

A Vontade de Potência em *Gummo*¹

Roberto Corrêa Scienza²

Eduardo Yuji Yamamoto³

Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR

Resumo

Este artigo é um recorte da pesquisa que faz uma análise do discurso do filme *Gummo*, de 1997, dirigido por Harmony Korine, com a finalidade de promover uma reflexão acerca da relação entre o filme e a sociedade norte-americana da década de 1990, nele observando a presença de uma crítica social. Para isso, o texto se apoia na filosofia nietzscheana e em conceitos de comunicação e cultura de mídia. Neste recorte, o objeto destacado e analisado é a vontade de potência presente no filme.

Palavras-chave: Gummo; Nietzsche; Vontade de Potência; Harmony Korine.

Introdução

O presente artigo propõe uma análise do discurso de *Gummo*, filme de 1997, dirigido por Harmony Korine, admitindo o filme como um discurso, um texto a ser interpretado e que este tem uma intencionalidade.

A noção de discurso é uma consequência da premissa hermenêutica de que a interpretação do sentido deve levar em conta que a significação é construída no interior da fala de um determinado sujeito; quando um emissor tenta nos mostrar o mundo para um interlocutor, numa determinada situação, a partir de seu ponto de vista, movido por uma intenção (MANHÃES in BARROS; DUARTE, 2010, p. 305).

Os personagens de *Gummo* produzem discursos e existe um sentido costurando todos esses discursos (enunciados). Esse sentido é a voz do emissor (Korine) a qual será desvelada neste trabalho. Segundo Manhães in Barros; Duarte (2010, p.306) “o sujeito é movido por uma razão que visa fins específicos em situações específicas, datadas e determinadas. Para a consecução desses fins, apropria-se conscientemente da linguagem, de suas regras e procedimentos, e emite atos de fala”.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 8º semestre do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Unicentro, email: robcorreasc@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor Doutor do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Unicentro, email: yujieduardo@gmail.com

O sujeito, neste caso, é Korine, que é movido pela finalidade de apresentar uma crítica social apropriando-se, para isso, da linguagem cinematográfica (escolha de personagens simbólicos, enquadramentos, cortes, montagem, diálogos, entre outros).

Gummo constitui uma produção cultural, um produto de seu contexto histórico, ou seja, um discurso situado em seu espaço e tempo (Estados Unidos da década de 1990). Isso quer dizer que seu efeito de sentido deve ser procurado neste contexto específico. Para tal análise, as proposições de Kellner (2001) sobre teoria e contexto social são fundamentais como cenário onde se depreende o sentido.

Estamos convictos de que os estudos culturais não podem ser feitos sem uma teoria social, e de que precisamos entender as estruturas e a dinâmica de determinada sociedade para entender e interpretar sua cultura [...] Partimos do pressuposto de que sociedade e cultura são terrenos de disputa e de que as produções culturais nascem e produzem efeitos em determinados contextos (KELLNER, 2001, p. 13).

O contexto no qual *Gummo* se insere é a cultura de mídia norte-americana da década de 1990. Estabelecendo uma aproximação com o contemporâneo *Beavis and Butt-Head*, é possível perceber que o filme parte do mesmo preceito sociológico da série, pois também

[...] revela o grau de violência que a sociedade está assumindo e o futuro sem saída de uma juventude que, provindo de lares desfeitos, estão em processo de descenso social, tiveram escolaridade falha e não têm expectativas reais de emprego nem futuro (KELLNER, 2001, p. 197).

A proximidade entre *Beavis and Butt-Head* e *Gummo* vai além, pois ambos permitem o diagnóstico de “juventude *lúmpen*”. Segundo o dicionário da língua portuguesa (2014), *lúmpen* vem do alemão *lump*, que quer dizer pessoa desprezível, patife. *Lúmpen* quer dizer trapo, farrapo, mas também pessoa excluída da classe trabalhadora. O autor estabelece o contexto no qual a série *Beavis And Butt-Head* está inserida e confere a ela tal diagnóstico, que é também condizente ao contexto de *Gummo*.

Além disso, a série apresenta a vingança da juventude e dos que estão na extremidade mais baixa da escala social contra as classes e os indivíduos mais privilegiados. Assim como a geração punk, antes deles, *Beavis e Butt-Head* não têm futuro. Portanto, o comportamento deles, embora inegavelmente juvenil, ofensivo, sexista e politicamente incorreto, permite o diagnóstico da juventude *lúmpen* que, em processo de descenso na escala social nada tem para fazer, mas destrói coisas e assume comportamento antissocial [...] Portanto, a série mostra a existência de um grande lumpemproletariado adolescente que não tem futuro, tem pouca escolaridade e é potencialmente violento (KELLNER, 2001, p. 196).

