

# Harmony Korine e a potência da imagem etnográfica

**João Campos (UFMG); André Di Franco (UFMG)**  
e-mails: joaopaulocampos7@hotmail.com ; difrancoandre@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Harmony Korine talvez seja um dos diretores mais consagrados do cinema norte-americano atualmente. Transitando entre filmes independentes em formatos alternativos e megaproduções hollywoodianas, Korine chegou a ser considerado o futuro do cinema americano por Werner Herzog. Embora sempre ficcionais, as obras do autor estão marcadas por um caráter documental, na constante busca em retratar realidades específicas, no uso de não atores, em intensos trabalhos de pesquisa prévia etc. O seguinte trabalho procura, portanto, analisar o primeiro filme de Korine como diretor, *Gummo*, buscando interpretar, entre o processo e a obra final, as diversas infiltrações etnográficas presentes no filme. No sentido de que "o olhar e o ouvir constituem a nossa percepção da realidade focalizada na pesquisa empírica" (Oliveira, 2006, p. 31), procuramos entender como as decisões estéticas e, por fim, o trabalho de campo do diretor em Xenia – Ohio, estabelecem um porvir intrinsecamente etnográfico ao filme. Através de retratos tão críveis quanto reais, argumentamos que a obra de Korine se situa num entre lugar, combinando a ficção e a realidade numa espécie de fricção imagética. O resultado deste experimento produz uma saída poética aos clichês estéticos presentes no mundo do cinema, enriquecendo o processo criativo do cineasta, seja ele documentarista ou não.

## O FILME

*Gummo* é um filme de narrativa não linear, como uma série de dispositivos que fazem trazer a máquina cinematográfica para dentro de campo, além de vários outros autos reflexivos que inferem e explicitam a relação do diretor com o filme.

Apesar de ser considerado um filme de arte, *Gummo* é também um retrato do *White-trash* norteamericano, tipo social pertencente a uma cultura periférica do sul dos estados unidos, extremamente racista, xenofóbica e homofóbica.

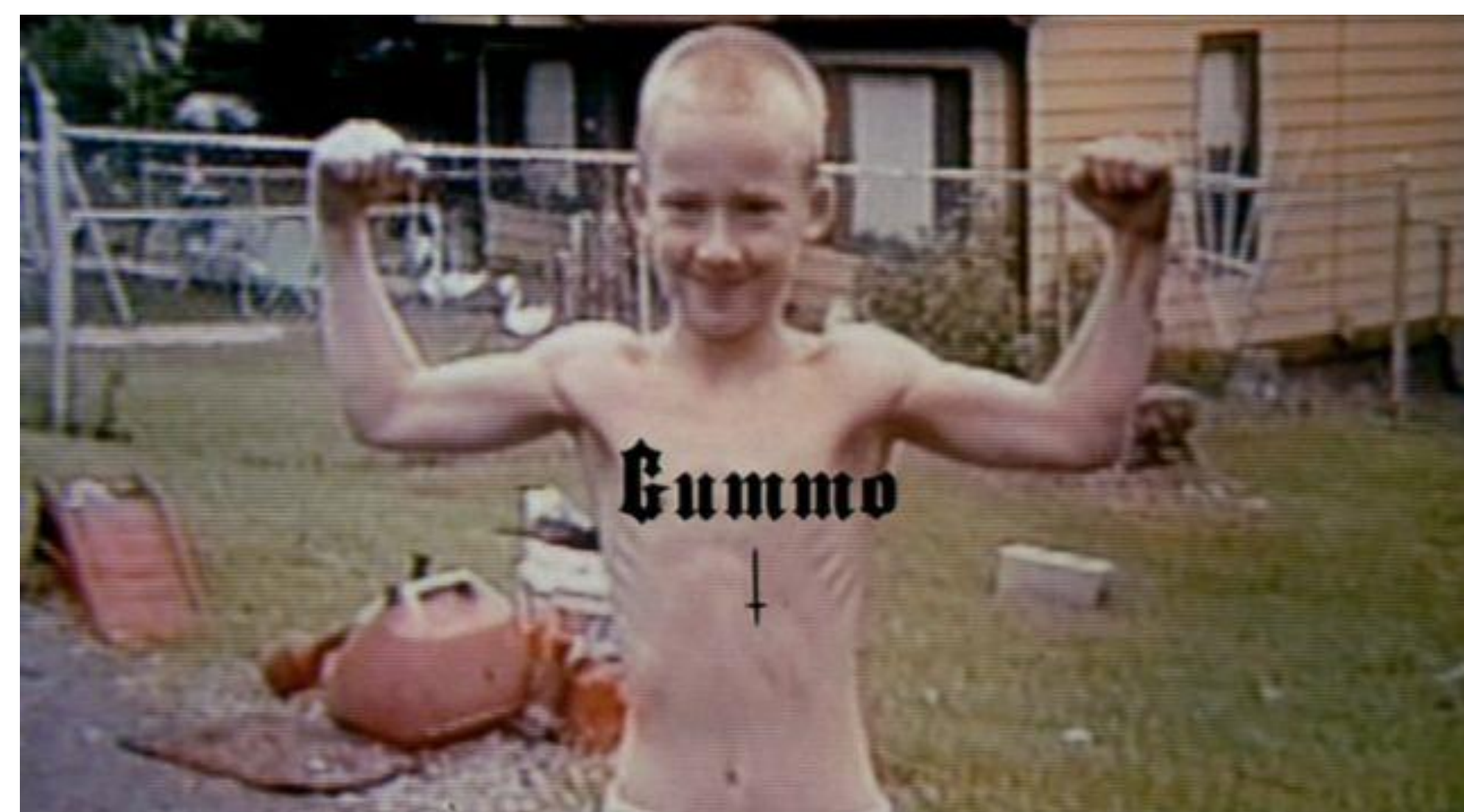
Para além, o filme é marcado por uma intensa pesquisa de campo do diretor em Xenia, Ohio, logo após o desastre de 2006 com um tornado na cidade, episódio que terá um peso significativo no filme de Korine. O uso de não atores foi também uma prerrogativa extremamente importante na constituição do filme; a grande maioria do elenco, até mesmo alguns dos personagens principais, teriam sido encontrados durante a pesquisa de Korine.

