



Cinema independente americano: Hal Hartley e as representações de uma geração¹

Thiago Siqueira VENANZONI²

João Eduardo HIDALGO³

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, SP

Resumo

O presente artigo tem como principal objetivo demonstrar de que forma o cinema do diretor Hal Hartley denota e conota representativamente algumas questões da sociedade americana de seu tempo, chamada *x generation*, como alienação e descrença nas estruturas religiosas e políticas dos EUA, o sexo, a droga como pontos de fuga de uma classe média decaída, utilizando-se do antinaturalismo, símbolos, efeitos de câmera e sonoros, enquadramentos, representação dos atores e outros artifícios insólitos para demonstrar sua visão sobre a sociedade de seu país.

Palavras-chave: Hal Hartley; cinema independente americano; *x generation*; alegorismo, crítica de cinema.

1. A *x generation* do cinema americano

Quando em 1984 o diretor americano Jim Jarmusch recebe do Festival de Cannes o reconhecimento por *Stranger than paradise* (Estranhos no paraíso, 1984), seu *debut*, o ato se torna a representação do que se iniciava e se prolongaria com força no cinema independente dos EUA, a chamada *Gen-X*⁴, *The New Outsiders*⁵, e outras nomeações.

Mais especificamente se discute o surgimento de vários cineastas que trabalham em suas narrativas a questão central do jovem americano no contexto da política de neoliberalismo, com a qual o mundo começa a experimentar finda a utopia socialista e com a premeditada derrubada do muro de Berlim. Tais processos político-sociais, que culminou no término da bipolarização, não só afetou o cinema americano, mais precisamente os independentes, mas também toda uma geração de artistas, dos mais diversos gêneros. É plausível afirmar que o *grunge* é um dos estilos musicais da

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 6º semestre do Curso de Comunicação Social: Hab. Jornalismo da FAAC-UNESP, email: thiago_venanzoni@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da FAAC-UNESP, email: eduardo@faac.unesp.br

⁴ “The cinema of Generation X: a critical study of films and directors”, de Peter Hanson.

⁵ Termo utilizado por Emanuel Levy no livro “Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film”.



geração, e Kurt Cobain seu mártir. O *hip hop*⁶ e as manifestações culturais construídas através desse estilo, no mesmo espaço geográfico do subúrbio de *Manhattan* como o grafite e a *street dance*, emergem também no período neoliberal. Porém, o mais interessante é descrever como a sociedade x, difusa muitas vezes dentro de suas manifestações artísticas diversas, se une e insere em suas temáticas as mesmas questões.

O jovem americano que cresce sem a utopia das décadas anteriores é, antes de tudo, um alienado politicamente. Ele já não acredita nas estruturas ditas democráticas que os EUA proclamam para o mundo, e pouco se importa com quem está no poder de direito. Ele se fecha ao seu mundo, geralmente associado a algum objeto, como por exemplo, o skate, a música, símbolos representativos dessa juventude. Assim como a alienação política, a descrença nas estruturas religiosas, o conservadorismo patriarcal, tão valorizada nos EUA, é esquecida no momento.

Essa geração se refugia em outros dogmas, se assim podemos nos referir, como o sexo e as diversas drogas e as dificuldades financeiras que a classe média começa a viver no país, resultado de uma política que defende a economia sem limites, além da estrutura familiar que muitas vezes não existe nesse nicho social, completam os principais pontos deste contexto americano. Interessante verificar que as diferentes escalas midiáticas influenciam diretamente na formação da *X-Gen*.

Como uma manifestação da arte que reflete características de uma sociedade, o cinema consegue explorar toda alienação juvenil da geração, através de inúmeros títulos e autores, que vivem também imerso nessa realidade. Além do Jim Jarmusch já citado, podemos colocar Gus Van Sant, talvez o diretor que mais aborde o jovem americano, em títulos como *Mala noche* (Idem, 1985), *Drugstore cowboy* (Idem, 1989) e *My own private Idaho* (Garotos de programa, 1991). Também exemplificamos com Whit Stillman e sua obra *Metropolitan* (Idem, 1990), Kevin Smith quando realiza uma crítica social em *Clerks* (Os balconistas, 1994) e, mais sutil, em *Chasing Amy* (Procura-se Amy, 1997), e outros tantos cineastas como os irmãos Coen, Quentin Tarantino, o veterano Robert Altman, Paul Thomas Anderson, e outros em maior ou menor proporção.

