

Fogo contra fogo: o estratagema de Harmony Korine em *Spring Breakers*

Fight fire with fire: Harmony Korine's Strategy in *Spring Breakers*

Guillermo M. Gumucio
Universidade de Mogi das Cruzes

Resumo: Com uma leitura da glamourização da violência de vários tipos (física, psicológica, entre outras.) e à luz do conjunto da obra do cineasta estadunidense Harmony Korine, o presente estudo traz uma nova chave de interpretação para o filme *Spring Breakers: garotas perigosas*. Incorporando os ensinamentos de Aumont (2008) e Baudrillard (1994) sobre a alienação das massas por meio de determinados recursos imagéticos inerentes à sociedade do espetáculo; e trazendo também à baila filme que é referência, com o mesmo enfoque, na cinematografia brasileira recente, *O Invasor*, este estudo demonstra que o longa-metragem de Korine representa um exercício de usufruto do sistema padrão de códigos semióticos e de audiovisual, que se configura como uma crítica contra esse mesmo enquadramento dominante de representação cinematográfica e publicitária.

Palavras-chave: Cinema Contemporâneo; Violência Urbana; Sociedade do Espetáculo; Sexismo.

Abstract: Considering numerous kinds of glamorization of violence (physical, psychological, among others) and based in filmmaker Harmony Korine's body of work, this paper brings a new key of interpretation regarding the movie *Spring Breakers*. Incorporating studies by Aumont (2008) and Baudrillard (1994) about the alienation of the masses by using particular visual resources underlying the society of the spectacle and reviewing *The Trespasser*, reference with the same focus within the recent Brazilian cinematography, this study demonstrates that Korine's feature film studied herein proves to be an exercise of using the standard system of semiotic and audiovisual codes which describes itself as a criticism against this very same prevailing configuration of depicting cinematographic and advertising images.

Keywords: Contemporary Cinema; Urban Violence; Society of the Spectacle; Sexism.

Introdução

O presente estudo visa a dar um enfoque contrário ao já comumente estabelecido para o filme *Spring Breakers: garotas perigosas*, dirigido pelo cineasta estadunidense Harmony Korine, principalmente à luz dos códigos presentes na obra, aqui analisados, mas também com relação ao restante da produção do mesmo cineasta.

Este artigo é fruto da pesquisa levada a cabo pelo autor para mediar a mesa redonda intitulada "A violência nos tempos de cólera", realizada em 2016, em uma universidade da região do Alto Tietê, como parte de um projeto para o curso de Comunicação Social da mesma instituição de ensino.

O debate ocorreu após a sessão de *Spring Breakers: garotas perigosas* (doravante denominado apenas *Spring Breakers*) para suscitar reflexão a respeito do âmbito em que se insere a estética que retrata determinado tipo de violência urbana no audiovisual e, também, para estabelecer diálogo entre *O invasor*, filme brasileiro de 2002, dirigido por Beto Brant, e a produção de Korine. A escolha de *O invasor* deu-se justamente pelo fato de o filme configurar-se como referência qualificada e estudada em matéria de representação da violência urbana no cinema. A mesa redonda compreendeu mais dois debatedores, que ofereceram elementos que corroboram com a tese de que *Spring Breakers* é a realização de um cineasta engajado ideológica e visualmente, que se utiliza de recursos característicos do universo *mainstream* e publicitário para combatê-los, como veremos adiante.

Não obstante a violência onipresente no cotidiano dos grandes centros urbanos, conseguimos encapsular essa violência e moldá-la conforme nossos interesses. Os vídeos de torturas e decapitações perpetradas por terroristas são assistidos por milhões de pessoas, não porque são divulgados na televisão, mas porque há um público que deliberadamente encontra esse conteúdo on-line.

