrito ali. O livro chama a atenção não só pelo nome, *Man and the universe*, mas também pelo autor, Ned Rifle. Como se sabe³, Ned Rifle é o pseudônimo que Hal Hartley utiliza para assinar a trilha sonora de seus filmes. Então, o apego de Maria ao livro estabelece uma conexão entre a personagem e o diretor do filme. É como se ela estivesse aprendendo a agir como Hal Hartley pensa que o homem deve se portar diante do universo⁴.

Depois que os protagonistas se conhecem, Matthew se junta a Maria, e os dois vão morar com a mãe e com a irmã da protagonista. Então, a protagonista começa a apresentar novas mudanças, se mostrando uma pessoa ativa, em busca da independência. Ela arruma um emprego, começa a tomar decisões por si e, aos poucos, passa a questionar a autoridade da mãe – mesmo que rejeite a idéia de abandoná-la.

Em contrapartida, Matthew parece levar o relacionamento amoroso para outro lado: quando decide assumir o bebê, ele volta ao trabalho burocrático, ensaiando a formação de uma família igual às outras. Então, é nesse contexto que a mãe de Maria embesbeia Matthew, coloca-o na cama de Peg e faz com que Maria veja os dois dormindo juntos. No dia seguinte, Maria faz o aborto, menos por causa do que viu,

do que por pensar que um filho a tornaria mais dependente, seja da sua família ou do parceiro.

Este, quando fica sabendo da decisão da protagonista, rumo para a fábrica de computadores, carregando a sua granada: quer explodir o local e quer se suicidar. Maria, então, vai atrás de Matthew, tira a “bomba” das suas mãos e a explosão não atinge os dois. Então, Matthew é preso e Maria é vista na rua, botando os óculos, na frente de dois semáforos que estão “no verde”.

Pelo que foi narrado no parágrafo acima, *Confiança* aposta no relacionamento entre duas pessoas, em uma mudando a outra. Como se no meio do cotidiano banal só os sentimentos dos protagonistas unidos pudessem levá-los a encarar da melhor maneira possível essa realidade. É evidente que, durante a jornada, a união do casal não acaba com todos os problemas da dupla, mas parece que é na forma de resolvê-los que está o conteúdo do filme – enquanto Maria busca uma independência progressiva, Matthew oscila para a padronização, como quando tenta se suicidar ou no momento em que se porta como um trabalhador comum, vendo TV embriagado. Surge então o paradoxo do filme, pois se pode pensar que o relacionamento que tira Matthew e Maria do comum é o mesmo que pode jogá-los de volta no mesmo plano.

Se, como foi visto, *Confiança* apresenta personagens que em diversos momentos têm condutas que se diferem do padrão, o mesmo pode ser visto nos elementos cinematográficos que se pautam pelo antinaturalismo.

O antinaturalismo

Confiança, como o próprio Hal Hartley diz⁵, apresenta um roteiro com uma construção clássica, com começo, meio e fim. Só que, no meio disso, dessa forma padronizada, existem pontos de fuga que bagunçam essa estrutura. Na realização de Hal Hartley, a todo momento surgem elementos que servem deliberadamente para lembrar ao espectador que ele não está diante do real. Antes de pensar separadamente sobre esses elementos, me deterei sobre o desfecho do filme, que aponta para a subversão da idéia de clímax. Depois que Matthew descobre que Maria fez o aborto, ele invade a fábrica de computadores. Porém, apesar desse momento ser o ápice dramático da película, o espectador é “convidado” a olhar tudo com distância.

A câmera pouco se mexe e não dialoga nem com os funcionários que saem correndo da fábrica nem com os policiais que estão no local. Além disso, quando Maria aparece na fábrica, não há tensão a respeito da possibilidade ou não da explosão da granada. Afinal, a intenção da cena

está ligada principalmente à chegada de Maria – justamente por isso, quando ela entra na fábrica, a banda sonora evidencia seu estado de grandeza, em vez de criar suspense sobre o acontecimento.