## CINEMA CLÁSSICO X CINEMA MODERNO

Nos referimos ao cinema clássico americano como lugar da ilusão mágica, dentro ao qual tudo se constitui em profundidade. Entre os lugares que se abrem na tela, tudo parece se estabelecer como forma de satisfazer os desejos escópicos do espectador, de oferecer a este um bom lugar na sala de cinema, constituir um lugar aprazível para o Voyeur (DANEY, 2004; COMMOLI, 2008).

Confronto: cinema moderno. Frente as inúmeras atrocidades cometidas durante a segunda guerra, com ou a partir deste tipo de cinema, alguns cineastas se colocam em confronto, refletem sobre a impossibilidade de se compactuar com tal formato de fazer cinema, ideológico e ilusionista. Desta reflexão, surge a necessidade de se inserir dentro do produto cinematográfico o trabalho, de quebrar a visão sintética do cinema, subverter a visão do espectador voyeur e criar lugares de desconforto dentro da sala de exibição (DANEY, 2004; DELEUZE, 1992).

Surge daí o neo-realismo, a *novelle vague*, o cinema novo e o cinema marginal do terceiro mundo. Neste processo, acabamos - como antropólogos - recaindo em algumas questões que se fazem presentes nesta transformação. Todas estas, curiosamente, parecem-nos influências claras do cinema documentário e etnográfico, ou ao menos à problemas característicos desta forma de fazer cinema: o uso de locação ao invés de cenários, os não atores, a espontaneidade, a plasticidade das vidas cotidianas.



## VHS, POLAROID E 8MM: ILUSIONISMO ÀS AVESSAS OU ASCO MIMÉTICO

*Gummo* se posiciona claramente em confronto com uma perspectiva de cinema característica de Hollywood, da ilusão e do bom lugar. Os mecanismos, sejam eles narrativos, da mise-en-scene, ou mesmo da montagem, confluem para tal programa. Contudo, observando o filme, nos deparamos com um elemento que salta aos olhos, relacionado não tanto ao programa de Korine, mas em como tal ruptura se desenvolve, sua forma.

Ao analisarmos *Gummo* sob a luz das ideias sobre transparência e opacidade da imagem de Francis Wolff (2005), acabamos direcionando nossos olhares para outro lugar, para um movimento extremamente potente de exposição do real, operação que afirma o caráter documental da obra.

