

**Gummo: a filosofia nietzscheana
como instrumento de crítica social no cinema**

*Gummo: Nietzsche's philosophy
as social critique instrument in cinema*

Roberto Corrêa SCIENZA¹
Eduardo Yuji YAMAMOTO²

Resumo

Este artigo pretende evidenciar uma crítica à sociedade ocidental do final do século XX por meio do filme *Gummo*, de Korine. Para tanto, utilizam-se conceitos de Nietzsche com a finalidade de aproximar os enunciados do filme da crítica moral empreendida pelo filósofo ao modo de vida do homem ocidental. Por meio da Análise do Discurso pretende-se explicitar a construção discursiva do texto audiovisual e os efeitos de sentido provenientes dessa construção. A crítica destacada neste artigo: a falta de vontade de potência, o último homem e o ressentimento presentes no contexto (pós-modernidade) no qual o filme está inserido.

Palavras-chave: Gummo. Nietzsche. Filosofia. Cinema.

Abstract

This article aims to highlight a critique on the Western society of the late twentieth century through Korine's movie *Gummo*. Therefore, we use concepts of Nietzsche in order to approach the film speeches and the philosopher's moral critique on Western man's way of life. We used discourse analysis to explain the discursive construction of the audiovisual text and the effects of meaning from this construction. The critique highlighted in this article: the lack of will to power, the last man and the resentment in the post-modern context on which the film is inserted.

Keywords: Gummo. Nietzsche. Philosophy. Cinema.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UEL - Universidade Estadual de Londrina/PR. E-mail: robcorreasc@gmail.com

² Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professor de Comunicação Social da UNICENTRO - Universidade Estadual do Centro-Oeste/PR. E-mail: yujieduardo@gmail.com

Introdução

A partir de meados do século XX, emerge nas sociedades ocidentais globalizadas um novo tipo de cultura, muito diferente das já existentes. Esta nova cultura, denominada por Kellner (2001) de cultura da mídia, irá se valer da infraestrutura capitalista da época para disseminar suas práticas, seus símbolos, encontrando em suportes midiáticos sua forma de reprodução.

O termo “cultura da mídia” agrega a diversidade de fenômenos que compõe a sociedade contemporânea, subtraindo a dicotomia que associam aos termos “cultura de massa” e “cultura popular”. Embora seja possível essa dicotomia, a sua aplicação às produções midiáticas, além de homogeneizá-las segundo as categorias que estruturam o eixo opositivo (massa vs. local; popular vs. erudito), direciona as análises dos estudos de comunicação para um paradigma sociológico, emissor/dominador vs. receptor/dominado (KELLNER, 2001).

Sabe-se da heterogeneidade das produções dessa cultura e de seu caráter “pós-moderno”, que impossibilitam a simplificação por apenas um modo de leitura. Por pós-moderno, entende-se a possibilidade de leituras diversificadas sobre os fenômenos socioculturais, uma espécie de relativização da verdade (antes absoluta) decorrente dos próprios desdobramentos do capitalismo. Vê-se um mundo instável, diverso, imprevisível, de culturas e interpretações desunificadas e um sintomático ceticismo em relação a qualquer modelo ou discurso dogmático ou normatizador (EAGLETON, 1996).

A manutenção dessa diversidade de análises dos produtos midiáticos é observada por Kellner (2001), que vê a necessidade de situar o objeto em questão. Isso porque o contexto em que, por exemplo, um filme é produzido, o determina através dos discursos vigentes. Ao situar o objeto deste artigo – o filme *Gummo*³, 1997, dirigido por Harmony Korine – no contexto pós-moderno, pretende-se delimitar o “interdiscurso”⁴ que o constitui como um todo de sentido.

³ O nome vem de Gummo Marx, o quinto dos Irmãos Marx, um grupo de comédia famoso nos Estados Unidos.

⁴ “Aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente [...] O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2012, p. 31).

Objetiva-se com este artigo tornar visível uma crítica à sociedade ocidental do final do século XX por meio de *Gummo*. Utilizam-se alguns conceitos (nihilismo, vontade de potência, Eterno Retorno, super-homem, último homem, *Amor fati*, ressentimento e moral⁵) de Friedrich Nietzsche, com a finalidade de aproximar os enunciados do filme da crítica moral empreendida pelo filósofo ao modo de vida do homem ocidental. A análise de *Gummo*, a partir de seus enunciados, desvela a seguinte crítica: a falta de vontade de potência e seus últimos homens, homens estes que ressentem e nada fazem para sair desta condição.