Quando a granada estoura, surge outro aspecto relevante no sentido do distanciamento entre a ação e o espectador, que é o tamanho diminuto que a explosão ocupa no enquadramento – tratamento que é radicalmente diferente daquele adotado pelos filmes de ação hollywoodianos, onde as explosões impressionam não só por destruírem os cenários, mas também por dominarem toda a tela⁶. Por fim, outro elemento que aponta para a fuga do naturalismo, na busca de um discurso explícito, é a queda da mãe e da irmã de Maria após a explosão. As duas estão do lado de fora da fábrica, perto de outras pessoas que aguardam o final do incidente. O fato de apenas as duas caírem no chão não está ligado a qualquer tremor do solo em baixo de suas pernas, nem muito menos aos poderes da granada, mas sim ao fato de que, ao entrar na fábrica, Maria provou que toma suas decisões sozinha, que tem responsabilidade por sua própria vida e que lutará para se tornar independente da família. Ou seja, trata-se de uma queda metafórica.

A partir dessa introdução, é necessário pensar separadamente sobre a câmera, o som, os diálogos e o trabalho corporal dos atores.

A câmera é basicamente estática. O enquadramento parado não só transmite a sensação de que os personagens estão presos à situação do subúrbio, mas também cria uma espécie de plano em que o corpo humano é mostrado de forma elíptica. A partir daí, surgem composições variadas: os personagens são mostrados de cabeça para baixo (Maria na clínica de aborto), deitados (Maria em baixo de Matthew, com os dois ocupando todo o enquadramento, depois da explosão da granada) e fragmentados (Maria está sentada na cama de Matthew, e o braço deste pode ser visto colocando salgadinhos e refrigerante no chão, sendo que em alguns momentos o braço tapa todo o corpo da protagonista).



Mas talvez a composição que mais apareça em *Confiança* seja o plano que mostra um personagem contra uma parede vazia. Em primeiro lugar, esse enquadramento enfatiza a sensação de aprisionamento apresentada pela câmera parada. Além disso, com esse expediente, a imagem é “achatada”, ficando sem profundidade de campo. Essa espécie de negação da ilusão de terceira dimensão que o cinema oferece busca, como nos filmes de Godard, a fuga da mera representação da realidade.



Além da postura da câmera, existe o trabalho de som. Em determinados momentos, o som foge do naturalismo, chamando a atenção para as formas narrativas que estão sendo usadas. Além disso, tais procedimentos também expressam o posicionamento do narrador a respeito das ocasiões que são mostradas quando o áudio é explicitado. O som mais alto que o normal é utilizado quando o pai de Matthew abre bruscamente a porta do quarto do filho, denotando o descompasso entre a violência dele e as atitudes do protagonista. Já a ausência repentina do som da voz aparece quando Anthony xinga Maria, após saber da gravidez, revelando a postura crítica do narrador em relação ao personagem. Por fim, o corte brusco da música se faz presente entre cenas contíguas em que Matthew e seu pai aparecem sozinhos, destacando a ausência de diálogo aberto entre eles.

Ao lado do som que foge do naturalismo, existem certas técnicas de diálogo que merecem destaque por trazerem a idéia de que as falas proferidas pelos atores são

rigorosamente construídas:

1) Conversa absurda: Maria encontra uma senhora, Rachel, na frente da loja de conveniências, onde ela posteriormente tentará comprar cerveja. No começo, Maria pede dinheiro e Rachel lhe dá. Depois de um tempo, cada uma fala sobre um assunto. A protagonista desabafa sobre a “morte” do pai e a mulher fala sobre a sua vida. O diálogo fica absurdo, não só porque uma não presta a atenção no que a outra diz, mas porque num determinado instante as falas sobre assuntos diferentes se conectam com logicidade. Rachel diz: “Odeio meu marido” e Maria responde: “Não se pode adivinhar.” A fala de Maria, que a princípio diz respeito à morte não imaginada do pai, acaba se referindo também ao fato de que Rachel não poderia ter certeza se seu casamento seria bom ou ruim. Ou seja, o narrador não só mostra que um personagem poderia ajudar o outro, mas também evidencia que eles não estão preocupados com isso, porque, ao contrário do espectador, as participantes da cena não se dão conta do resultado da união das frases.