Gummo traz à tela famílias desfeitas, jovens alienados, racistas e homofóbicos, expondo o que a sociedade americana considera *White Trash* (lixo branco); termo depreciativo que designa pessoas brancas de baixíssimo estatuto social. Um indivíduo considerado *White trash* é alguém branco, pouco afortunado, frequentemente racista, imundo e com baixa perspectiva de vida. Segundo Waters (apud Newitz, 1997, p. 1)⁴ “*White trash* não é apenas um insulto classista - é também um epíteto racial que marca certos brancos como uma raça à parte, uma raça disgênica para eles mesmos”⁵.

Objetiva-se com este artigo promover uma reflexão acerca da relação entre o filme e a sociedade, identificando uma crítica social, através dos enunciados do filme. Para isso, é necessário desenvolver uma análise descritiva do filme, elencando seus discursos. Em seguida, apresentar conceitos que estruturam este artigo, sobretudo aqueles provenientes da filosofia nietzscheana. Então, analisar e destacar o sentido do filme, no qual é possível evidenciar seus propósitos, sua aproximação com as teorias e sua crítica social.

Para os estudos de mídia e comunicação, Kellner propõe compreender as práticas e comportamentos sociais à luz da cultura produzida pela mídia. *Gummo* possui personagens que vêm de famílias destruídas pela catástrofe de um furacão e que possuem poucas perspectivas de vida e futuro. Portanto, analisar as práticas sociais dos personagens e seus comportamentos torna-se importante tanto para que se proponha uma reflexão acerca da sociedade, quanto para se compreender a crítica tecida sobre ela pelo diretor – neste caso, a falta de vontade de potência do homem norte-americano da década de 1990, recorte proposto para este artigo.

Para que se possa entender a análise que se segue, é necessário que se estabeleça o contexto em que o filme foi produzido e uma descrição geral do mesmo.

Análise descritiva do filme

A história de *Gummo* se passa na década de 1990, numa cidade devastada por um furacão e tem como núcleo principal personagens inspirados no *White Trash*. Korine retrata, de maneira crua, a vida sem moralidades e regras. A natureza humana está em sua forma suja e amoral, um retrato da *decadence*. “*Gummo* proporciona, como nas fotografias

⁴ Todas as traduções foram feitas pelos autores.

⁵ White trash is not just a classist slur-it's also a racial epithet that marks out certain whites as a breed apart, a dysgenic race unto themselves.

de Nan Goldin, uma imagem pitoresca da decadência, ilustrando mais uma vez o olhar condescendente e cínico do dandismo⁶ (PIERRE, 1999, p.150).

O filme inicia contextualizando o evento do furacão, que é descrito por Solomon de maneira trágica e, ao mesmo tempo, cômica.

Xenia, Ohio. Xenia, Ohio. Alguns anos atrás, um tornado passou por aqui. Matou muita gente. Cães morreram. Gatos morreram. Casas se abriram e você conseguia ver colares pendurados em galhos de árvores. Pernas de pessoas e ossos do pescoço estavam saindo de seus corpos. Oliver achou uma perna em seu telhado. Os pais de muitas pessoas morreram e foram assassinados pelo grande tornado. Eu vi uma garota voar pelo céu e eu olhei por baixo de sua saia. Seu crânio foi esmagado. E algumas crianças morreram. Meu vizinho foi morto naquela casa. Ele costumava andar de bicicleta e de triciclo. Eles nunca acharam sua cabeça. Eu sempre achei isso engraçado. Pessoas morreram em Xenia. Antes de papai morrer, ele tinha um grave caso de diabetes⁷.

Apesar da introdução com a finalidade de dar um contexto ao filme, este não é uma narrativa simples e linear e não parece ter um roteiro concreto. Seu estilo estético mistura ficção e documentário, embora seja uma obra apenas fictícia. Korine, em entrevista a David Letterman⁸, no ano de 1997, diz o que queria com *Gummo*:

Eu não me importo com roteiros. Eu acho que em todo filme deve ter um começo, meio e fim, mas não exatamente nessa ordem, e quando eu assisto a filmes as únicas coisas das quais consigo realmente me lembrar são personagens e cenas específicas. Então eu quis fazer um filme que consistisse inteiramente disso, realmente aleatório⁹.