A comunicação tem como um de seus objetivos a compreensão do comportamento das pessoas e suas práticas sociais. Portanto, analisar estas práticas, por meio de discursos, torna-se interessante para que se proponha uma reflexão acerca da sociedade e da crítica sobre a mesma.

O discurso

Admitindo o filme como um texto cultural, utiliza-se a Análise do Discurso (AD) como técnica de reconstrução do sentido a partir da articulação de seus enunciados organizados em formações discursivas (ORLANDI, 2012).

Depreende-se de *Gummo* um discurso crítico em relação ao caráter reativo e ressentido da sociedade ocidental do final do século XX, isto é, um discurso conformista através dos enunciados fílmicos. O discurso é aqui entendido no sentido traçado por Manhães (2010), no qual a interpretação deve levar em conta que a significação encontra-se no interior da fala do sujeito em dada situação e em perspectiva intencional.

Em AD, sujeito e emissor são conceitos distintos, pois enquanto o primeiro refere-se a uma “posição” (um ponto de junção, de unificação ou de coerência discursiva), uma situação abstrata e reconstruída a partir do processo de análise, o segundo se refere à figura empírica daquele que enuncia.

⁵ Os conceitos - nihilismo, vontade de potência, Eterno Retorno, super-homem, último homem, *Amor fati*, ressentimento e moral – servem, neste artigo, para nortear o sentido do discurso do filme *Gummo* por meio de um princípio estruturador (a filosofia nietzscheana). Para saber mais, ver (NIETZSCHE, 2012a; 2012b; 2008; 2007; 2003).

No entanto, em *Gummo*, Korine é emissor e também sujeito da enunciação. Emissor, porque diretor do filme, figura pública, autor de um texto que pode ser analisado por diversos dispositivos analíticos e ângulos. Por outro lado, é sujeito, pois, na análise discursiva, é o ponto de coerência, de unificação do discurso. Essa afirmação baseia-se em Foucault (2004) quando este diz que o sujeito discursivo é pensado como posição entre outras. É tal condição de Korine, enquanto sujeito da enunciação, que nos permite evidenciar uma crítica cultural proveniente de seu texto (*Gummo*), crítica esta estruturada a partir de uma linearidade lógica e argumentativa que será reconstruída através de conceitos nietzscheanos. Para isso, a noção de formações discursivas é fundamental.

Para Orlandi (2012, p. 43), as formações discursivas constituem “regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações”. As formações discursivas que organizam os enunciados do filme e conferem a eles uma significação, na medida em que são também dispostas com relação a outras formações discursivas, isolam o interdiscurso que interessa à presente análise.

Em *Gummo*, a personagem *Bunny Boy*, uma figura andrógena vestida de coelho, exercerá uma dupla função. Uma delas é a de condutor da história. Apesar de não pronunciar palavra alguma durante todo o filme, este papel é exercido pela sua simples presença nas cenas, costurando os entreatos do filme. Neste caso, ele constitui o próprio sentido do discurso de *Gummo*, já que a sua ausência no filme o esvaziaria de significado. Sua outra função remete ao conceito de vontade de potência, encarnado pela personagem.

Análise descritiva do filme

A história de *Gummo* se passa na década de 1990 numa cidade denominada Xenia que, no passado, havia sido devastada por um furacão e tem como núcleo principal personagens inspirados no que a sociedade americana julga *White Trash*⁶ (lixo branco).

⁶“*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” (NEWITZ; WRAY, 1997, p. 1). *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. (Tradução livre)

Korine retrata de maneira completamente desnuda uma sociedade passiva e ressentida e sua reação à realidade pós-moderna. A natureza humana em sua forma *par excellence*: um retrato da *decadence*. “*Gummo* proporciona, como nas fotografias de Nan Goldin, uma imagem pitoresca da decadência, ilustrando mais uma vez o olhar condescendente e cínico do dandismo⁷” (PIERRE, 1999, p.150).

O filme inicia-se com a contextualização de um furacão que arrasou a cidade. O evento é narrado de maneira trágica e, ao mesmo tempo, cômica, por uma das personagens - Solomon. 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.