Hal Hartley, o objeto de estudo do artigo, reflete com maestria todos os assuntos referentes não só a aos jovens, mas a sociedade de consumo, neoliberal, que se alimentava no país. Apesar de realmente acreditar que Gus Van Sant melhor resolve o

⁶ “Generation X: tales for an accelerated culture”, de Douglas Coupland

problema do jovem americano, Hartley é quem, de forma menos naturalista a propõem, uma marca da sua filmografia. Só para citar, Gus Van Sant realiza com *Elephant* (Elefante, 2003), *Last days* (Últimos dias, 2005) e *Paranoid Park* (Idem, 2007), a retomada, em um novo momento, destas discussões do jovem americano, em uma bela trilogia que demonstra os velhos embates da geração depois de uma década, ou seja, poucas questões mudaram no âmbito juvenil após algum tempo.

Já Hal Hartley em todas as suas obras constrói narrativas que se desenvolve em torno dessa problemática que se aponta na classe média americana, porém mostrando-a através de símbolos, situações grotescas, atuações bufonescas, enquadramentos deselegantes, diálogos insólitos, e outras características da *mise en scène*, que de certa forma remetem a toda esta realidade conturbada da sociedade em questão.

2. Representações da geração

A primeira coisa que devemos pensar ao ver uma obra de Hal Hartley é imaginar uma expressão proferida pelo próprio “Você poder dizer mais, sem ter a obrigação de ser naturalista”⁷. De fato, Hartley diz muita coisa, constrói personagens-símbolo que representam algum objeto da geração, alguma temática social cotidiana, porém, sempre com o antinaturalismo como força-motora da narrativa. Não à toa, a sua produtora recebe o nome de *True Fiction*, em livre tradução, “verdadeira ficção”. A dicotomia ‘verdade e ficção’ está inserida totalmente na filmografia do diretor.

Para Hartley, fazer naturalismo é adotar a perspectiva do senso comum, com ele confundir-se, tomá-lo como a natureza das coisas. No oposto, fazer realismo é portanto descolar-se do senso comum, se por à escuta da dissonância dos signos que o excedem e buscar incarná-los - por exemplo, numa idéia sob a forma de filme, de música, de texto. É neste sentido que é possível dizer que o verdadeiro realismo é aquele que retrata uma idéia. (ROLNIK, 1994, p.01)

Gilles Deleuze, crítico de cinema, semiologista e filósofo dos mais importantes do século passado, também traça esse paradoxo entre realismo e naturalismo quando cita alguns diretores americanos da metade do século XX, como Samuel Fuller.

Por fim, os autores americanos: há, particularmente, Fuller, alguns que são profundamente obcecados pelo naturalismo (...). Mas se não chegam lá, é por

⁷ Em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/halhartley.asp?pag=halhartley>, entrevista realizada por Anthony Kaufman



que são apanhados pelo realismo, isto é, na construção de uma imagem-ação⁸ que tem que ser apanhada diretamente na relação exclusiva dos meios e de seus comportamentos (um todo outro tipo de violência que a violência naturalista). (DELEUZE, 2004, p.184)

Para o autor, enfim, apesar de haver uma tentativa de alguns cineastas na construção de uma narrativa mais próxima ao natural, de retratar de forma mais próxima o meio e seus comportamentos, na verdade tais diretores esbarram na construção ficcional que lhe é apresentada, levando para o modo realista do tratamento artístico, como Suely Rolnik coloca, o realismo vem trazer a idéia real, e não o real, que fica a cargo do naturalismo. Para completar, é importante frisar que quem melhor resolve e discute esse problema dentro do cinema americano contemporâneo, e do cinema independente do país, é sem dúvida Hal Hartley e sua obra de forma completa, com suas representatividades sociais.