2) Diálogos repetidos: Maria e Matthew estão na clínica de aborto. Ele está nervoso, bota um cigarro na boca e pergunta para Maria quanto tempo durará a operação. Ela diz que não demorará muito e, logo em seguida, tira o cigarro da boca dele. Depois de mais algumas falas, o diálogo começa de novo, com as mesmas palavras (“quanto tempo vai levar?”) e as mesmas ações (ele põe o cigarro na boca; ela tira). A repetição visa a chamar a atenção do espectador para o processo de filmagem, buscando evidenciar que o que é dito na cena foi decorado pelos atores e que eles ensaiaram várias vezes antes de pronunciarem suas falas.

Além das duas estratégias de construção de diálogos que foram listadas acima, o restante das falas do filme são, em sua maioria, rápidas e ritmadas. Avançando nesse sentido, pode-se afirmar que, se os diálogos trazem em si a fuga do naturalismo, o mesmo pode ser observado sobre a forma com que os atores encenam suas falas: em primeiro lugar, muitas vezes um não olha para o outro; além disso, uma opinião sobre a camada de ozônio é dita de maneira similar a uma declaração de amor. A única mudança perceptível é no volume da voz, que é alta quando alguns personagens estão bravos.

A partir da forma com que os diálogos são encenados, pode-se pensar na relação do trabalho corporal dos atores com a fuga do naturalismo: eles agem como robôs, com o rosto mantendo a mesma expressão em situações de dramaticidade diversa. Além disso, durante o filme, vários personagens caem no chão sem maiores explicações:

quando Maria conta a Anthony sobre a gravidez, ele desaba; quando a protagonista encontra o marido de Rachel, ele cai etc.

Outra maneira de fugir do naturalismo é a forma com que a violência do filme é mostrada. Nesse sentido, algumas cenas se destacam:

1) Quando Maria dá o tapa no pai, na primeira cena de *Confiança*, ele não reage imediatamente. O tempo que o pai de Maria fica imóvel antes da queda é alongado pela demora da reação do ator e pela presença de uma cartela de créditos. A consequência desmedida do tapa – a “morte” do pai – é outro elemento que compõe uma estética que visa a traduzir o real sem buscar imitá-lo. Aliás, o fato dessa cena começar com um close de protagonista já é um indício de uma forma cinematográfica que abole os “planos de apresentação”, característicos dos filmes tradicionais.

2) Matthew chega em casa e encontra o pai, Maria e a cozinha toda suja. Ele se aproxima e ajeita o cabelo, antes de levar um soco do pai. O gesto de arrumar o cabelo antes de ser agredido, que parece algo impensado para a ocasião, já insinua a ausência de naturalismo. Mas quando Matthew recebe o tapa, seu rosto se mexe devagar, imitando a velocidade de uma câmera lenta, afastando de vez o ilusionismo da cena.

3) A cena do bar, em que Matthew agride Anthony e um atendente de loja de conveniências, tem algumas características que afastam o tratamento naturalista. Em primeiro lugar, antes de Matthew ir ao encontro deles, os dois chamam a atenção: Anthony, sentado no balcão, fala para ninguém que odeia Van Gogh, e o atendente, que fora agredido por Maria ao tentar estuprá-la, dá uma gargalhada sem motivo. Matthew então aparece e dá um soco neste último, que cai, desaparecendo do enquadramento.

Depois, o protagonista puxa Anthony pelo ombro, e ele vai ao chão, também sumindo do plano. A queda dos dois é desproporcional à violência de Matthew, que não chega a ser grande. Mas nenhum deles reage, o que seria de se esperar pelo temperamento que demonstraram anteriormente.

Então, pode-se pensar que os socos de Matthew representam a postura do narrador face aos personagens agredidos.

No que se refere ao tapa que Maria dá no pai e aos socos que Matthew distribui nos personagens que compõem o todo padronizado da sociedade, pode-se perceber que também há uma “afinidade” entre o narrador e o ato violento. Afinal, *Confiança* condena os personagens que

legitimam a sociedade banal (assim, a ação de Maria na cena de abertura pode ser lida como uma carta de intenções do filme, que pretende ser um tapa na cara da família).