É importante salientar que essa é exatamente a intenção do diretor. *Gummo* tem um sentido, uma intencionalidade, embora o modo como o diretor a expresse seja de maneira fragmentada. Korine faz uma crítica ao contexto em que o filme está inserido: a sociedade norte-americana da década de 1990 e, para isso, desnuda a representação de uma pequena

⁶ Gummo procure, à manière des photographies 'branchées' de Nan Goldin, une image pittoresque de la décadence, illustrant une fois de plus le regard condescendant, voire cynique du dandysme.

⁷ Xenia, Ohio. Xenia, Ohio. A few years ago, a tornado hit this place. It killed the people, left and right. Dogs died. Cats died. Houses were split open, and you could see necklaces hanging from branches of trees. People's legs and neck bones were sticking out. Oliver found a leg on his roof. A lot of people's fathers died, and were killed by the great tornado. I saw a girl fly through the sky, and I looked up her skirt. Her skull was smashed. And some kids died. My neighbor was killed in that house. He used to ride bikes and three-wheelers. They never found his head. I always thought that was funny. People died in Xenia. Before dad died, he had a bad case of the diabetes.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_uZgJapYmEI>. Acesso em: 15 de junho de 2014.

⁹ I don't care about plots. Well, like, I think every movie there needs to be a beginning, middle and end, but just not in that order [laughter], and like when I watch movies, the only thing I really remember are characters and specific scenes. So I wanted to make a film that consist entirely of that, really random.

cidade no nordeste dos Estados Unidos. Um retrato ácido de uma juventude perdida. Os jovens de *Gummo* matam gatos e idosos, têm relações sexuais com prostitutas deficientes mentais, cheiram cola, vivem em ambientes inóspitos, têm hábitos pouco higiênicos, praticam automutilação, destroem objetos, invadem casas e outras práticas do tipo.

Um filme de muitas histórias, porém nenhuma delas é central. Existem vários personagens e diversas situações. Acaba por seguir como se os personagens não estivessem indo a lugar nenhum e estivessem em todos os lugares. A figura de *Bunny Boy*, descrita e analisada aqui como metáfora da vontade de potência, embora não seja um personagem da trama (trata-se mais de uma alegoria), é de fundamental importância para a compreensão do discurso de Korine, pois conduz o filme amarrando os pontos soltos da narrativa.

Bunny Boy¹⁰

Bunny Boy (menino coelho) funciona como o condutor do filme. Ele é um ser andrógino, skatista, que usa um chapéu rosa com longas orelhas de coelho, e shorts e tênis sujos. Em seus dedos de está escrito “MAC”, que significa “Filho” ou “Júnior”. Aparentemente mudo, *Bunny Boy* é um elemento desconectado dos outros personagens, que circula por toda parte, fazendo-se presente em toda narrativa. Ele quase não é notado pelos personagens, mas, quando o é, logo é reprimido.

Um personagem final, *Bunny Boy*, que funciona como um elemento flutuante livre, desconectado das outras histórias na maior parte do filme, termina beijando Dot e Helen e recupera a carcaça de Foot Foot¹¹ (MURPHY, 2004, p. 97).



Figura 1: Personagem de *Bunny Boy*
Fonte: KORINE, Harmony. *Gummo*.
1997.

¹⁰ Será utilizado esta denominação para o personagem neste artigo, pois é como o diretor se refere ao personagem, mesmo que, no filme, o nome dele nunca seja mencionado.

¹¹ A final character, Bunny Boy, who functions as a free floating element disconnected from the other story lines for most of the film, ends up kissing Dot and Helen, and retrieves the carcass of Foot Foot.

Entretanto, sem dizer uma palavra, *Bunny Boy* conduz o filme e resolve as ambiguidades deixadas pelos personagens. Essa característica remete ao conceito grego do *Deus ex machina*, que seria um deus que é metaforicamente baixado por um guindaste no final da trama, com a intenção de resolver uma situação ou desenrolar a trama, dando a ela um final improvável, porém mais verossímil. De acordo com Lefèvre (apud KOPATZ, 2007, p. 8), o recurso do *Deus ex machina* é uma “Solução para um ato confuso [...] Neste caso, a aparição da divindade tem a tarefa de dar a solução da ação à força”.¹²

O termo e o significado de *Deus ex machina* vem do teatro grego e foi usado em situações muito específicas. Se houvesse uma situação sem saída, ele era usado, mesmo que fosse contra toda a lógica, para continuar a ação. Além disso, a inesperada aparição de um salvador também é qualificada como um *Deus ex machina* (KOPATZ, 2007, p. 8).¹³

Sem *Bunny Boy*, o desenvolvimento e entendimento da trama certamente seriam prejudicados. Seria possível pensar o filme sem o recurso de *Deus ex machina*? Como seriam as cenas sem a sua amarração? *Bunny Boy* assume um papel muito importante na trama como condutor e, por ser pouco notado e reprimido, reforça a crítica que Korine quer passar.