Será que precisamos mergulhar em uma bolha para refletir sobre o que é verdadeiramente a violência? *O invasor* e *Spring Breakers* têm movimentos opostos. Enquanto a personagem Anísio, de *O invasor*, é uma figura anômala (e mefistofélica, como apontou Nagib (2006)) que se introduz em um universo-sociedade que, *a priori*, não é o seu, ainda que opere pela mesma lógica de aniquilação do concorrente e de valores corruptíveis, ou a ausência ou inversão deles, invadindo esse núcleo até tomá-lo por completo, em *Spring Breakers*, temos as “Marinas” do filme, fazendo questão de invadir determinado universo de prazer e luxúria a qualquer preço e, de certo modo, sendo bem-sucedidas, como quando da inversão de papéis em cena de representação de sexo oral com a pistola ou no próprio desfecho do enredo.

Ao fazer dialogar os dois filmes, a começar pela apreciação de *O invasor*, fica claro que mergulhamos com Korine no mundo desses adolescentes, na medida em que tudo é neon, tudo é lisérgico e o tempo pode parar, ou ser acelerado, ao bel prazer da inconsequência juvenil, que não está preocupada com temas mais terrenos. É o caso de Marina, personagem interpretada pela atriz Mariana Ximenes, que tem pouco ou nenhum interesse em administrar sua herança. Já em *Spring Breakers* tudo é e deve ser artificial. Até mesmo o corpo caindo da diminuta ponte no

troteio final envolve um recurso cênico ultrapassado há várias décadas, mas em absoluta consonância com o tom do restante do filme, um delírio neon.

Violência urbana

Entendemos que a crítica de Korine está bem representada, essencialmente, graças: a) à superficialidade infantil do enredo; b) às falas do roteiro incluídas em *voice over*, em um discurso risível, plausível apenas na voz de um jovem totalmente desconectado da realidade (o que representa uma ruptura imensa se considerarmos a obra do cineasta até então: *Kids*, *Ken Park*, como roteirista; *Gummo*, *Julien Donkey-Boy*, todos apresentam jovens que sabem exatamente o antro em que estão pisando, e precisam sobreviver nele); e c) à obtusidade e às escolhas flagrantes de câmera: os corpos são tudo o que essas pessoas têm para oferecer.

A paisagem sonora que configura o retrato realizado por Korine associa-se a situações compreendidas como absurdas: um DJ que é líder do tráfico e se transforma em *crooner* sentimental ao piano, acompanhado de bailarinas e companheiras vestindo máscaras cor-de-rosa e ostentando metralhadoras, estas, inclusive, usadas como adereços para os passos de dança mais lúdicos. A canção escolhida, *Everytime*, interpretada pela cantora pop estadunidense Britney Spears, revela uma nação que viu sua contribuição musical popular exportada para o mundo, especialmente representada por Robert Johnson, Tony Bennett, Etta James e Nina Simone, ser reduzida em Miley Cyrus, Skrillex (que contribuiu para a trilha sonora de *Spring Breakers*, outro motivo que corrobora para o estratagema deliberado do realizador) e Beyoncé.

Ambos debatedores da mesa redonda frisaram o aspecto repetitivo de diversas frases da narração em *voice over*, principalmente nos segmentos inicial e final do filme, que se assemelharia à principal característica da música eletrônica consumida pelo público jovem, e que tem em Skrillex, inclusive, uma referência extremamente popular (informação verbal)¹. Talvez *Spring Breakers* seja o atestado de óbito dos já perdidos adolescentes de *Kids*. Korine talvez tenha percebido que a

¹ Informação fornecida por Paulo Alves e Emerson Lopes na mesa redonda “A violência nos tempos de cólera” organizada no cineclube Mimese da Universidade de Mogi das Cruzes no dia 26 de agosto de 2016.

realidade se tornou surreal, fictícia demais para lidar com a pungência, o cru de algo como *Kids* ou *Gummo*.