Korine traz à tela famílias desfeitas, destruídas pela catástrofe de um furacão, e com poucas perspectivas de vida e futuro. Um retrato ácido de uma juventude *lumpen*⁸ e perdida. As personagens são jovens alienados, racistas e homofóbicos.

Um filme de muitas histórias, porém nenhuma delas é central. Há várias personagens e diversas situações. Acaba por seguir como se as personagens não estivessem indo a lugar nenhum ou estivessem em todos os lugares. Esta concepção de roteiro remete a ideia de *décadence* que “se caracteriza pela dissolução fisiológica do organismo e pela desagregação das partes que se separam do todo para se fazerem independentes” (VOLPI, 1999, p. 51).

Solomon, Tummler, Dot e Ellen, porém, chamam atenção, pois o sentido de todo o filme e de todas as histórias presentes nele parecem estar entrelaçados a essas personagens. A figura de *Bunny Boy* é fundamental para a compreensão do discurso de Korine, pois funciona como o condutor do filme, amarrando os pontos soltos de sua história. Esta característica remete ao conceito grego de *deus ex machina*: um deus que é metaforicamente baixado por um guindaste no final da trama, com a intenção de resolver uma situação ou desenrolar a história, dando a ela um final improvável, porém mais verossímil. Kopatz (2007) reforça essa concepção ao descrever que o *deus ex machina* era usado em situações sem saída para que a ação continuasse.

⁷ *Gummo procure, à la 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.* (Tradução livre)

⁸ *lumpen* vem do alemão *lump*, que quer dizer pessoa desprezível, patife. No alemão, *lumpen* quer dizer trapo, farrapo. Na sociologia, *lumpen* se refere à pessoa pertencente ao “Lumpemproletariado”; “lumpemproletário”. No coloquial, *lumpen* significa pessoa sem ocupação, que não trabalha. Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico (2014).

Análise e discussão

Para que se possa compreender a Análise do Discurso de *Gummo*, é necessário fundamentar e descrever os passos que a compõem na produção de sentido. Desse modo, têm-se as ações, diálogos e histórias presentes no filme que 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 é encarnado pela figura de *Bunny Boy* desempenhando uma dupla função - o sentido em si (condutor, *deus ex machina*) e a vontade de potência.

Dessa organização enunciativa, pode-se depreender uma crítica social: a falta de vontade de potência, o último homem nietzscheano e o ressentimento do homem ocidental.

A ideia de formação discursiva é importante nessa reconstrução do discurso de *Gummo*, 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 linhas gerais, a AD aplicada a esse texto consiste em organizar os enunciados do filme conforme sua recorrência e aproximação aos conceitos nietzscheanos (formações discursivas). Tais formações, organizadas numa direção interpretativa (sentido), permitem-nos observar uma crítica implícita à sociedade do final do século XX.

O niilismo

O niilismo presente em *Gummo* é latente. Xenia representa uma terra sem verdades, sem valores; um retrato da “terra sem Deus”. O contexto se relaciona à ideia de pós-modernidade, que designa um discurso sobre as mudanças decorrentes da quebra do monótono pensamento moderno e da criação de um novo paradigma, constituindo uma etapa de transição entre a modernidade e algo novo, porém ainda não definido completamente.

Korine evidencia esse contexto niilista em seus discursos - visuais e sonoros. A trilha de *Gummo* baseia-se no cenário musical underground da década de 1980 e 1990. *Black Metal*, *Doom Metal*, *Death Metal* e *Dark Ambient* se misturam com *Pop* da década de 1950 e música clássica. Morgan (2013) confirma essa descrição ao dizer que Korine em sua visão niilista do *white trash*, usa o rock e ocasionais doses de pop irônico. O niilismo em *Gummo* apresenta-se, enfim, no esvaziamento de sentido, situando-os no momento em que o filme é produzido.

A vontade de potência e o Eterno Retorno

Bunny Boy encarna 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, na cultura ocidental, esse significado de renovação (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1982).

A vontade de potência está presente em *Gummo*, mas é desconsiderada. Alguns sabem de sua existência, mas não parecem se importar com ela, já não têm vontade de viver o momento, de exercitar seu poder criador e, assim, superar-se. Outros não parecem notá-la, como é o caso de Tumbler e Solomon, que não se encontram com *Bunny Boy* em nenhum momento.

