

Confiança

*Confiança*¹ é uma sucessão de planos do cotidiano de existências rigorosamente ordinárias, no universo suburbano de uma cidadezinha norte-americana. Poderiam pertencer a qualquer universo urbano ou suburbano, em qualquer lugar do mundo, pois o que está em foco aqui não é tanto o tipo de cidade ou de universo dentro da cidade, mas a banalidade em sua expressão urbana contemporânea - uma “estética da banalidade”, como declara seu autor, o cineasta Hal Hartley.

Um mapa de vidas ordinárias, para delas extrair as linhas extra-ordinárias que irão sacudi-las e arrancá-las do senso-comum. E isso desde o início do filme. Já na primeira sequência uma dissonância na banalidade nos pega de surpresa: Maria, uma garota de dezessete anos que mora com a família, avisa o pai que está grávida; furioso, o pai a chama de puta; ela dá um tapa na cara dele; ele cai duro no chão, e morre.

Essa é a cena que inaugura o filme. Nela anunciam-se os créditos e o tom do que nos espera: da primeira à última imagem, estaremos no plano achatado do senso comum; e, durante todo o filme, esse plano irá sofrer rachaduras, pela pressão de linhas de fuga que aos poucos tomam corpo na tela e formam outros planos. E veremos delinear-se uma coreografia de corpos e atitudes, movida pela tensão entre diversos campos de força. Num extremo, um pólo de captura pelo senso comum, que se expressa numa massa de corpos e atitudes pilotados por uma força de homogeneização, compondo na tela um plano uniforme e chapado. No outro extremo, um pólo de reação: reação contra o aprisionamento no plano, expresso em corpos e atitudes que desenham linhas de fuga pilotadas ora por uma força de destruição, ora por uma força de singularização. E o filme vai se fazendo do desenrolar da guerra entre esses diferentes tipos de força e da variação de sua composição na vida de cada um dos personagens.

É todo um povo que compõe o plano homogêneo: homens de cara sem graça e assustada, de pasta, cachimbo, capa e chapéu, que todos os dias saem do trabalho, pegam o

trem e chegam pontualmente às cinco e quinze da tarde ou então homens perversos que só desejam desqualificar, humilhar, dominar, derrubar, especialmente aqueles que ousaram abandonar a cara sem graça e assustada; mulheres casadas que odeiam seus maridos sem nunca ter pensado em não se casar ou então mulheres sòzinhas que vagam como zumbis pelo nada, à espera de encontrar um marido; mães que odeiam seus filhos (« *uma tortura* », chega a dizer uma delas), mas que ficam sonhando em engravidar; pais e mães que escravizam seus filhos enquanto, com gestos dissociados, reproduzem clichês de amor paterno e materno (« *you já comeu?* », perguntam, mecânicamente, ao longo do filme); pais ressentidos que despejam sua culpa nos filhos (pai que obriga o filho a repetir inúmeras vezes: « *a culpa é minha!* »); mãe que aponta um facão para a filha e lhe diz: « *nunca vou te perdoar!* »); esposas ressentidas que despejam sua culpa nos maridos; mãe ressentida que despeja sua culpa no namorado da filha; pai ressentido que despeja sua culpa na namorada do filho; gente que envenena e é envenenada pela culpa, gente intoxicada de ressentimento; histéricas mascando chicletes, vestidas sedutoramente para atrair seus perversos, na esperança de que o olhar desse suposto super-outro lhes assegure que valem alguma coisa; perversos sequiosos de um punhado de fascinação histórica que lhes atribua esse suposto lugar de super-outro. É, enfim, uma paisagem-telão ininterrupta, formada por telas e mais telas de TV (« *há TVs por toda parte, não tem escapatória...* », diz um dos personagens), pontuada por adesivos de *Cape Holiday*, um daqueles resorts iguais no mundo inteiro, que se vê em todos os carros, de todas as famílias, de todas as férias.

A dança do pólo da captura é perigosa: uma estranha coreografia feita para brincar de eternidade, tentando conjurar a diferença, supostamente mortífera, que se engendra nas misturas do mundo. Mas o preço é alto: sem possibilidade de metabolização - criação de sentido, de modos de ser - é comum que se acabe caindo. A queda pode ser fatal. Dança macabra.