Digno de nota é a estratégia comercial e criativa de perceber como usar a própria estética de uma geração contra ela mesma. Ao usar tantas e tantas vezes o close nos traseiros das garotas e como se Korine nos perguntasse: “É isto que vocês querem tanto? É isto que vocês acham tão sedutor?”. Para usar um exemplo recente e amplamente difundido, basta ver o tipo de abordagem adotado pela Warner Bros. Para vender *Esquadrão suicida*, *blockbuster* de super-heróis, a produtora utiliza-se da presença de um símbolo sexual, a atriz australiana Margot Robbie, em closes chamativos de seus shorts minúsculos. É como se Korine colocasse um close dos shorts de Arlequina, a personagem vivida por Robbie, a cada dois planos. Com efeito, Korine utilizou artifício imagético para encantar a massa (além da clara escolha de elenco, arquitetada também nesse sentido) e forem necessários quatro anos até que um grande estúdio percebesse o estratagema e replicasse-o na aposta comercial do verão. Por meio da prosa e da descrição, Baudrillard (1994) elucida como a grande diversidade de cores, o colorido intenso, ao ponto da quase cegueira, é, neste caso, absolutamente condicionante da massa:

O vácuo social é atravessado por objetos intersticiais e acumulações cristalinas que rodopiam e se cruzam num claro-escuro cerebral. Tal é a massa, um conjunto no vácuo de partículas individuais, de resíduos do social e de impulsos indiretos: opaca nebulosa cuja densidade crescente absorve todas as energias e os feixes luminosos circundantes, para finalmente desabar sob seu próprio peso. Buraco negro em que o social se precipita. (BAUDRILLARD, 1994, p. 10).

O espaço de *Spring Breakers* é branco e jovem, exclusivamente. Não parece nada accidental a ausência total de qualquer figura madura, nem tampouco o fato de a presença dos pais das protagonistas ser percebida apenas por meio da voz em conversações telefônicas. É como se o enredo se desenrolasse numa espécie de Terra do Nunca. Nesse sentido, em diálogo com Lopes, foi possível cunhar, em referência ao que ocorre na primeira seção narrativa de *Spring Breakers* a expressão “*black face digital*”. Ao se utilizar de uma fotografia extremamente escura para ilustrar o primeiro segmento do filme (até a marca de 18’25”, mais precisamente), Korine não só transforma a monotonia da vida de estudos em uma

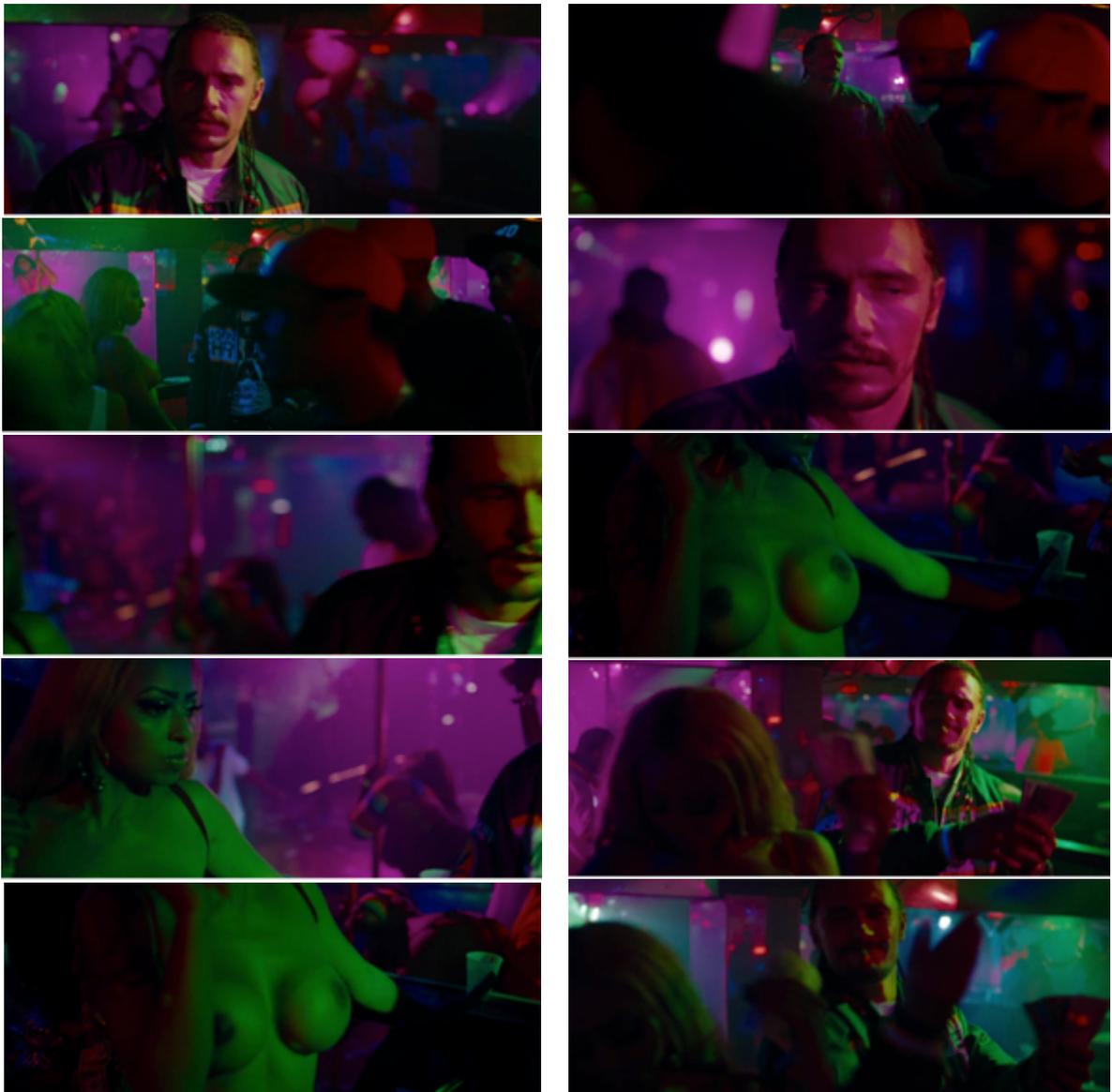
cidade universitária estadunidense na própria descrição de um local no qual o jovem alienado não optaria por estar, se pudesse ter plena liberdade para escolher, mas remete também à penúria financeira das personagens, tão obcecadas por posses, grifes, marcas e estilo de vida em que o dinheiro resolveria todo e qualquer problema.