Conceitos

Nesta seção pretendemos apresentar alguns conceitos filosóficos que serão utilizados na análise do filme. Optou-se pela filosofia de Nietzsche já que o filme sugere uma crítica semelhante àquela produzida pelo filósofo para a sociedade ocidental do final do século XIX, isto é, a falta de vontade de potência, de autossuperação diante de uma crise de valor (Niilismo¹⁴) com a contestação do fundamento absoluto (morte de Deus).

¹² Lösung der Handlungsverwicklung. [...] In diesem Fall hat die erscheinende Gottheit die Aufgabe, die Lösung der Handlung gewaltsam herzustellen.

¹³ Der Begriff und die Bedeutung des Deus ex machina entstammt dem griechischen Theater und fand Verwendung in ganz bestimmten Situationen. Gab es eine Auswegslose Situation so wurde er verwendet um die Handlung entgegen aller Logik weiterzuführen. Des Weiteren wird das völlig unerwartete Erscheinen eines Retters auch als Deus ex machina bezeichnet.

¹⁴ Segundo Nietzsche (2012, p. 3, grifos do autor), “Niilismo: falta-lhe a finalidade: a resposta à pergunta “Para quê?” — Que significa o niilismo? *Que os valores superiores se depreciam*”. Neste pano de fundo, a “**Condição desta hipótese.** — Que *absolutamente não existe verdade*; que não há uma modalidade absoluta das coisas, nem “coisa em si” (NIETZSCHE, 2012, p. 3, grifo do autor). Para outras informações, consultar: NIETZSCHE, F. **Vontade de Potência:** Ensaio de uma transmutação de todos os valores.

A Vontade de Potência

A vida é essencialmente vontade de potência, portanto, vontade de potência é vontade de viver plenamente, é ver a vida de maneira positiva e fazer dela algo positivo também. É viver apaixonadamente. “A vontade de potência não é um ser, não é um dever, mas um *phatos*, — ela é o fato elementar de onde resulta um dever e uma ação...” (NIETZSCHE, 2012, p. 106).

A vontade de potência como autossuperação é tornar realidade tudo o que é possível se pensar. É o poder criador, a vitória sobre si mesmo. É uma característica inerente ao ser humano. Sempre em busca do novo, o homem quer ir além, quer viver além do que o cerca, quer realizar e criar além do que lhe é conhecido.

A definição da vida como vontade de potência no sentido de auto-superação: tendência a subir, vitória sobre si mesmo, domínio de si mesmo, esforço sempre por mais potência. [...] A vontade é a destruidora de todos os túmulos (MACHADO, 2001, p.100).

Não é o prazer, mas a simples vontade de querer, de se autossuperar. “O prazer e o desprazer são simples consequências, simples fenômenos secundários. O que o homem quer, o que a menor parcela de organismo vivo quer, é um *plus* de potência” (NIETZSCHE, 2012, p. 109). O que se procura aqui não é a consequência, e sim o princípio; a vontade.

Portanto, é através da vontade de potência e da aceitação do eterno retorno que podemos suportar a condição niilista na qual a sociedade se encontra. “A vontade é o princípio que torna possível a libertação do niilismo” (MACHADO, 2001, p. 107).

O Eterno Retorno

O eterno retorno consiste em uma afirmação da vida, aceita-la em sua plenitude. É a ideia de que a vida deve ser vivida intensamente, em sua vontade de potência, sem resigná-la por qualquer dispositivo moral que venha a condenar essa ação, que venha a maldizê-la em troca de algo transcendental ou metafísico. Essa concepção supera qualquer metafísica e religião, por ter seu centro ético no real, no palpável, e não em crenças e fantasias.

O peso mais pesado – E se um dia ou uma noite, um demônio se introduzisse na tua suprema solidão e te dissesse: “Esta existência, tal como a levaste e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeça-la sem cessar, sem nada de novo, ao contrário, a menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que

pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande ou pequeno, tudo voltará a acontecer e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão, esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras!”... Não te lançarias por terra, rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio? Ou já vivestes um instante prodigioso, e então lhe responderias: “Tu é um deus; nunca ouvi palavras tão divinas!”. Caso este pensamento te dominasse, talvez te transformasse e talvez te aniquilasse; perguntarias a propósito de tudo: “Queres isto outra vez e por repetidas vezes, até o infinito?”. E pesaria sobre tuas ações com um peso decisivo e terrível! Ou então, como seria necessário que amasse a ti mesmo e que amasse a vida para nunca mais desejar nada além dessa suprema confirmação! (NIETZSCHE, 2003, p.179, grifos do autor).