No limite da captura, portanto, paira no ar a ameaça de uma queda: o plano homogêneo pode despencar a qualquer momento.

¹ No original, *Trust*, de Hal Hartley. Estados Unidos, 1990.

Há no filme uma verdadeira coreografia das quedas. De quando em quando alguém cai, sucumbe ao medo do desabamento da cena - desabamento do mundo, desabamento de si - que uma minúscula linha de fuga, um punhadinho de caos, perfurando o compacto muro do senso comum, pode vir a provocar; medo de não conseguir mais sustentar o plano ou sustentar-se no plano. Um exemplo disso é a queda e a morte do pai na cena inaugural, mas vários outros se sucedem ao longo do filme: queda do estudante bobalhão que ao ouvir de Maria que a engravidou, teme não vencer no rugby e na vida, se casar com mãe solteira expulsa da escola; queda de um daqueles homens de cara sem graça e assustada, de pasta, cachimbo, capa e chapéu, que, interpelado na rua por Maria, morre de medo do que pode lhe acontecer e, desconfiado, desaba; queda da mãe e da irmã de Maria, que diante da explosão da fábrica provocada por Matthew, namorado de Maria, sentem seu mundinho ameaçado de desabamento e, pasmas, despencam juntas no chão. O perigo ronda por toda parte, perigo de ser o próximo a tombar.

Mas a coreografia das quedas não é feita só de pessoas; também as coisas caem ou são jogadas no chão (leite, panela, roupa...). Matthew, por exemplo, derruba aparelhos de TV por onde passa, como se os arrancasse do plano homogêneo e fizesse rasgões nesse monótono telão.

No plano do senso comum, ninguém se sustenta na queda e ninguém sustenta a queda de ninguém. Ao contrário, há um prazer em ver o outro cair, perder seu valor. Há um ódio ao outro, ou melhor um ódio a toda ameaça, por mais discreta que seja, à uniformidade do plano. Assim o pai de Matthew o derruba no chão, lhe dá socos no estômago, o pega pelos cabelos e lhe pergunta: « *quem você pensa que é?* », dizendo-lhe, aos berros, que está cansado de conhecer sua laia, « *uma gente que pensa que caga cheiroso, que tem a pretensão de ser especial* ».

Mas o pólo da captura não é soberano: outras forças estão em jogo, e de tempos em tempos acabam furando o plano achatado do senso comum. Essas forças vão gerando um outro pólo: o pólo da reação à captura, feito de um traçado que oscila entre dois tipos de

linhas de fuga, dependendo da força que os pilota, vontade de destruição ou potência de heterogeneização.

Uma granada circula de mão em mão ao longo do filme: nela concentra-se todo o potencial de explosão do plano achatado da banalidade, que pode ser acionado a qualquer momento e em qualquer direção; basta uma simples decisão, a decisão de reagir - no caso, destrutivamente - à violência da força de homogeneização.

A granada começa nas mãos do pai de Matthew: é o troféu que ele trouxe da guerra da Coreia. Emblema do triunfo de uma raça, que não é apenas o triunfo da raça americana sobre a coreana, ou da raça do mundo rico sobre a do mundo pobre, mas o triunfo da raça das forças de homogeneização sobre todo e qualquer estrangeiro ao senso comum, essa laia, « *essa gente que pensa que caga cheiroso, que tem a pretensão de ser especial* ». Mas quando tomamos contacto com a granada ela já passou para as mãos de Matthew e, com isso, passou também do pólo da captura ao pólo da reação, e aí permanecerá até o final do filme. Matthew guarda a granada em seu bolso para utilizá-la, como dirá a Maria, « *em caso de necessidade* ». Necessidade de reagir ao massacre da diferença, caso esse massacre venha a ultrapassar um certo limiar de suportabilidade.