Já no que diz respeito à violência do pai de Matthew com ele, o que se pretende é evidenciar o absurdo dessa relação, como no momento em que o pai arranca a porta do quarto do filho. Assim, a violência é uma das formas de *Confiança* propor uma distância entre o filme e o espectador. Nesse sentido, não há pretensão de passar a ilusão de que a representação é real. Em contrapartida, o intuito do narrador é que o espectador tenha opinião sobre as coisas que ele está assistindo⁷.



Matthew e o pai: absurdo da relação

Partindo da preocupação do narrador com o espectador, pode-se pensar em como o primeiro representa o segundo dentro do filme. Nesse sentido, a trajetória de Maria – de ignorante à independente – pode simbolizar uma espécie de jornada do espectador, que, a partir da película, toma conhecimento não só da realidade apresentada na tela, como de seu papel participativo.

Por essa ótica, o final que mostra Maria na frente dos sinais verdes, botando os óculos – que funcionam no filme como metáfora da percepção –, ilustra essa hipótese.

Aprofundando a relação de identificação de Maria com o espectador, parece interessante lembrar que as primeiras mudanças da protagonista são o abandono do narcisismo e a busca de conhecimento. Ora, não há como não relacionar tais atos com o elogio de um espectador que não busque apenas catarse (o cinema como espelho) ou uma mera diversão (o cinema como puro entretenimento).

Longe de ser panfletário (ditar qual cinema é bom ou ruim), o que se pretendeu aqui foi fazer algumas associações entre o narrador, o espectador e os personagens. Inclusive, porque, a meu ver, é só a partir dessas reflexões que se pode chegar ao discurso do filme sobre a sociedade americana.

A sociedade americana⁸

Para abordar a sociedade americana, começo pela família. A família, em *Confiança*, é mostrada como uma instituição cujos componentes têm relações comerciais e não ligações afetivas. Durante o filme, as relações dos protagonistas com seus pais são tensas: os mais velhos não só assumem uma espécie de chefia, mas também criam (para eles mesmos) a idéia de que são carinhosos. A mãe de Maria explora-a com tarefas domésticas e o pai de Matthew bate nele, exigindo que o filho limpe o banheiro a todo instante. Paradoxalmente, os dois se mostram preocupados com a alimentação dos filhos, como se alimentação fosse felicidade.

O filme, então, se encarrega de desmascarar os pais. Em relação à mãe de Maria, é interessante perceber que ela impõe os serviços domésticos à filha depois que seu marido é “morto”. Só que, durante a película, a mãe admite que ficou feliz com o ocorrido, explicitando para o espectador que, ao encarregar a filha de todas as tarefas domésticas, ela não está aplicando um castigo, mas simplesmente se aproveitando de uma situação. No que diz respeito ao pai de Matthew, sua verdadeira intenção em relação ao filho aparece quando ele joga iogurte no chão do banheiro, o que evidencia que ele está mais preocupado em mandar em Matthew do que em ter uma casa limpa. Inclusive, a limpeza das casas também pode ser lida de maneira metafórica. Por esse viés, a sujeira representa o personagem que foge do estereótipo, e a brancura, a vontade do pai que gostaria que o filho seguisse o padrão da sociedade.

Junto com as famílias iguais, aparecem também os empregos que não aproveitam o potencial e a criatividade dos funcionários. No filme, família e trabalho são comparados o tempo todo. Por exemplo, a montagem paralela que mostra Matthew tendo problemas no seu emprego, logo após Maria se desentender com seus pais, ressalta que em ambos os casos existe um chefe intolerante. Além disso, quando Matthew vai pedir de volta esse mesmo emprego, ele só é readmitido quando diz que precisa daquilo, porque quer “segurança para ele e para seus dependentes”. É como se a idéia de família garantisse à empresa um sujeito passivo, que não quer ter problemas para não perder os benefícios, pois são essas garantias que mantêm financeiramente a família. Desta forma, família e trabalho aparecem diretamente ligados, formando um todo padronizado (devendo-se acrescentar a faculdade, que – pela personagem de Maria – pouco ensina e não ajuda ninguém a sair desse círculo vicioso).