O coelho é também um animal ligado à ideia de fertilidade e desejo. O conceito de desejo consubstancia a ideia da vontade de potência representada por *Bunny Boy*, portanto, sua figura pode carregar ambos os significados (vontade de potência e desejo). É interessante ver a figura do coelho como o desejo presente na cidade: raramente notado e frequentemente oprimido, não obstante, insiste em circular.

Bunny Boy tenta estimular a vontade de potência das 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 têm.

Logo no começo do filme, Korine dá a sensação de que *Bunny Boy* está 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.

Na cena seguinte à abertura, dois meninos vestidos de *cowboys* estão destruindo sucata em um ferro velho de Xenia. O “ferro velho” pode ser interpretado aqui como uma metáfora da pós-modernidade e do niilismo. Um lugar onde tudo foi destruído, tudo é lixo e sucata. *Bunny Boy* chega andando com um skate sob o braço. Os meninos estão insultando policiais e, 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.

Ali, a vontade de potência (*Bunny Boy*) é suprimida, morta simbolicamente nesse gesto, em prol da moralidade norte-americana figurativizada nas falas e vestimentas dos pequenos *cowboys*. As duas crianças ilustram uma América conservadora, machista, homofóbica e racista remanescente nos tempos atuais. Uma América voltada a destruir aquilo que não compreende ou não concorda.

Em sua terceira aparição, *Bunny Boy* se prepara para descer a rua de skate. Abre os braços e começa a descer do alto da rua enquanto um som de sanfona é tocado ao fundo. A câmera aproxima cada vez mais de sua cabeça. Mesmo exterminado na cena anterior, *Bunny Boy* (vontade de potência) insiste em circular. A sua volta na cena seguinte pode remeter também à Ressureição - reforçada pela figura do coelho, que representa a Páscoa, quando Jesus Cristo supostamente ressuscitou, mas, enquanto vontade de potência, retorna como espírito heroico. Consegue absorver seu sofrimento e continuar a exercitar sua vontade. “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).

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 *Bunny Boy* tocando uma sanfona calmamente, sentado num 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 das personagens não estarem exercitando o seu poder criador, que todos acabam na mesmice, na monotonia. *Gummo* é mesmice. Ninguém chega a lugar nenhum. “O mais difícil de suportar no pensamento do eterno retorno é justamente a ideia de que tudo revém” (MACHADO, 2001, p. 131).

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

Na cena final, *Bunny Boy* corre de longe até chegar bem perto da câmera. Olha para o telespectador e mostra o gato de Dot, *Foot-foot*, morto, executado por Tumbler e Solomon na cena anterior. 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.

O último homem e o super-homem

A superação e aceitação do contexto (niilista) de Xenia, por meio da filosofia da vontade de potência e do Eterno Retorno, não são demonstradas nos enunciados do filme (embora, tal possibilidade exista encarnada em *Bunny Boy*). Diversamente, a ponte para o super-homem, claramente, não está sendo traçada. O homem retratado em *Gummo* é o último homem. “O mais desprezível dos homens, que não possui nem mais os critérios necessários para desprezar-se a si mesmo” (HÉBER-SUFFRIN, 1991, p. 142).

E Solomon é um perfeito exemplar. Apresenta-se para o banho em uma banheira imunda. O banheiro tem paredes sujas e descascadas, bonecas quebradas penduradas atrás de Solomon e um bacon preso com fita adesiva na parede. Quando Solomon vê que a mãe lhe trouxe *Spaghetti*, diz animado: “*Spaghetti!*” Solomon parece feliz, afinal,

“não falta um pouco de prazer para o dia e um pouco de prazer para a noite” (NIETZSCHE, 2012b, p. 27).

O filme mostra, por meio de seus enunciados, um homem que não possui nenhum esboço de autossuperação ou vontade de potência. É o retrato da *decadence*, conceituada por Nietzsche como “uma negação a vida, que enfraquece a vontade e aleija os extintos saudáveis⁹” (NIETZSCHE, 2007, p. 4). As personagens, embora vivam a *decadence*, confortam-se nesta condição; são ressentidos, reprimem e ignoram a vontade de potência e o poder criador que possuem, vivem para pequenos prazeres, sem perspectivas ou futuro. O último homem é reativo e apenas repete incansavelmente a moral do rebanho.