A vontade de destruição, no filme, vacila entre dois modos de efetuação: matar aquele que encarna a força de homogeneização ou matar-se para destruir em si o triunfo dessa força, quando essa parece ser a única saída para escapar a seu poder de imobilização (poder que se impõe, basicamente, através da culpa). Aliás, uma das primeiras vezes que a granada aparece no filme é exatamente no momento em que um dos personagens está no meio dessa hesitação, tomado pela dúvida: momento em que Maria diz a Matthew que não sabe se ela deve se considerar assassina ou se quer se matar. (Mais adiante uma terceira alternativa lhe ocorrerá: virar freira para não sentir mais nada, numa tentativa talvez de anestesiar os efeitos da culpa. Esta alternativa, Matthew contesta como severa demais, argumentando que freiras também sentem e que só mortos é que não sentem mais nada. E para dissuadi-la lhe pergunta se ela gostaria de ser como um morto...). Na cena em que Maria confessa que hesita entre sentir-se assassina ou querer se matar, Matthew lhe diz que sabe do que ela está falando - e, para lhe provar, mostra a granada que guarda em segredo.

Este aliás é um dos primeiros atos da aliança entre Matthew e Maria. Por ser uma aliança marcada pela potência de reagir, ela facilitará a virada, que inclusive acaba extrapolando a vontade de destruir, abrindo bifurcações inéditas na existência de cada um deles.

Um pouco depois desse episódio, a granada passa para as mãos de Maria. Talvez porque também ela quer poder utilizá-la em caso de necessidade, ou porque não quer que Matthew se destrua. Mas a granada no final acaba voltando para as mãos de Matthew: ele a retoma de Maria no momento em que ela lhe anuncia que não quer mais se casar. É que ao ver ameaçado o campo de possível que conseguiu criar no encontro com Maria - campo que por enquanto Matthew confunde com o próprio encontro - identifica ali um ponto de inflexão em que o tal limiar foi ultrapassado. Matthew toma sua decisão; ele vai destruir tudo, inclusive a si mesmo. Puxa o pino da granada e só não explode junto com a fábrica porque Maria chega a tempo de atirar a granada para longe. Matthew é preso.

Mas o filme não pára por aí, neste suposto triunfo da vontade de destruição. Há ainda uma última cena: Maria observa Matthew indo embora num camburão. O curioso é que há em seu olhar uma espécie de serenidade. O que estamos vendo, na verdade, é o efeito em seu corpo de um outro tipo de força: a vontade de singularização. É a força que traça no filme o segundo tipo de linha de fuga, que ao lado da força de destruição vai formar o pólo da reação e que, desde o início, vai se destacando do plano uniforme perverso, ocupando na tela um espaço cada vez maior. Como esta é a linha mais rara, e como é dela a meu ver que Hartley traça seu retrato mais original, proponho rever o filme inteiro e mais minuciosamente, da perspectiva traçada por essa linha. Vamos acompanhá-la através de seus efeitos na vida de Maria, especialmente em sua relação com Matthew.

Maria aparece no início, como tantas outras, vestida de histérica, movida pela necessidade de atrair o olhar dos perversos, de atrair também o olhar de mulheres com quem compete pelo troféu da sedução. Seduzir sem parar, fingindo displicentemente não se interessar pelo olhar de ninguém. Seu rosto mostra tédio e desprezo. Como tantas outras dançarinas do homogêneo em sua versão histérica, a única coisa que parece despertar seu olhar perdido no desvalor de tudo é a imagem do casamento, espécie de alucinação

salvadora, arma anti-queda. Mas uma circunstância vai arrancá-la dessa posição em que só tem como opção o tédio ou a alucinação: Maria engravida. A família a expulsa de casa e o namorado não quer mais saber. Diante disso, num primeiro momento, antes de Maria se dar conta de que o limiar de tolerabilidade foi ultrapassado, como se nada tivesse acontecido ela vai a uma boutique se entulhar de apetrechos para seu guarda-roupa de histérica, tentando reconstituir algo daquele corpo em que até há pouco se reconhecia.

Mas aqui começam a aparecer as primeiras linhas de fuga no corpo, na voz e nas atitudes de Maria. No provador da boutique, ela se olha no espelho, toca seu ventre e se estranha. Daqui para a frente acompanharemos a gênese de uma outra Maria, pontuada e favorecida por uma série de encontros.

Primeiro, o encontro com uma enfermeira numa clínica de aborto. Maria experimenta mover-se, embora ainda timidamente, numa outra cena que não é mais a do drama; com um outro personagem, que não é mais o da vítima; com um tom de voz que não é mais o da lamentação; com uma atitude que não tem mais demanda alguma de comiseração. Algo nela começa a suspeitar que sua queda pode não ser fatal, que o mundo não desmorona necessariamente com o desmoronamento de sua existência histórica e que há outros modos de existência possíveis. A escuta da enfermeira sustenta em Maria essa crença e lhe permite começar a entregar-se à queda.