A análise que o artigo propõe inicia-se com o título *Simple men* (Simples desejo, 1992), que apresenta os irmãos McCabe, Dennis e Bill, vividos pelos atores Bill Sage e Robert John Burke, respectivamente. Eles vão a Long Island, ilha no estado de Nova York, atrás de seu pai, e de algumas respostas para questionamentos internos. Na narrativa é incorporada não só dúvidas dos dois irmãos, que estão perdidos, um recém-formado em filosofia que não tem dinheiro para o auto-sustento, o outro um criminoso procurado pela polícia, mas críticas a geração x dos EUA.

Na representação de uma madre da escola local que acende seu cigarro eventualmente na frente de todos, como se aquilo de tão natural não chocasse mais esta sociedade, e em contrapartida é totalmente rígida e conservadora com seus alunos, principalmente com a jovem que tenta ajudar os dois irmãos, Hartley nos mostra não só a falência dos dogmas eclesiais, mas também a descrença pela fé, que reaparecerá no seu cinema na figura padre Hawkes, em *Henry Fool* (As confissões de Henry Fool, 1997). O padre questiona a sua própria condição como um representante de Deus, pondo a prova toda a sua vida dedicada a esses ensinamentos, que assim como a madre do filme de 1992, tem vícios como a nicotina e a bebida.

⁸ Segundo Deleuze, imagem-ação é a reação do centro da imagem ao conjunto, uma vez que o conjunto é a junção entre as imagens-movimento, ou seja, a montagem fílmica e o centro é o hiato entre um movimento recebido e um movimento executado desse conjunto, para o autor, então, é esse espaço que transcende a imagem e dialoga com o conjunto. In Gilles Deleuze, 2004, p.285.



A madre que fuma na escola, perto de seus alunos, em Simple men e o padre de Henry Fool

O conservadorismo e a decadência são expressos nos meandros da política e outros setores públicos, como exemplo o candidato ao congresso americano que aparece em *Henry Fool*. O fato de ele condenar os poemas ditos pornográficos do personagem Simon Grim – uma vítima do que ocorre na sociedade, que não entende muito por que sofre todas as nuances corrosivas dela -, e acreditar que a responsabilidade masculina, ou seja, o conservadorismo patriarcal, é relevante na sociedade, nos cria o significante de uma parcela dos políticos americanos que realmente acreditam ser o jovem desta geração criminosa e pobre culturalmente, a razão da decadência da sociedade do país, assim como o xerife de *Simple men*. Porém, o primeiro perde a eleição a que concorre, e o segundo passa por problemas familiares, que o faz ter divagações filosóficas a respeito da sua condição, esquecendo-se um pouco do ofício. Tanto em um, quanto em outro, Hartley mostra a derrota e as fraquezas e nos conota a falência que ele acredita estar essas instituições públicas.

A interferência midiática se dá em diversas maneiras. O sensacionalismo da notícia, do acontecimento, como ocorre em *No such thing* (Berenice e o Monstro, 2001), no qual o monstro é vítima da exposição desenfreada, em *Henry Fool*, com o jornalismo investigativo sobre os poemas de Simon, e a exposição do mesmo através de debates educacionais sobre sua obra, representados, nestes casos, em jornalistas que não buscam a informação, ou o fato, mas sim o acontecimento, para lhe render visibilidade e comércio. A figura da Chefa (*The Boss*), em *No such thing*, vivida por Helen Mirren, reflete toda a visão de Hartley sobre o assunto, uma personagem frenética, pretensiosa, que gesticula muito; antinaturalista, porém, próxima de uma realidade aparente, que remete ao campo das idéias.