Para uma reflexão sobre a questão do trabalho, deve-se examinar a fábrica de computadores. Nas cenas que

acontecem nesse ambiente, podemos detectar que existe a crítica a uma visão deslumbrada a respeito da tecnologia. Esta aparece ligada a um comércio que, como qualquer outro, visa ao lucro acima de tudo. As observações que Matthew faz sobre os produtos da empresa são sumariamente ignoradas e respondidas grosseiramente. Essa negação da utilização do potencial das pessoas nos seus empregos aparece também na cena em que Maria está aprendendo um trabalho mecânico em uma fábrica - numa possível alusão a *Tempos modernos* (*Modern times*, 1936), de Charles Chaplin. Aliás, esses trabalhos maquinais estão diretamente ligados a uma característica da sociedade que aparece em *Confiança*: sua ineficácia em produzir benefícios para seus membros.

Essa ineficácia é vista através dos diversos produtos que aparecem com problemas: na casa de Maria estão estragadas a máquina de lavar, a máquina de escrever, a máquina de costura e uma TV; na casa de Matthew, a torradeira pega fogo e a máquina de lavar derrama um copo de leite no chão. Ainda, o carro da vizinha de Matthew não anda e, na eletrônica, várias pessoas aparecem com TVs quebradas. Devido ao número de eletrodomésticos com defeito, pode-se afirmar que, em *Confiança*, existe uma crítica à idéia de que os bens de consumo propiciam felicidade.



A ineficácia dos eletrodomésticos

Junto com a idéia de que a sociedade não propicia benefícios para os seus habitantes, existe o retrato de um estado atual das relações humanas. Assim, além da crítica à família e ao trabalho, o filme mostra uma série de personagens que acabam se integrando e justificando o todo. No subúrbio americano, o que se vê, além de famílias desgastadas e ambientes de trabalho ruins, é uma sociedade carac-

terizada pela padronização e pela voracidade.

A padronização aparece principalmente através da repetição visual. Exemplos dessas imagens são: os jogadores vestidos de uniforme na cena em que Maria vai falar com Anthony para lhe contar que está grávida dele; os funcionários com roupas iguais na fábrica de computadores; os manifestantes que berram em uníssono contra a clínica de aborto; as mulheres emparelhadas dentro da clínica de aborto; os homens que voltam do emprego vestidos com capa e cachimbo; os carros com adesivos do balneário de Cape Holiday; os tios que estão lado a lado e viram roboticamente as costas para Maria, quando ela chega em casa sem saber que “matou” o pai; as pessoas que esperam em fila para consertar suas TVs na eletrônica que, por sua vez, é decorada com várias unidades do mesmo eletrodoméstico.

Junto com a padronização, o filme mostra uma sociedade caracterizada pela voracidade: a maioria busca tirar vantagem de forma egoísta e o outro aparece como alguém que serve apenas para prestar um serviço ou ser enganado. Essa “selvageria civilizada” ganha contornos absurdos com a soma de pessoas insanas que aparece no filme: a mãe que diz para a filha que vai fazê-la trabalhar até morrer; o pai que acha que o filho é preso a ele por tê-lo criado; o dono do bar que quer favores sexuais em troca de venda de bebida; o funcionário da eletrônica que diz que não precisa empregar nenhum gênio, só alguém que conserte TV; o namorado que não quer perder sua bolsa de estudo e por isso não pode ajudar Maria; o rapaz que fala com Matthew na clínica de aborto, não levando em conta os sentimentos de sua parceira; os chefes da fábrica de computadores que insistem em fabricar produtos com defeito; a mulher que xinga o namorado, mas deixa seu filho ser raptado na frente da loja de conveniência.

A desumanização das pessoas é explicitada por certos elementos, que novamente afastam o filme do tratamento naturalista: os jogadores de futebol americano soltam verdadeiros grunhidos quando aparecem na cena em que Maria vai falar com Anthony, no início do filme; na mesma cena, o ex-namorado da protagonista dá socos na sua própria cabeça (enquanto xinga Maria) e na parede (antes de vê-la). Desta forma, o narrador “zomba” dos egoístas inseguros e violentos que dominam o subúrbio de *Confiança*.