O Eterno Retorno não é apenas tudo voltar a ser como já foi eternamente, mas sim uma “faculdade da eterna novidade” (NIETZSCHE apud BARBOSA, 2010, p. 73). Eventos ruins acontecem e continuarão a acontecer, mas cabe ao indivíduo, através da vontade de potência e do *amor fati*, aprender a lidar com os sofrimentos e viver de maneira positiva.

Nietzsche, na explicação do Eterno Retorno, se funda em dois princípios básicos: o da finitude das forças e da eternidade do tempo. Não existiria uma força infinita, pois isso recairia na crença de um mundo ilimitado. E o mundo não teria mais sua origem perdendo também sua finalidade.

Acerca da eternidade do tempo, o ponto de partida de Nietzsche é o acontecimento da morte de Deus, cujo efeito catastrófico para o homem moderno é a consideração de um mundo que, não tendo mais sua ‘origem’ no ser, fica, *ipso facto*, completamente desprovido de um ‘começo’ e, ao mesmo tempo, perde todo o seu sentido final. [...] Segundo Nietzsche, é preciso afastar de vez o preconceito metafísico de uma força infinita que levaria à aceitação de um mundo ilimitado, o que, por sua vez, recairia novamente em um princípio metafísico. Ao mesmo tempo, diz Nietzsche, ‘proibimo-nos o conceito de uma **força infinita, por ser incompatível com o conceito ‘força’**’ (BARBOSA, 2010, p. 73, grifos do autor).

Após apresentados os conceitos que norteiam a estrutura das formações discursivas desta análise, parte-se para a análise propriamente dita e sua discussão.

Análise e discussão

Para que se possa compreender a análise do discurso (AD) de *Gummo* é necessário fundamentar e descrever os procedimentos que a compõem para a produção de sentido.

Maingueneau (2006, p. 2) distingue três maneiras de praticar a AD¹⁵. A segunda delas é a desenvolvida nesta pesquisa. “A segunda consiste em ver na AD um conjunto de ‘métodos qualitativos’ à disposição das ciências humanas e sociais”.

Portanto, este recorte da pesquisa foi desenvolvido da seguinte maneira: as ações, diálogos e histórias presentes no filme compõem unidades mínimas de sentido, chamados enunciados. A disposição lógica destes enunciados em um mesmo princípio estruturador constitui uma formação discursiva. A organização discursiva destas formações compõe o sentido que, para Korine, é uma crítica social: a falta de vontade de potência do homem americano da década de 1990.

A ideia de formação discursiva é importante, pois é ela que, em última instância, define a escolha dos enunciados e o significado destes no filme para a sua produção de sentido. As formações discursivas aqui atendem ao princípio nietzscheano de estruturação. Em outras palavras, as formações discursivas são aderência ao corpus de pesquisa (conjunto de enunciados: falas, cenas, diálogos personagens etc) vinculando-os ao significado nietzscheano.

É pela referência à formação discursiva que podemos compreender, no funcionamento discursivo, os diferentes sentidos. Palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações discursivas diferentes. Por exemplo, a palavra ‘terra’ não significa o mesmo para um índio, para um agricultor sem terra e para um grande proprietário rural. Ela significa diferente se a escrevermos com letra maiúscula Terra ou com minúscula terra etc. Todos esses usos se dão em condições de produção diferentes e podem ser referidos a diferentes formações discursivas. E isso define em grande parte o trabalho do analista: observando as condições de produção e verificando o funcionamento da memória, ele deve remeter o dizer a uma formação discursiva (e não outra) para compreender o sentido do que ali está dito (ORLANDI, 2002, p. 44).

Os enunciados de *Gummo* permitem uma análise do discurso desenvolvida e interpretada a partir de conceitos filosóficos nietzscheanos. Portanto, estes enunciados foram ordenados segundo os conceitos apresentados neste tópico nietzscheano.

¹⁵ Segundo Maingueneau (2006, p. 2), a primeira consiste em utilizar a AD para perguntar de maneira indireta questões filosóficas; nesse caso, a dimensão da análise empírica de discurso é secundária. A segunda consiste em ver na AD um conjunto de “métodos qualitativos” à disposição das ciências humanas e sociais; a AD não passa então de uma espécie de caixa de ferramentas que permite construir interpretações em outras disciplinas. A terceira maneira consiste em ver na AD um espaço de pleno direito dentro das ciências humanas e sociais, um conjunto de abordagens que pretende elaborar os conceitos e os métodos fundados sobre as propriedades empíricas das atividades discursivas. Isso não quer dizer que a AD se reduz a uma disciplina empírica, mas ela deve se organizar tendo as pesquisas empíricas em vista.