2.1 A representação do jovem no cinema de Hal Hartley

O jovem, em toda essa representação da sociedade americana, é a peça fundamental da elaboração cênica antinaturalista proposta por Hartley. Talvez, por que acredite ser o jovem o maior receptor e emissor de informação e causalidades promovidas por setores sociais. É quem cumpre o papel de vítima das circunstâncias proporcionadas pelos governantes, eclesiásticos, midiáticos e a sociedade de forma ampla, caso que ocorre com Simon Grim em *Henry Fool*. Esse personagem, um gari que sustenta a família, ao se descobrir poeta, sofre interferência de todos os setores, que o acusam, o elogiam, o banalizam, sugerindo um esboço da interferência e da mente do jovem que cresce inserido emerticamente na geração. Até por isso, Simon é um escritor de poemas pornográficos, pois é uma voz da juventude.

Outro personagem inserido na narrativa, Gnoc Deng, a japonesa que trabalha em um mercado e não consegue falar, nos denota a mesma situação. Ao ler os poemas escritos por Simon, a moça consegue emitir sons, que se parecem cânticos, sem nenhum sentido lógico. Hartley, então, nos coloca a fala da moça, como a fala da sociedade. Além da japonesa, a mãe de Simon se suicida após ler os poemas, e Fay Grim, a irmã, tem a sua menstruação adiantada em alguns dias, ocasionada pela convivência com a obra literária de Simon. Situações grotescas, representativas, mas que Hartley afirma que o personagem Simon é de fato o porta-voz da juventude e é a eles a quem os textos mais agradam, interferindo totalmente na vida social.

Em *Trust* (Confiança, 1990), temos o que é chamada de estética da banalidade⁹, pois Hal Hartley proporciona na decupagem e na montagem do filme uma sucessão de planos de uma existência rigorosamente ordinária, extraídos do cotidiano do universo suburbano de uma cidadezinha norte-americana. Esta vida ordinária pertence a Maria Coughlin, uma estudante que está grávida e por conta disso enfrenta inúmeros problemas, causados por falta de informação, pressão social, da família, e outras discussões presentes na geração tratada pelo diretor. Sua faceta antinaturalista, alegórica surge quando a personagem, sofrendo todos os problemas geracionais, “mata” o seu pai com um tapa, sendo expulsa de casa posteriormente, indo a um bar comprar cerveja e esquecer-se da vida. A vida pertence também a Matthew Slaughter, um rapaz de trinta anos que não suporta a mediocridade da sua existência.

⁹ Termo utilizado por Suely Rolnik em ensaio publicado em *Trafic. Revue de Cinéma* no 12:104-114. P.O.L., Paris, 1994



É engraçado notar que alguns personagens, como Matthew e Henry Fool, figuras mais velhas, trazem consigo uma carga revolucionária mais aflorada, odeiam informações mastigadas da TV, e leiam de forma massiva, quase que um membro não pertencente a essa geração, talvez a anterior, que tinha preocupações políticas e sociais mais pertinentes e menos alienada. Ou talvez seja a voz do autor, Hartley, dentro de suas obras.

Matthew e Maria se encontram, vivem os dilemas do amor, a efemeridade amorosa, que como uma bomba-relógio explode de fato, alegorizado na fábrica destruída onde Matthew trabalhava. O personagem sempre anda com uma granada, para utilizar no momento propício, outra fuga antinaturalista que Hartley utiliza em sua narrativa, representada simbolicamente no objeto da granada.

Bem como o casal de *Trust*, Hartley sempre propõe as relações amorosas entre os jovens como relações efêmeras, pornográficas, vazias. Em *Simple men*, logo na cena inicial, Bill McCabe é traído por sua amante, Mary. Na cena é posta algumas visões subjetivas do diretor, pois são três jovens promovendo um assalto, ou seja, a marginalidade juvenil é inserida na narrativa, a fábrica que eles assaltam é de computadores, uma crítica ao homem-maquina¹⁰, novas tecnologias que alienam ainda mais os jovens. O mais relevante para nós agora é pensar na traição como desfecho melancólico, denotando o quão vazia se dá estas relações. Um diálogo que simboliza a representação do efêmero, colocado aqui pelo diretor, é quando Bill confessa a seu irmão que Mary era diferente, e nunca irá gostar de ninguém de novo. Algum tempo depois, o personagem encontra Kate, e todo o discurso colocado anteriormente não se faz mais, e não há nenhuma lembrança posterior nos diálogos, nem por parte de Bill e nem de seu irmão Dennis sobre as palavras proferidas anteriormente, pois para Hal Hartley o amor e suas relações são vazias, esquecíveis.