Mas se o filme faz uma crítica severa à sociedade americana, há também luz no fim do túnel. Afinal, ao contrário dessa maioria que habita o subúrbio, existe uma exceção, que é a enfermeira Paine. Como os protagonistas, ela tem um comportamento diferente dos padrões. Inclusive, mais uma vez existe a relação da situação amorosa com o rompimento dos padrões; afinal, a enfermeira faz parte do

único casal, excetuando Maria e Matthew, que parece feliz. Apesar de mal aparecer no filme, a situação amorosa de Paine é tranqüila, pois o marido vai buscá-la depois de um dia difícil. A fuga da despersonalização da enfermeira Paine aparece em vários momentos do filme. Por exemplo, quando Maria vai até a clínica de aborto, a enfermeira tira o chapéu (símbolo do trabalho burocratizado) e, vendo que a moça está em conflito, oferece-lhe uísque e um pouco de atenção, quebrando regras profissionais devido a uma situação específica. No bar, onde o funcionário não quer atendê-la com medo dos manifestantes, a enfermeira conversa com Maria. Paine diz, se referindo ao fato de trabalhar com abortos, que faz o que acredita, apesar das represálias.

Depois de debater os sentimentos da protagonista, a enfermeira alerta que Maria precisa ter certeza para fazer o aborto. Esse conselho é uma atitude que contrasta com aquela dos outros trabalhadores do filme, que só visam lucro.



Enfermeira Paine: fuga da despersonalização

Por tudo que foi exposto, *Confiança* mostra uma sociedade formada basicamente por seres egoístas, que marginaliza as pessoas pelos mais diferentes motivos. No meio desse panorama, a possibilidade de fuga do banal aparece através da relação amorosa. No filme, a trajetória da protagonista se impõe como o acontecimento fundamental, pois ela – graças à relação com Matthew – passa a agir e a pensar por conta própria. É justamente para ilustrar essa busca da fuga do comum que o narrador utiliza elementos cinematográficos não usuais. Então, através do antinaturalismo, se revela sintonizado com Maria, enfatiza a crítica à padronização da sociedade e busca que o espectador se posicione em relação ao que está vendo.

Notas

§ Cineasta e professor da FAMECOS-PUCRS.

- 1 Para uma discussão sobre o naturalismo e, por conseqüência, sobre as alternativas de representação que fogem desta forma, ver PUCCI Jr., Renato Luiz. A proposta realista no cinema de arte: o caso de *As amorosas*. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n.14, p.41-62, nov. 2000.
- 2 O tema do casal romântico ameaçado pela realidade social apareceu em vários filmes de Godard, como *Acoissado* (*À bout de souffle*, 1959), *Bande à part* (1964) *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), entre outros.
- 3 HARTLEY, Hal *Simple men and trust*. Londres: Faber and Faber, 1992. p. VIII.
- 4 Essa afirmação é comprovada na entrevista do diretor que precede o roteiro de *Amateur*: “*Confiança* é a construção consciente de um pedestal no qual eu botei a mulher dos meus sonhos.” HARTLEY, Hal. *Amateur*. Londres: Faber and Faber, 1994. p. XLIV.
- 5 HARTLEY, 1992, op. cit., p. XIV.
- 6 É interessante destacar um texto sobre explosões: “Quando pensamos em explosões em filmes, nós imaginamos o enquadramento transformado. A bola de fogo que aparece em *Velocidade máxima* (*Speed*, 1994) consome não só o ônibus e a rua, mas toda a tela.” THOMSON, David. Explosions. In: FRENCH, Carl (org.) *Screen violence*. Londres: Bloombury, 1996. p.154.
- 7 Nesse sentido, ver a entrevista que precede o roteiro de *Amateur*, onde Hal Hartley cita o ensaio *The street scene: a basic model for an epic theatre*, de Bertolt Brecht. Nesse ensaio, o teatrólogo alemão afirma que uma encenação correta de um acidente de trânsito é aquela que faz com que todos os espectadores tomem partido sobre o que aconteceu ali. HARTLEY, 1994, op. cit., p.XVIII.
- 8 Essa parte da análise do filme dialoga com as idéias expressas no seguinte texto: ROLNIK, Suely. Hal Hartley e o realismo do invisível. *Imagens*, Campinas, n.1, p.96-103, abr.1994.