A Vontade de Potência e o Eterno Retorno

Bunny Boy representa a vontade de potência no filme, insiste em circular pela cidade, mas raramente é notado. A ideia da vontade de potência está ligada ao eterno retorno, uma constante e perpétua renovação da vida. A figura do coelho carrega, em nossa cultura ocidental, o significado de renovação. Conforme CHEVALIER e GHEERBRANT, (1982, p. 541, grifo nosso), “lebres e coelhos estão ligados à velha divindade Terra-Mãe, ao simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, ao da vegetação, ao da **renovação perpétua da vida**”.

O coelho é também um animal ligado à ideia de fertilidade e desejo. Segundo o dicionário de símbolos de Hans Biedemann (1993, p. 213) “sua prolificidade e disponibilidade para a cópula fazem dela símbolo de lascívia [...] rápida reprodução; esta faz dela a quintessência da fecundidade animal e da sexualidade ardente”.

Para Freud, o desejo impulsiona o indivíduo para a ação com a finalidade de satisfazer suas pulsões. Não é uma necessidade, pois não satisfaz uma pulsão biológica. O conceito de desejo consubstancia a ideia da vontade de potência representada por *Bunny Boy*, portanto, sua figura pode carregar ambos os significados (a vontade de potência e o desejo). É interessante ver a figura do coelho como o desejo presente na cidade: raramente notado e frequentemente oprimido, não obstante, insiste em circular.

A necessidade, tal como o desejo, implica uma tensão interna que impele o organismo numa determinada direção. A diferença fundamental entre ambas está em que na necessidade essa tensão é de ordem física, biológica, e encontra sua satisfação através de uma ação específica visando a um objeto específico que permite a redução da tensão, enquanto o desejo não implica uma relação com um objeto real, mas com um fantasma (GARCIA-ROZA, 2009, p. 144).

A vontade de potência está presente em *Gummo*, mas é desconsiderada. Korine incita esta crítica na sociedade norte-americana da década de 1990 com o filme. Alguns sabem de sua existência, mas não parecem se importar com sua felicidade, já não têm vontade de viver o momento, de exercitar seu poder criador e, assim, autossuperar-se. Outros não parecem nota-la, como é o caso de Tumbler e Solomon, que não topam com *Bunny Boy* em nenhum momento.

Bunny Boy, apesar de funcionar como uma alegoria do filme, é e tenta estimular a vontade de potência dos personagens, mesmo sem sucesso. Ele sabe dos poderes criadores

que tem e faz uso deles na esperança de que os outros percebam que também o tem. A ideia é dizer: ei, Deus está morto, vamos criar por nós mesmos!

Não mais o prazer causado pela certeza, mas pela incerteza; não mais a ‘causa’ e o ‘efeito’, mas a criação contínua; não mais a vontade de conservação, mas a vontade de potência; não mais a expressão humilde ‘tudo é subjetivo’ – mas ‘é também a nossa obra! Sejamos dela orgulhosos!’ (NIETZSCHE, 2012, p. 134).

Logo no começo do filme, Korine nos dá a sensação de que *Bunny Boy* está preso. Isso remete a uma repressão. Quem o mantém ali preso? Ele se exhibe na grade, como um prisioneiro e a chuta tentando destruí-la. Faz o que bem quer – é a vontade de potência em si: chuta poças d’água, urina no tráfego e depois se senta e fuma um cigarro. Em seguida, abre os braços, ato que se repete durante o filme.

O homem que encarna a vontade de potência vive o presente e sabe tornar possível tudo que é imaginável. Faz de tudo para que sua vontade seja concretizada. Tem poder criador. O homem de *Gummo*, no entanto, mantém sua vontade de potência presa. Ela insiste em querer sair deste homem, mas ele não a deixa ou já nem nota sua existência. Já não entende seu poder criador ¹⁶.