Uma das cenas mais emblemáticas de *Henry Fool* demonstra claramente a visão do diretor. Fay Grim, uma personagem que se mostra como uma ninfomaníaca, sem responsabilidade com as suas relações sexuais, e outras relações que surgem a partir do sexo, descobre que está grávida de Henry. Ao saber da informação, o personagem passa mal, e corre para o banheiro. Enquanto está sentado na privada, Fay se ajoelha próximo a ele, e Henry, perplexo com seu intestino solto, lhe oferece uma espécie de anel. A edição nos leva depois para o plano da igreja e do casamento dos dois personagens.

¹⁰ Habermas, 2001, p.46

Uma construção perfeita, não só de montagem, saindo do cenário do banheiro para o da igreja - os dois ambientes funcionam da mesma forma, a relação que é construída no “banheiro” não se modifica na “igreja” - mas também representando as relações dos jovens da geração x.



O plano grotesco e representativo do banheiro, em que Henry Fool e Fay Grim assumem o casamento

A mesma estética da banalidade é trabalhada em *Henry Fool*, nos primeiros planos quando apresenta o personagem Simon e sua profissão de gari, ordinária até certo sentido. Numa cena seguinte, ele aprecia a relação grotesca entre dois jovens, Warren e uma garota. Simon, quase um *voyeur*, denotando olhar da sociedade, admira a cena e quando descoberto é perseguido pelos jovens e foge. A cena que sucede é ainda mais simbólica, no qual o mesmo casal encontra Simon no mercado e Warren obriga o personagem a beijar a bunda da garota. Num ato insólito, ele vomita em cima da menina, outra vez denotando o olhar da sociedade.



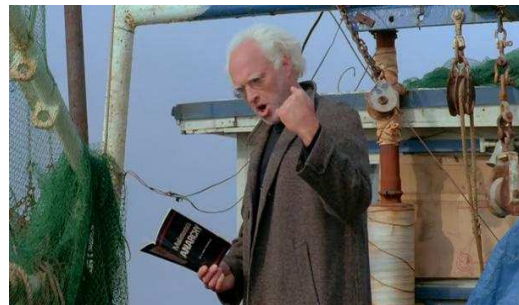
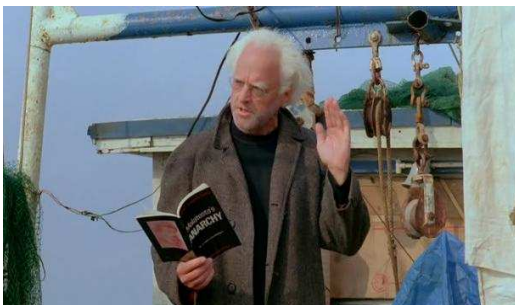
A sequência de planos, com Warren forçando Simon a beijar a bunda e depois o vômito.

O personagem Warren não é só mostrado aqui dentro desse amor efêmero com o qual Hartley trabalha em suas narrativas, ele é também a representação do alienado

politicamente que faz parte da sociedade. O personagem é convencido por uma jovem de quem acredita gostar a fazer uma campanha para um candidato parlamentar, que mal sabe sobre, conhece e apenas reproduz o que o político diz em suas propostas de campanha. A jovem, inclusive, é também uma figura social representativa, que demonstra a prematuridade nas responsabilidades presente na geração, pois é nova e já tem que criar sozinha uma filha.