O Amor fati e o ressentimento

Em *Gummo*, não se pode simplesmente absorver a tristeza e seguir em frente. Não se pode esquecer e se permitir experienciar o devir. Não se tem forças ativas, só reativas. O homem de *Gummo* é reativo ou vingativo. Ambos ressentidos. Não se tem *Amor fati* em *Gummo*, só ressentimento.

O ressentimento inibe a vontade de potência e o desejo, dificultando a experiência do devir, pois este, segundo Deleuze (apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 24), “é o conteúdo do próprio desejo (máquinas desejantes ou agenciamentos): desejar é passar por devires”. O devir é ameaçado pelo ressentimento, pois o ressentimento não permite esquecer. Segundo Nietzsche (apud GIACÓIA JÚNIOR, 2001, p. 40), “grava-se algo a fogo, para que fique na memória: somente o que não cessa de causar dor permanece na memória – este é um axioma da mais antiga (por desgraça, também da mais prolongada) psicologia que existiu sobre a terra”.

Na cena em que há personagens disputando uma queda de braço, “*Small Man*”, representado por um anão negro, vence “*Big Man*”, representado por um homem branco grande e bruto. A derrota na queda de braço faz com que “*Big Man*” fique furioso e comece a descontar sua raiva destruindo uma mesa. Em seguida, ele e os demais presentes na cena fazem de tudo para submeter uma cadeira ao pior que podem oferecer - socos, chutes, batidas contra o chão, cuspe. A cadeira é um objeto inanimado,

⁹ *Life-denying, which saps the will and cripples healthy instincts.* (Tradução livre)

portanto, não é um obstáculo contra a força do homem, não resiste, não se opõe. A energia destinada à destruição da cadeira não produz nada de novo, ao contrário, reforça apenas o seu ressentimento.

A personagem Tummler, em seu “bilhete suicida”, amaldiçoa sua condição e todos que o cercam, evidenciando o estado de ressentimento da má consciência. “A má consciência se acentua naquelas pessoas que cultivam sentimentos hostis, como a propensão à vingança” (PASCHOAL, 2011, p. 210). Tummler, vendo que Jarrod, sua concorrência, está atrapalhando sua, até então, bem sucedida matança de gatos e sabendo que o mesmo cuida de sua avó, que é catatônica, se junta a Solomon para ir até a casa de Jarrod à noite com intenção de se vingar. Tummler manda Solomon atirar no pé da avó de Jarrod, para ver se ela acorda. Como não acorda, Tummler desliga a máquina que mantém viva a avó de Jarrod.

Tummler desaprendeu a amar a vida e passou a maldizê-la. Odeia a todos e a si mesmo. “O ódio e a sede de vingança nascem do espírito do ressentimento” (PASCHOAL, 2011, p. 219). Tummler diz: “O problema é que tudo o que eu vejo é miséria e escuridão. Morra, morra, morra. Eu vou colocar uma arma na minha cabeça agora mesmo¹⁰”.

Um aspecto interessante de *Gummo* e de toda filmografia de Korine é o uso de crianças e jovens para os papéis. No núcleo principal de *Gummo*, mesmo este sendo composto de jovens e crianças, não se vê aquilo que se deve esperar de uma criança. São ressentidos e não exercem seu poder criador. Segundo a filosofia nietzscheana, a criança possui vontade de autossuperação a todo momento e está sempre disposta a recomeçar. Ela não ressentida, mas esquece e abraça a vida. Demonstra a união do mundo físico e suprassensível em uma ode à vontade de potência.

A moral

A moral atravessa os enunciados da personagem Ellen, que se sente culpada e é punida pela mãe por coisas extremamente banais. Faz tudo que a mãe manda. Ellen não hesita, apenas obedece. O poder exercido por sua mãe sobre Ellen evidencia o poder do

¹⁰ *The problem was all I see is misery and darkness. Die, die, die. I'll put a gun to my fucking head right now.* (Tradução livre)

sentimento de culpa que é criado a partir de uma espécie de dívida moral. Essa culpa moral inibe a vontade de potência e reforça o ressentimento, fazendo de Ellen mais um exemplo do último homem.