Maria perambula pelas ruas e, meio que imperceptivelmente (espécie de transformação incorporal que o cinema permite captar), vemos seu corpo de histérica começando a desmanchar-se e seu ar de sedução diluir-se aos poucos.

Logo em seguida, quando uma daquelas mulheres de olhar entediado e perdido, sentada ao seu lado num ponto de ônibus, lhe dirige a palavra num meloso tom de piedade, Maria dá mais um passo em seu aprendizado da desdramatização: ela experimenta reagir com indiferença a essa tentativa de cumplicidade pela comiseração. E é nítido que sua indiferença não é como a que impera no pólo da captura - indiferença feita de um corpo anestesiado que nega o desejo, ou pior, um corpo movido pelo desejo de desqualificar e o cinismo de um gozo perverso que essa desqualificação proporciona. A indiferença que começa a esboçar-se em Maria, pelo contrário, é feita de um desinteresse por aquilo que, no

outro, quer se anestésias. Maria já sabe sem saber que o apoio na queda não se faz por um “ter pena de” ou de um “tudo vai dar certo”, próprios de um corpo anestesiado que insiste na ilusão de completude; mas sim por um “sofrer com”, como lhe confirmará mais tarde Matthew. Um “sofrer com” feito ao mesmo tempo de indiferença e cumplicidade: indiferença em relação a tudo o que cheira captura (por exemplo, viver a queda como vítima, como se fosse possível não cair), mas cumplicidade com todo e qualquer movimento de entrega e diferenciação.

Pouco depois, será o acaso do encontro com Matthew. Os dois estão totalmente perdidos. Demitiram-se do emprego, da escola, da família - em suma, demitiram-se de seu modo de existência. Correm o risco de demitir-se da vida. A queda pode ser fatal. É de dentro dessa queda e desse risco que eles irão encontrar-se num velho vagão abandonado. Como qualquer encontro que se dá no plano homogêneo do tipo de mundo em que vivem, o seu também começa por uma competição para ver quem é mais durão, quem vai derrubar quem: lançam-se mutuamente palavras e atitudes como se lançassem pedras para defender-se de um ataque que pode acontecer a qualquer momento. Do fundo de sua desconfiança, Maria arrisca perguntar a Matthew o que ele quer. Para seu espanto, ele responde que não quer nada, e que de qualquer modo, nada adianta. A experiência para Maria é inédita; esse homem não quer nem seduzí-la, nem destruí-la, nem qualquer outra coisa do gênero.

Aqui, de novo, como que imperceptivelmente (a tal magia do cinema), uma sutil mudança de atitude vai operar-se nos dois. Matthew, com uma espécie de delicadeza sóbria, aproxima-se de Maria e, como que disposto a ouvir sua queda, agacha-se ao seu lado e lhe diz: « *Fala* ». A confiança que se esboça em Maria lhe permite pedir a Matthew um lugar para dormir.

Matthew a leva para a triste casa onde mora com seu pai. Oferece-lhe sua cama e dorme no chão: não tenta possuí-la em troca da guarida. Confirma-se assim que é um outro lugar de homem que se anuncia na vida de Maria, um lugar que não é o do personagem perverso parceiro de sua cena histórica. Ao acordar, ela conversa com Matthew descabelada e com a maquilagem toda borrada, sem se incomodar com isso. Um campo de confiança

está se constituindo diante de nós, no qual é possível expor-se ao outro com as marcas de linhas de fuga no corpo e na alma, sem sentir-se ou ser tachado de louco, fraco ou perdedor.

Maria logo em seguida abandona de vez sua vestimenta de histérica: coloca um vestido azulzinho da mãe de Matthew que morreu no parto e vai embora de cara e cabelos lavados. Depois de aguentar mais uma cena de violência de seu pai, Matthew também vai embora. Leva consigo a granada.