A falta de um líder, de uma representatividade para os jovens da geração, que culmina de certa forma nessa busca do personagem Warren por alguém que o represente, é simbolizada alegoricamente no pai dos irmãos Denis e Bill em *Simple men*. Um ex-jogador de beisebol, o personagem é acusado de um crime, e é procurado pela justiça. O seu passado como exímio jogador provoca, em personagens que compõem a narrativa ao longo da obra, exemplos de apoio e fascínio, como se a figura dele fosse um messias, um híbrido entre a figura religiosa e política, salvadora da sociedade. Entre os jovens ele tem uma maior influência, principalmente com Elina, uma garota estrangeira que sofre de epilepsia e vive no vilarejo de Long Island.

Há duas características dessa personagem que remetem ao cinema da geração. Primeiro o estrangeiro, que é colocado em diversas obras do cinema independente dos EUA entre os anos de 1980 e 1990: *Stranger than paradise*, do Jarmusch, *Mala noche* de Van Sant. Depois a epilepsia, como uma característica presente no jovem da geração, talvez uma doença que caracteriza e represente a geração x, segundo a visão dos cineastas, tal como ocorre com Mike Waters em *My own private Idaho*.



Na sequência dos planos, o pai dos irmãos McCabe, tal como um profeta passando seus ensinamentos.



No contra-campo, em primeiro plano Elina, seguidora fiel do “messias”.

É fácil perceber pelos fotogramas apresentados acima, através das interpretações dos atores e marcação do diretor, que a admiração de Elina é mais efusiva e verdadeira do que os outros que aparecem em segundo plano. Hartley nos denota aqui o sentimento verdadeiro e efêmero outra vez, de uns que acreditam mais do que outros nas crenças, na ideologia, mesmo pertencente à mesma geração. Também representa a alienação em todas as suas vertentes, tanto a fé cega, em Elina, quanto o seguidor que não tem muita consciência do que está fazendo e por que está seguindo alguém, o que ocorre com Martin, apresentado acima, em *Simple men* e com Warren em *Henry Fool*.

2.2.1 O monstro

Dentre todos os filmes de Hal Hartley, *No such thing* é o que traz a carga menos naturalista e mais alegórica dos pontos traçados na narrativa, e tudo em um só personagem, o Monstro. Porém, apesar de seu caráter bufanesco, o personagem é de fato muito próximo de Simon Grim, de *Henry Fool*, um verdadeiro porta-voz das mazelas sociais, da crítica a sociedade.

Quando estava escrevendo o roteiro, achei que isso era muito engraçado. E isso era um reflexo do nosso modo de vida que não pode ser levado muito a sério. É uma sátira. Mas ao dirigi-lo, me senti muito nervoso. E ao editá-lo, fiquei profundamente triste. Então você tem isso: graça, raiva, tristeza. É engraçado como o filme revelou coisas tão diferentes. (HARTLEY, 2001).

O Monstro vive isolado da sociedade, em um distante vilarejo na Islândia, causando medo e pavor. Quando é descoberta por jornalistas americanos uma fita gravada pelo personagem, sobre a morte de um grupo de repórteres que vão atrás da criatura, a sociedade americana vem a tona na discussão. A influência midiática, e todas as questões de geração tratada anteriormente, como alienação política, drogas, álcool,

alucinação, amor efêmero, interferem na vida desse personagem grotesco, que na realidade vai nos conotar não mais um personagem aterrorizante, mas sim outra vítima das diversas interferências.

Na figuração do Monstro, Hal Hartley compila todas as emoções, sentimentos, problemas, já tratados em outras narrativas de sua obra. É como se todos os elos abertos em outros filmes se resumissem a apenas um personagem.

O Monstro é como muitos dos meus protagonistas masculinos. Não acho que isso seja um método para alcançar nada. Num certo sentido, isso é parte do que realmente interessa, a proximidade do perigo na vida cotidiana. O que eu considero um método, eu imagino, é justapor esses elementos, uma história de amor e de guerra. (Idem, 2001)



O Monstro como figura amedrontadora, nos dois frames acima



Depois a interferência da sociedade em cima da personagem, alegorizado na narrativa

2.3 A estética

Em todas as suas obras, Hal Hartley explora técnicas de enquadramento e montagem opositoras, ou diferenciadas do que é visto no cinema americano, algo natural para um cineasta independente no país. Suas intervenções imagéticas estão

muito ligadas às escolas européias e orientais, ao que se restringem também as *nouvelles vagues* desses dois continentes, em especial o cineasta francês Jean-Luc Godard.