Na cena seguinte à abertura (onde *Bunny Boy* é apresentado como um prisioneiro) dois meninos vestidos de *cowboys* estão destruindo sucata no ferro velho de Xenia. *Bunny boy* chega andando com um skate no braço. Os meninos estão insultando policiais. Um deles fala: “será que eles estão bravos por que nós conseguimos transar mais que eles?” Os meninos, então, começam a insultar *Bunny Boy*, que fica cada vez mais perto da tela. Eles sacam suas armas e disparam contra ele que finge ser atingido e se joga no chão. Começam a insultá-lo novamente. Dizem que ele cheira mal e que é homossexual. Dizem que o odeiam. Tiram o tênis dele e veem se ele tem carne. Ali, a vontade de potência (*Bunny Boy*) é suprimida, morta simbolicamente neste gesto, em prol da moralidade norte-americana figurativizada nas falas e vestimentas dos pequenos *cowboys*. As crianças vestidas de *cowboy* ilustram a América conservadora, machista, homofóbica e racista. Querem apenas destruir e maldizer aquilo com o que não concordam.

Em sua terceira aparição, *Bunny Boy* se prepara para descer a rua de skate. Ele abre os braços e começa a descer do alto da rua enquanto um som de sanfona é tocado de fundo. A câmera aproxima cada vez mais de sua cabeça. Mesmo “morto” na cena anterior, *Bunny*

¹⁶ “Desejo de imaginar tudo quanto existe; porque duvidais com justa desconfiança que tudo seja imaginável. É mister, porém, que tudo se amolde e curve perante vós! Assim o quer a vossa vontade” (NIETZSCHE, 2012, p. 120).

Boy (vontade de potência) insiste em circular. Isso remete ao conceito de espírito heroico de Nietzsche. Consegue absorver seu sofrimento e continuar a exercitar sua vontade. Ama seu destino. “O espírito heroico é aquele que diz sim a si mesmo na crueldade trágica, por ser bastante forte para experimentar o sofrimento como um prazer, com alegria” (NIETZSCHE apud MACHADO, 2001, p. 29).

Bunny Boy, em muitos de seus discursos, tenta se assemelhar à representação cristã do filho de Deus, com a esperança de ser notado. É como se *Bunny Boy* (vontade de potência) quisesse dar o seu recado nas vestimentas de uma figura bem conhecida por tal cultura: “ei, o caminho sou eu!” traçando um paralelo com o versículo de João 14, no qual Jesus diz: “Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida” (João 14.6). *Bunny Boy* frequentemente abre os braços, remetendo à figura do crucificado. A cena em que os meninos vestidos de *cowboys* insultam e matam *Bunny Boy* pode ser facilmente comparada ao apedrejamento de Cristo.

Esta conotação relacionada à figura de Cristo é reforçada ainda pela tatuagem na mão de *Bunny Boy*. Está escrito “MAC*” (nome de origem Gaélica), ou seja, “filho de*” em seus dedos. A estrela (representada graficamente aqui pelo asterisco) tem a função de ocultar o nome do “pai”, mas também pode remeter a algo como “filho da estrela” ou “filho da luz”. Jesus diz em João 8.12 (João 8.12) “Eu sou a luz do mundo; quem me segue de modo algum andarás em trevas, mas terá a luz da vida”. Portanto, *Bunny Boy*, em sua tentativa de se parecer com Jesus Cristo, tenta fazer com que a população de Xenia, após a catástrofe do furacão, passe a vê-lo como o verdadeiro caminho a se seguir. A verdadeira verdade e vida. É importante ressaltar que *Bunny Boy* não representa Jesus. Apenas tenta se parecer com ele, figura máxima representante da moral vigente (cristã) em *Gummo*, para que passem a notar sua presença.

Na quarta aparição de *Bunny Boy*, um som de sanfona começa enquanto Ellen, a personagem autista, está raspando suas sobrancelhas. A câmera passa pelo banheiro da esquerda para a direita e aparece o coelho tocando uma sanfona calmamente sentado em vaso sanitário. Ele toca devagar por um tempo e, de repente, começa a tocar em ritmo acelerado. Isso evidencia monotonia seguida de um gozo enfadonho, uma referência ao fato dos personagens não estarem exercitando o seu poder criador, que todos acabam na mesmice, na monotonia. *Gummo* é mesmice. Ninguém chega a lugar nenhum. Segundo a filosofia do Eterno Retorno, os personagens de *Gummo*, por ficarem à toa, sem concretizarem suas vontades, continuarão assim eternamente.

Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar, sem nada de novo, ao contrário, a menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande ou pequeno, tudo voltará a acontecer e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão, esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! (NIETZSCHE, 2003, p. 179).