Ellen é uma personagem autista. A doença não permite que ela enxergue a realidade e viva plenamente. A crítica de Korine com os enunciados remetidos a Ellen é direcionada principalmente para a mulher ocidental do final do século XX, que vive uma existência limitada por valores morais e não consegue enxergar a realidade. A moral vigente (cristã) cria uma espécie de “estrutura autista” na sociedade, obstruindo o exercício da vontade de potência.

A mulher em *Gummo* (figurada em Ellen) se confortou nos valores impostos pela mãe e pela religião. Já nem percebe ser possível viver outra realidade. Não existe nenhuma evidência de que Ellen queira mudar sua situação. Claramente, a moral inibe o exercício de vontade de potência e impossibilita sua felicidade.

Considerações finais

Temas como juventude *lúmpen*, falta de perspectiva e futuro, *White trash* e decadência são recorrentes no contexto da produção, que é retratado na sociedade ocidental do final do século XX.

O niilismo, pano de fundo da filosofia nietzscheana, relaciona-se de maneira íntima com a cidade de Xenia e com o contexto em que o filme foi produzido - a pós-modernidade - pois representam um estado intermediário, decorrente da quebra de paradigmas: ausência de fundamentos, ruína das instituições tradicionais (família, igreja, trabalho) e carência de perspectivas e sentido. O fim das verdades absolutas e a fragmentação de discursos universais viabilizaram um mar aberto de possibilidades.

No entanto, como na crítica de Nietzsche, o que se observa em *Gummo* são niilistas passivos. As personagens do filme são perfeitos exemplares do último homem nietzscheano, pois permanecem sem finalidade, sem sentido, sem vontade de potência.

Representada por *Bunny Boy*, a vontade de potência durante todo o filme é completamente desconsiderada ou reprimida. *Bunny Boy*, dada sua condição de condutor, evidencia esse fato. As personagens de *Gummo* não vivem plenamente, não

têm poder criador ou esboço de autossuperação. O exercício da vontade de potência é nulo nesta sociedade.

Ainda assim, *Bunny Boy* tenta chamar atenção para a necessidade de vontade de potência, insistindo na circulação e exposição de sua figura. Tais recursos, no entanto, acabam por não surtir efeito, evidenciando a crítica social de Korine.

A moral, por sua vez, dificulta o exercício da vontade de potência. Suas armas mais poderosas são a culpa e a recompensa posterior (salvação), que criam uma estrutura autista em quem as experiencia. É o caso da personagem Ellen.

O ressentimento em *Gummo* torna impossível o *Amor fati*, o amor ao destino. Suas personagens são ressentidas, tristes e impotentes. Tummler e Solomon não sabem viver, só maldizer; não sabem criar, só destruir; não podem esquecer, só ressentir. A impotência impregnada nessas personagens, fruto do ressentimento, torna-as reativas e vingativas.

O discurso de *Gummo* (e sua crítica) é aplicável ao seu contexto. É importante ressaltar que este não é um ataque ao contexto pós-moderno, mas à sociedade passiva e ressentida que habita o mesmo. É evidente que os conceitos nietzscheanos abordados permeiam todo o filme e, logicamente, revelam sintomas da pós-modernidade. Nietzsche se mostra corrente em sua crítica e Korine, por meio de seu discurso (*Gummo*), reverbera esta verdade.

Referências

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

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. **Para a genealogia da moral/Nietzsche.** São Paulo: Scipione, 2001.

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

HÉBER-SUFFFRIN, Pierre. **O Zaratustra de Nietzsche.** Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

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.

LÚMPEN in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2014. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Lumpen>. Acesso em: 14 de outubro de 2014.

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

MANHÃES in BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2010.

MORGAN, Frances. **Weird Harmony**. Sight&Sound: June 2013.

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, 2012b.

_____. **Ecce Homo**: Como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Twilight of the Idols with the Antichrist and Ecce Homo**. London: Wordsworth Editions, 2007.

_____. **Vontade de potência**: Ensaio de uma transmutação de todos os valores. 2012a. Disponível em: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf>. Acesso em: 15 de junho de 2014.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2012.

PASCHOAL, Antônio. Da polissemia dos conceitos “ressentimento” e “má consciência”. **Rev. Filos.**, Aurora, Curitiba, v. 23, n. 32, p. 201-221, jan./jun. 2011.

PIERRE, Eisenreich. **Positif – Revue mensuelle de cinema; jul 1999**; International Index to Performing Arts Full Text - pg. 150.

VOLPI, Franco. **O niilismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.