Geralmente, Hartley se utiliza da câmera estática, pois o enquadramento parado não só transmite a sensação de que o personagem está preso àquela realidade, à sua geração, como também cria uma espécie de plano em que o corpo humano é mostrado de forma elíptica¹¹. A partir desse ponto, o diretor nos apresenta os personagens dos mais variados enquadramentos: fragmentados, ocupando todo o ecrã, de cima pra baixo, etc.



1 O enquadramento fixo o opressor, que anula a profundidade de campo, e a forma elíptica, em *Henry Fool* (1), e em *Simple men* (2)

Vale ressaltar também a opção de Hal Hartley por enquadramentos duros na decupagem. Como exemplo, um plano que mostra os personagens contra uma parede vazia em *Trust*. A utilização desse enquadramento na obra do diretor, de forma ampla, enfatiza a sensação de aprisionamento apresentada pela câmera parada, além da imagem “achatada”, sem profundidade de campo, nos conotar a mesma relação do personagem prisioneiro das circunstâncias. Voltando ao campo das referências, Hartley remete a Godard¹² na utilização desse plano, quando nega a ilusão da terceira dimensão que o cinema busca, ele foge da mera representação da realidade.

Além dessa característica, a utilização do som é outro recurso estético que Hal Hartley tem para sua fuga do naturalismo, com a utilização do ruído, do barulho alto para cenas que não pedem o impacto sonoro, rememorando o que David Lynch já realiza no cinema independente dos EUA.

¹¹ Fabiano Grendene expõe sobre a obra de Hal Hartley em sua tese sobre cinema independente americano.

¹² A fuga de realidade e a negação da profundidade por Godard pode ser conferido in Robert Stam, 2003, p.161

O diretor americano ainda se encaixa em outra discussão estética existente no cinema contemporâneo, que é chamado de novo *status* da alegoria. Segundo Ismail Xavier, desde o início dos anos 1970, influenciado principalmente pelas idéias sobre modernidade proferida pela Escola de Frankfurt e Walter Benjamin, a arte contemporânea trabalha a alegoria não apenas como um tropo lingüístico, mas, sobretudo, como uma noção central da crise da cultura na modernidade¹³, e desse tópico se desencadeia outras discussões sociais, como as questões trabalhadas na narrativa de Hal Hartley já colocadas nesse artigo.

Das alucinações do jovem da geração x, que depois Hartley expande para uma sociedade americana mais ampla, do consumo e do neoliberalismo, representados, sobretudo, pelo Monstro, segundo Ismail Xavier, de fato, as alegorias aqui postas falarão também de outras sociedades, pois o diretor trata de questões presentes na existência humana de forma geral.

A teoria contemporânea estabeleceu uma relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência humana no tempo. O surgimento de uma concepção de história como um processo ininterrupto de produção, mudança e dissolução de sentidos acabou por desautorizar antigas concepções de signos e práticas discursivas como elementos capazes de produzir interpretações estáveis e universalmente válidas, relacionadas orgânica e necessariamente às verdades essenciais da vida. (XAVIER, 2005, p.338).

Hal Hartley não apenas compõem sua narrativa de representatividades com diálogos absurdos, trabalho com os atores, mas também com a estética de planos, enquadramentos, som, discussões contemporâneas do cinema, que transformam a obra do diretor com um conteúdo imenso de pesquisa e apreciação.

3. Conclusão

Nesse artigo foi afirmado que Gus Van Sant, diretor da geração x do cinema independente americano, trabalha de forma mais ampla o jovem da *X-Gen*, construindo até uma relação de aproximação entre o jovem incorporado em seus filmes do fim da década de 1980 e começo de 1990, com os jovens protagonistas dos filmes mais recentes, como *Elephant* e *Paranoid Park*.