Na penúltima cena, Dot e Helen, enquanto estão se ocupando com o desejo (beijam *Bunny Boy* numa piscina), Tummler e Solomon aparecem fazendo outra coisa: descarregando suas armas em um gato morto. Uma chuva cobre as duas cenas (de Dot e Helen, e de Tummler e Solomon), o que remete a uma noção de simultaneidade dos dois eventos. A crítica aqui fica ainda mais evidente: o homem americano não entende o que é importante à vida, tem dificuldades em lidar com o desejo, não quer exercitar seu poder criador. Do contrário, prefere fazer coisas inúteis e banais, retornar à mesmice ao invés de enfrentar as incertezas, o eterno retorno.

Na cena final, *Bunny Boy* corre de longe até chegar bem perto da câmera, ele olha para o telespectador para e mostra o gato de Dot e Helen, *Foot-foot*, morto, executado por Tummler e Solomon na cena anterior. É como se *Bunny Boy*, nessa hora, dissesse: “Era isto que queriam? É com isso que vocês perdem tempo? A canção escolhida para o desfecho do filme é *Crying* de Roy Orbison. A música remete à ideia de que o homem chora diante do que aconteceu: puro ressentimento.

Conclusão

Através do estudo de *Gummo* foi possível entender a relação entre o filme e seu contexto histórico. Os temas juventude *lumpen*, falta de perspectiva e futuro, *White trash*, violência desmedida e decadência são recorrentes no contexto desta produção. Portanto, muito próxima, em termos de crítica, das produções culturais de sucesso da época, a exemplo de *Beavis And Butt-Head*. Conforme Kellner:

[...] entender o porquê da popularidade de certas produções pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam, podendo, portanto, levar-nos a perceber o que está acontecendo nas sociedades e culturas contemporâneas (KELLNER, 2001, p. 14).

Pretendemos apresentar na análise do filme a crítica social destacada neste recorte da pesquisa, e empreendida pelo emissor do discurso, Harmony Korine, qual seja, a falta de vontade de potência presente na sociedade norte-americana da década de 1990.

Representada por *Bunny Boy*, a vontade de potência durante todo o filme é completamente desconsiderada e reprimida. *Bunny Boy* conduz o filme evidenciando este fato de várias maneiras. Os personagens de *Gummo* – e, neste caso, os próprios norte-americanos – não vivem plenamente, não têm poder criador ou esboço de autossuperação. O exercício da vontade de potência é nulo nesta sociedade.

Ainda assim Korine tenta chamar atenção para a necessidade de vontade de potência, utilizando alguns recursos para que *Bunny Boy* seja notado: longas orelhas de coelho, postura corporal semelhante à figura de Cristo em seus enunciados e uma insistência na circulação e exposição de sua figura. Tais recursos, no entanto, acabam por não surtir efeito, evidenciando a intenção de Korine em sua crítica social. Se *Bunny Boy* fosse notado e enaltecido pelos personagens do filme, as ações dos mesmos certamente seriam repletas de vontade de potência.

Referências

BARBOSA, Ildenilson. O pensamento do eterno retorno e da vontade de poder como superação das teleologias cristã e científica. **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**. v. 3, n. 1, p. 71-89, 2010.

BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2010.

BIEDENAN, Hans. **Dicionário ilustrado dos símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GUMMO. Direção: Harmony Korine. Estados Unidos, 1997, 89 min: son., color. Legendado. Port.

JOÃO In: **Bíblia**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/biblia.pdf>> Acesso em: 15 de junho de 2014.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KOPATZ, Matthias. **Donnie Darko, Mythologie & Deus ex machina**. Eine Filmanalyse. 2007. Disponível em <<http://kopatz.eu/PDF/Filmanalyse%20Donnie%20Darko%20-%20Kopatz.pdf>>. Acesso em 15 de junho de 2014.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra: Tragédia Nietzscheana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. Análise do Discurso: uma entrevista com Dominique Maingueneau. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL**. Vol. 4, n. 6, março de 2006. Tradução de Gabriel de Ávila Othero. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br].

MURPHY, J. J. Harmony Korine's Gummo: The Compliment of Getting Stuck with a fork. **Film Studies Journal**. International Index to Performing Arts, p. 92-106, 2004.

NEWITZ, Annalee; WRAY, Matt. **White Trash: Race and Class in America**. New York: Routledge, 1997.

NIETZSCHE, F. W. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **Assim Falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Vontade de Potência: Ensaio de uma transmutação de todos os valores**. 2012. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.wordpress.com/2012/11/12/16-obras-de-nietzsche-em-portugues-pdf/>> Acesso em: 15 de junho de 2014.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002.

PIERRE, Eisenreich. Gummo. **Positif Revue mensuelle de cinema**. International Index to Performing Arts. p. 150-150, jul. 1999.