A câmera e o fetiche

Há um caráter forçosamente fetichista no trabalho de câmera observado em *Spring Breakers*. Não há realmente uma cena significativa apresentando alguma relação sexual, seja de que forma for, da qual participem apenas homem e mulher. Temos o coito interrompido do quarto de motel no meio da festa do *spring break*, mas todas as cenas denotam fetiche masculino pelo sexo entre duas mulheres, a começar pelo filme em si, um verdadeiro baile entre dançarinas de *strip-tease*. A ressalva é a de que elas não são as dançarinas meras figurantes do bordel de que Gilberto, de *O Invasor*. Em *Spring Breakers*, o filme é delas, não existira sem elas. Trata-se de um longa-metragem repleto dessas “Marinas” alucinadas ante a possibilidade de viverem uma vida digna de *Miami Vice*, seriado da década de 1980, em que os inspetores usavam ternos brancos e rosas, na maior intensidade possível, mesmo que fosse por um só dia.

Na cena do bordel em que Archie insinua a arma ao DJ Alien, e este, por sua vez, também apresenta seu poder de fogo, ocorre algo que reflete bastante o viés fetichista, e machista, da câmera em *Spring Breakers*. A câmera, como ocorre tantas vezes no longa-metragem, deixa de exibir a manifestação dramática da personagem para se ater de forma aparentemente sem propósito, em movimentos forçosos e pouco usuais no padrão estabelecido pelo mercado cinematográfico, ao corpo erotizado de uma figurante. Esse movimentos e enquadramentos potencializam o poder de captura e exploração da câmera em elevada potência. Na cena abaixo (figura 1), nota-se ainda a reação da personagem que joga dinheiro à dançarina do bordel, momento em que o diretor torna a imagem bastante explícita para o público. O efeito é obtido por meio de movimento de câmera na mão, normalmente usado em diálogos entre duas personagens. Neste caso, o recurso é aplicado para enfatizar a relação entre a personagem interpretada por James Franco e os seios da figurante.

Figura 1: Sequência de diálogo entre DJ Alien e os seios da dançarina.



Fonte: SPRING breakers: garotas perigosas (2012).