Neste sentido, percebemos o uso de formatos alternativos (VHS, Polaroid e 8mm) como uma nova ruptura entre estas duas formas de fazer cinema, uma torção clara entre o projeto ilusionista clássico e o cinema moderno. *Gummo* é um filme moderno, porém, com o uso destes formatos alternativos, ele se rompe e constitui um outro campo da ilusão, contrário ao do cinema clássico americano. O programa ilusionista não está mais ligado a submissão da linguagem pelo desejo escópico satisfeito na narrativa, ele se faz por outro lugar: o desejo violento de trazer um real à tona, torná-lo o mais próximo do espectador, trazer para a sala de cinema o cobiçado, por Korine, asco mimético. Esse desejo de trazer uma realidade à tona está presente em seus comentários sobre o filme, "this is where I grew up. These people are interesting to me, and I'd never seen them represented on screen in a true way." (KORINE *apud* GUS VAN SANT, 1997).

VHS, Polaroid e 8mm seriam formatos caseiros de cinema. Grande parte dos espectadores provavelmente já utilizou algum destes formatos (principalmente naquela época). Esse emprego produz uma relação de aproximação entre o espectador e as narrativas e imagens da população de Xenia, Ohio, oferecendo aos primeiros retratos residuais, espécie de etnografia fragmentária dos White-trash.

Contrastando com o resto das imagens do filme, caracterizadas pelo extremo rigor técnico do cinema norte-americano, estas imagens residuais se posicionam mais próximas do cotidiano do espectador. Com efeito, qualquer um de nós poderia tê-las produzido.



Através de um processo de colagem, em que elementos e formatos díspares são recombinados afim de criar algo novo, Korine nos apresenta uma profusão de narrativas, em clara ruptura da mise-en-scene, munido de uma criatividade fervilhante. Esse processo acaba por deslocar o lugar olhado das coisas, num movimento paradoxal de distanciamento e mergulho nesse mundo social.

Neste sentido, blocos temporais infiltram-se no filme, através dos quais a opacidade característica do cinema arte moderno se faz perder. Não mais se faz presente o olhar e mão do diretor. A imagem se torna transparente, nela observamos um real, e nela cremos (WOLFF, 2005).

Um fato etnograficamente relevante diz respeito ao processo de criação dessas imagens residuais. Embora várias destas tenham sido captadas pelo diretor e sua equipe, Korine distribuiu várias dessas câmeras aos atores (em sua maioria não-atores), durante o processo de pré-produção. Desse modo, os "nativos" produziram diversas representações de si mesmos presentes na obra final. Eles foram levados a representar seu cotidiano, suas questões, conflitos e desejos diante da câmera – de suas câmeras. O roteiro de Korine pode ser considerado uma síntese dramática e caótica de comentários, histórias, hábitos e marcas, entrecruzando relatos "reais" das personagens que se envolveram no processo do filme com construções "fissionais", o que caracteriza o filme como excepcionalmente reflexivo e poético, documental e fantástico.

As imagens em formato caseiro são as que mais causam asco no filme, a mise-en-scene que emerge delas é polêmica, os temas são os mais capazes de nos afligir, nos obrigando a tomar uma posição frente à estes fragmentos do real.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estamos diante de uma obra experimental com infiltrações etnográficas. Uma ficção feita de maneira fragmentária, com momentos filmados à maneira de um documentário, com forte presença autoral.

Em *Gummo*, Korine expressa uma espécie de esquizo-poética criadora de uma misce-en-scene rizomática e delirante. Enquanto sistema conceitual aberto, essa mise-en-scene rizomática, feita através de diversos procedimentos – entre eles a colagem –, é capaz de se reinventar sucessivamente, produzindo uma infinidade de olhares sobre a obra.

Este é um cinema fortemente dialógico, pois nos leva a performar diante da tela. Somos obrigados a tomar uma posição, a preencher lacunas, a inventar a obra em diálogo com o caos de narrativas, imagens e resíduos. Com efeito, *Gummo* convoca a nossa imaginação, conduzindo livremente o espectador à participar ativamente do jogo que se instaura entre olhar e imagem.

*Gummo* é um filme híbrido, entre fronteiras estética, entre demarcações de gênero, entre a ficção e o documental, uma obra liminar, ambígua e anômala. Korine nos surpreende a cada momento por suas qualidades de *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS, 1989), convidando nosso olhar à uma perigosa valsa. Um filme transformador pela perspectiva de um grande cineasta cuja obra, argumentamos, tem muito a enriquecer o debate etnográfico-visual.

## BIBLIOGRAFIA RESUMIDA

COMOLLI, Jean-Louis. "Retrospectiva do espectador". In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008  
DANEY, Serge. *A Rampa, BIS*. In: DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Carta a Serge Daney*. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

WOLFF, Francis. "Por trás do espetáculo: o poder das imagens". NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.