¹³ Ismail Xavier em Teoria contemporânea do cinema, in A alegoria histórica, org. Fernão Ramos SENAC, 2005.

Em compensação, Hartley não só amplia a discussão, inserindo outros elementos cênicos e personagens para suscitar novas referências, como também faz a geração crescer acompanhado dos dogmas da mesma.

Em seu último trabalho finalizado até o momento, *Fay Grim* (Idem, 2006), ele aborda na narrativa o *ten years after* de todas as personagens do filme de 1997, *Henry Fool*. Dentre as referências que são retomadas da geração, a que mais chama a atenção é perceber de que forma aquele jovem traduz e significa muito ainda desse novo adulto, com responsabilidades maiores, porém com as mesmas características do amor efêmero, alienação política, etc.

A personagem em questão, Fay Grim, que no primeiro filme estava grávida de Henry Fool, se vê agora como mãe solteira, até por que seu marido ainda é um criminoso, segunda a polícia, e não está presente na vida dos dois, tendo que cuidar sozinha do seu filho, Ned Grim. Personagem representativo, Ned é um revoltado, incompreendido, que Hartley coloca como uma geração posterior, que também continuará sofrendo tais interferências midiáticas, políticas, ou seja, se forma um ciclo vicioso.

A discussão do sexo e do amor efêmero volta à narrativa, outra vez com Fay, que mesmo adulta e cheia de responsabilidades, ainda não consegue encarar de forma madura ou adulta as relações amorosas, explícita na sua relação com Angus James, o editor dos poemas de Simon Grim. Simon, por sua vez, foi condenado por seu trabalho literário, vive em regime semi-aberto e ainda trabalha como gari, pouca mudança de fato.

Em suma, Hal Hartley, além de construir toda a discussão em torno da *generation x*, de forma alegórica, ainda provoca outros debates em torno da sociedade americana que está se formando no momento. A geração não termina apenas nela mesmo, na qual a próxima geração, passará pelas mesmas subjetividades, e de forma ainda mais brusca, pois o neoliberalismo, os novos paradigmas da mídia, como a mídia 2.0, estão mais presentes e mais fortalecidas na “nova sociedade”. Hal Hartley por toda sua obra constrói a personagem que vê na sociedade americana, porém, como um antropólogo do caos, denota e conota tais símbolos alegoricamente, da forma mais antinaturalista possível, até por que a questão em sua obra não é mostrar a realidade, e sim provocar discussões em cima dela.



Referências bibliográficas

COUPLAND, D. **Generation X: tales for an accelerated culture**. Nova York: St. Martin's Griffin, 1991.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento: Cinema I**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **A imagem-tempo: Cinema II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

GRENDENE, F. **Cinema independente americano (1990-1992): personagem, narração e contexto social**. 205 páginas. Dissertação - USP. ECA, 2001.

HABERMAS, J. **Técnica e ciência como "ideologia"**. São Paulo: Editora 70, 2006.

HANSON, P. **The cinema of Generation X: a critical study of films and directors**. Jefferson: McFarland & Company, 2002.

HARTLEY, H. **Interview with Hal Hartley**. Zeta filmes, Indiewire, Set. 2001. <http://zetafilmes.com.br/interview/halhartley.asp?pag=halhartley>. 08 de junho de 2009.

LEVY, E. **Cinema of outsiders: The rise of american independent films**. Nova York: New York University Press, 1999.

MENDIK, X.; SCHNEIDER, S. R. (orgs.). **Underground U.S.A.: Filmmaking beyond the Hollywood canon**. Londres: Wallflower Press, 2002.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROLNIK, S. **Hal Hartley e a ética da confiança**. Traffic, Paris, n.12, 104-114, 1994.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

SUPPIA, A.; PIEDADE, L.; FERRARAZ, R. **O cinema independente americano**. In: MASCARELLO, F.; BATISTA, M. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008. p. 235-252

XAVIER, I. **A alegoria histórica**. In: RAMOS, F. (org.). **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica (vol. 1)**. São Paulo: Senac, 2005. p. 339-379.