Na cena seguinte, vemos Matthew entrando num bar onde aparecem todos os homens que humilharam Matthew e também todos os parceiros perversos das cenas históricas de Maria. Matthew golpeia um a um, varrendo todos de cena. Eles são expulsos do filme, de sua existência e da existência de Maria. Neste momento, ela o convida para morar na casa de sua mãe.

Chegando em casa, vemos Maria desfazendo-se de objetos do cenário que está abandonando: arranca os posters de ídolos que forram as paredes de seu quarto, joga fora um monte de bugigangas que lotam sua penteadeira. Deixa o mínimo possível, como de resto em seu corpo, em seu rosto, em seus cabelos.

Mais adiante, numa cena memorável, Maria irá se jogar de costas do alto de um muro, atirando-se nos braços de Matthew numa atitude totalmente inesperada. Ele consegue aprá-la. Ela agradece e diz: « *Confio em você* ». O que ela quer experimentar é sua confiança em Matthew, e se lhe agradece é por ter conquistado essa confiança. Maria vai propor a Matthew que faça a mesma experiência; ela lhe assegura que, apesar de seu peso, poderá aprá-lo na queda. Ela quer que também ele experimente a confiança.

Nesse momento do filme, pode-se dizer que Hartley praticamente já delineou o retrato da idéia que parece pretender traçar, a idéia de confiança. É um momento em que as forças de diferenciação estão por cima, o que engendra um novo tipo de relação feito de « *respeito, admiração e confiança* », como o define Matthew, para evitar chamá-lo de “amor”. É que, segundo ele, « *quando se ama se faz todo tipo de loucura: ficar ciumento, mentir, trapacear, matar-se, matar o outro...* ». Pois a palavra “amor”, tal como usada no plano homogêneo - e isto, Matthew sabe muito bem -, é quase sempre pilotada por um desejo de completude e de eternidade. Ela implica justamente naquela espécie de anestesia

aos efeitos das misturas do mundo, num faz de conta de uma existência estável, sem quedas. Matthew sente que o que está acontecendo em seu encontro com Maria é um outro tipo de relação, um outro modo de subjetivação, um outro mundo neste mundo. Amparar o outro na queda: não para evitar que caia, nem para que finja que a queda não existe ou tente anestesiá-los seus efeitos, mas sim para que possa entregar-se ao caos e dele extrair uma nova existência. Amparar o outro na queda é confiar nessa potência, é desejar que ela se manifeste. Essa confiança fortalece, no outro e em si mesmo, a coragem da entrega.

Mais adiante, Matthew irá inclinar-se, por um momento, para o pólo da captura. Quer, diz ele, os benefícios sociais como toda pessoa normal. Está disposto a anestesiá-lo seu íntimo através da televisão, que considera boa para isso. Assim poderá reprimir seus princípios e suportar continuar trabalhando na fábrica, sem incomodar-se com as trambicagens. Maria se decepciona. Mas depois de uma conversa com a enfermeira, que ela reencontra por acaso num bar, reconhece que a força de singularização nunca é vencedora de uma vez por todas, e que, aliás, neste campo nenhuma composição é eterna, não há garantia de espécie alguma. Maria se dá conta de que há algo em Matthew que ela gosta, esse algo é que « *ele é perigoso e sincero* ». E fica claro para ela que o fato dele ser sincero traz um risco permanente de instabilidade, pois isso o faz agir de acordo com os efeitos das misturas do mundo em seu corpo, o que o leva a constantes mudanças. Ao fim dessa conversa, Maria tomará a decisão de acolher Matthew em sua recaída.

Logo em seguida, porém, a mãe de Maria irá armar-lhe uma arapuca para quebrar sua confiança em Matthew. É que, para aquela mulher, conviver com esse modo de subjetivação exposto à alteridade, que a relação dos dois instaurou perto dela, coloca em perigo seu mundinho capturado, que só se sustenta na mesmice. É por isso que, em nome da sobrevivência de seu mundinho, e portanto de si mesma, a mãe irá mobilizar todas as suas forças para destruir a relação: tentará contaminar a filha de ressentimento contra o namorado. Num primeiro momento, ela consegue o que quer: Maria de fato desiste de Matthew. É aqui que, desesperado, ele é vencido pela vontade de destruição, pega a granada na gaveta de Maria e se dirige à fábrica. Desconfiada, Maria procura a granada. Ao perceber

que desapareceu, ela volta imediatamente a si e ao território vital que construiu com Matthew e sai correndo ao seu encontro.

Quanto à granada, sabemos, é tarde demais. Matthew já havia puxado o pino quando Maria chega. Não dá mais para evitar a explosão, só dá para evitar que sejam atingidos. Matthew é preso, Maria fica. Não sabemos o que vai acontecer com sua relação, só sabemos do campo de confiança que seu encontro propiciou para cada um deles e é isso o que importa: sua existência deixou de ser dominada pela alternância entre a vontade de completude, que implica a captura pelo senso comum e a vontade de destruição, como única saída. Há agora uma terceira força em jogo nesta guerra permanente que só se interrompe com a morte. E a cena final é feita do corpo de Maria suave e firmemente erguido na tela pela força da confiança que se introduziu em sua vida. A luz do semáforo é verde e o camburão desaparece no horizonte.

Hartley faz um cinema duplamente independente: um cinema não capturado pelos códigos de representação e de produção de Hollywood e que, além disso, retrata modos de subjetivação igualmente independentes, ou seja não capturados pelo senso comum. O que seu filme traz à existência não são identidades alternativas: nem a do marginal ideologizado em revolta contra a sociedade capitalista, industrial ou de consumo, ou em revolta contra o modo dominante de existir e de amar, nem a do marginal desideologizado transgridindo a lei em pequenas ou grandes delinquências – diferentes versões da força de destruição. O que o filme retrata são modos de existência singulares que se criam a partir da escuta dos estados inéditos que se produzem no corpo quando se tem a audácia de abandonar a pele do senso comum. Essas formas singulares de existir não são em momento algum investidas de um valor em si-mesmas: seu valor está exclusivamente no fato de se constituírem como efeito de uma problematização do que constrange e de uma afirmação de diferenças emergentes. Por isso não são modelos alternativos a serem reproduzidos, mas formas contextualizadas, contingentes e efêmeras por natureza.

Foi sugerido, no início, que o que o filme retrata não é um certo universo suburbano mas, através dele, algo que acontece em qualquer universo social da cidade

contemporânea, seja qual for seu tamanho, seu desenvolvimento econômico e sua localização. Pode ser dito agora que o que está sendo retratado aqui é uma micropolítica, que por definição se trava no invisível: o atrito entre diferentes espécies de homem, modos de subjetivação ou estratégias do desejo, delineando diferentes composições e gerando diferentes figuras que podem ser encontradas hoje em qualquer ponto do planeta.

É claro que se pode encontrar uma filiação de Hartley ao cinema dos anos 60 que fazia do marginal seu principal personagem. Mas Hartley vai mais longe. Ele puxa linhas de fuga da trama dessa tradição que ele leva para direções inéditas: em seu cinema não há qualquer resquício de glorificação do marginal. Não se trata de mais uma saga dos vencidos contra os vencedores, nem da sociedade contra o sistema, nem do homem contra a sociedade. Se há clichês no filme, elementos destinados a um reconhecimento imediato, eles não estão aí para facilitar sua digestão, mas para contracenar com as linhas de fuga, numa guerra que constitui a própria essência do filme. Os personagens marginais são aqueles que cavalgam as linhas de fuga em luta contra as forças de homogeneização, montadas pelos clichês. Não são personagens que se constroem por oposição a um inimigo - homens, sociedade ou sistema -, mas no desenrolar de sua existência, homens, sociedade e sistema derivam para outro lugar. É só quando embarcam na direção “granada” que os personagens tomam como alvo de luta não mais a força de homogeneização, e sim a sociedade ou o sistema. Os marginais de Hartley não tem o perfil do clichê (nem quando se decidem pela “granada”): não há *glamour* algum em sua não-adaptação nem é o encanto de qualquer ingênua esperança o que os move; e no entanto eles tampouco são desencantados...

Aqui me parece necessário fazer uma distinção entre “fé” e “crença”. O objeto da fé é a utopia, uma representação de futuro que implica a idéia de completude, de estabilidade, possível num além deste mundo, esteja esse além aqui na Terra, ou em outro lugar qualquer. Já o objeto da crença é o dever. Examinar o filme da perspectiva dessa distinção, pode trazer maior nitidez aos três tipos de força que, em seu entrelaçamento variável, compõem o filme.

No pólo da captura, onde os personagens são pilotados pela força de homogeneização, é a fé que os move. No pólo da reação, quando é a força de destruição que comanda, é que os personagens se tornaram niilistas, perderam a fé (no além, no futuro) sem ter conquistado a crença (no devir), e por isso confundem fim de “um” mundo, com o fim “do” mundo. Já quando, no pólo da reação, é a força de singularização que predomina, a crença move os personagens e é dela que nasce a confiança.

Se as linhas de fuga - tanto a do niilismo como a da confiança - são movidas por uma perda da fé, ou seja pelo desencanto com tudo que é da ordem da idealização, da comiseração, da esperança, é também a partir daqui que elas se distinguem. Para o desencanto da linha niilista não há outro mundo neste mundo, não há sentido possível para além do senso comum: é o reino de uma vontade de nada que pode eventualmente tornar-se ativa e destruir tudo. Já o desencanto da linha da confiança engendra a crença num mundo que não estaria além deste mundo, mas sim além do senso comum. O desencanto é com as forças da homogeneização; e esse desencanto será justamente a nascente das forças da diferenciação: perdeu-se a fé, acabou-se com as utopias, mas para conquistar a crença. É essa crença que sustenta a coragem de reagir: afirmar o ser em sua heterogênesse. Esta é a força que impera nessa linha e é ela que Hartley tem especial interesse em retratar.

O próprio cineasta declara que em seus filmes a ética é tão importante quanto a estética e, acrescenta, « todos os meus filmes falam de pessoas tomando decisões ». Podemos constatar que a estética da banalidade de Hartley nada tem a ver com estetização do banal (como nos filmes ditos *cult*); é uma estética que tem a ver com um sentido que toma corpo a partir de signos que se consegue escutar quando se tem força para reagir contra a violência da captura pelo senso comum. Ora, isso é indissociável de uma ética. Daí porque Hartley declara que em seu cinema a ética é tão essencial quanto a estética.

Hartley faz uma ética do trágico: em seus filmes se cai toda hora, e a queda é inevitável. Dá até para captar diferentes movimentos de seus personagens, de acordo com o modo como vão vivendo a queda. Às vezes a vivem como vítimas porque acreditam ser possível evitar de cair; neste caso, quando caem, ou se paralisam de terror ou se destroem. É o modo dramático. Outras vezes, conseguem entregar-se à queda e problematizá-la, porque

sabem que cair é inevitável e que de dentro da queda é possível reerguer-se transmutado, embora não haja qualquer garantia de que isso vá de fato acontecer. É o modo trágico. Hartley confessa numa entrevista que “acha engraçado gente caindo, que gosta dessa imagem”. De fato, em seu filme não se faz drama com a queda, mas sim humor, a ponto dele ser confundido com uma comédia nas video-locadoras. O cineasta completa sua idéia, dizendo que “gosta da idéia da mais completa entrega”, momentos em que os personagens optam pelo trágico. É exatamente para viabilizar sua ética do trágico que Hartley precisa da idéia de confiança e da crença que a sustenta.

Segundo Hartley, “*Trust* retrata uma idéia”: sabemos agora que esta idéia é a de confiança. E ele acrescenta: “retratar uma idéia, muito mais do que tentar forjar um naturalismo, é o que constitui o verdadeiro realismo”.

Por que considerar que o naturalismo só pode ser forjado? O filme nos indica que para Hartley fazer naturalismo é adotar a perspectiva do senso comum, com ele confundir-se, tomá-lo como a natureza das coisas. Diferentemente disso, fazer realismo é justamente descolar-se do senso comum, por-se à escuta da dissonância dos signos que o excedem e buscar incarná-los numa idéia - sob a forma de filme, música, texto ou outra linguagem qualquer. É neste sentido que é possível dizer que o verdadeiro realismo é aquele que retrata uma idéia. Só que aqui “retratar” não tem ver com ilustrar, e sim com encarnar, trazer à existência: é um realismo do acontecimento, daquilo que, embora impalpável, já produziu uma rachadura no falso naturalismo da realidade visível e pressiona para que algo venha lhe dar corpo. Hartley faz um realismo do invisível.