Em certos momentos, é como se Korine tivesse visto (e gostado?) do filme de Brant e quisesse fazer o oposto. Por exemplo, o plano-sequência serve para Brant isolar a personagem de Ivan em uma selva de pedra e desesperá-lo. Nagib (2006) compara o plano-sequência de dois minutos e dez segundos de duração à tela *O grito*, de Edvard Munch (1893). Ainda que, de fato, Ivan leve as mãos à cabeça diversas vezes na cena, a fotografia usada na edição de *A utopia do cinema brasileiro*, o que mais ratifica essa impressão não é a do filme *per se*, mas um *still* (i.e., uma fotografia realizada durante a filmagem, feita, de modo geral, por um

fotógrafo dedicado a essa tarefa, em vez do diretor; não se trata, pois, de uma cena retirada do corte final do filme) no qual a perspectiva da Avenida Paulista se assemelha muito à ponte da tela de Munch (cf. NAGIB, 2006). Já Korine executa um complexo plano-sequência para reunir estes jovens e muni-los de uma energia eufórica, de uma adrenalina excitante. Disserta sobre outro universo de aparência muito mais fictícia e torna isso ainda mais sofisticado com recursos de preciosismo técnico, como a direção de atores em consonância com o movimento da camionete munida da câmera, na cena do assalto ao restaurante. Os planos-sequência usados para emular o caráter invasivo de Anísio, ao contrário, remetem diretamente ao traço mais típico da cinematografia de ficção em Jean-Luc Dardenne e Pierre Dardenne, notórios por apresentarem uma Europa que não deseja ser vista, a Europa da depressão juvenil extrema e da sobrevivência a qualquer custo.

O colonismo social nos Estados Unidos da América tem retratado de forma reiterada o traficante e o rapper da mesma maneira, como se fossem necessariamente a mesma figura, mas muito—raramente esse enfoque parece assemelhar-se à realidade. Na maioria das vezes, o bandido de alto calibre é suficientemente esperto para não se pavonear e se parece muito mais com uma personagem da excelente série televisiva *The Wire*, concebida pelo repórter policial David Simon e Ed Burns, ex-policial da cidade de Baltimore, nos Estados Unidos, e muito pouco assistida no Brasil. Nesse âmbito, construímos a tese sobre o conceito de imaginário estabelecido por Aumont, que compreende o imaginário pura e essencialmente como “faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis (2008, pp. 118-120).

Por ocasião da já mencionada mesa redonda, Alves² sinalizou a presença de diversos atores em *Spring Breakers* que teriam alguma ligação com o mundo do crime, como, por exemplo, o rapper Gucci Mane, pseudônimo de Radric Delantic Davis, que tem longa ficha policial, com acusações que vão de porte de cocaína a porte de arma e assassinato.

Constata-se que o que mais transtorna em *Spring Breakers* é, na verdade, um grande artifício para ratificar o quanto desse retrato é definitivamente surreal. A inserção de um nêmesse – o traficante rival da personagem interpretada pelo ator

² Informação fornecida por Paulo Alves na mesa redonda “A violência nos tempos de cólera” organizada no cineclubes Mimese dos cursos da Universidade de Mogi das Cruzes no dia 26 de agosto de 2016.

James Franco – no enredo é feita de forma tão forçada e infantil que é inevitável não imaginar que o realizador não tenha se divertido com algo tão absurdo e fora do eixo. Como se não fosse suficiente, esse fator, assim como a natureza absolutamente alienada do comportamento das protagonistas, vem ao encontro do que Baudrillard expõe a respeito do caráter de alienação que caracteriza a massa:

[...] Na massa desaparece a polaridade do um e do outro. Essa é a causa desse vácuo e da força de desagregação que ela exerce sobre todos os sistemas, que vivem da disjunção e da distinção dos polos (dois, ou múltiplos, nos sistemas mais complexos). É o que nela produz a impossibilidade de circulação de sentido: na massa ele se dispersa instantaneamente, como os átomos no vácuo. É também o que produz a impossibilidade, para a massa, de ser *alienada*, visto que nela nem um nem o *outro* existem mais. (BRAUDILLARD, 1994, p. 12)

Se compreendermos a construção do sentido da obra como fenômeno de significação atribuído ao espectador, tal qual formulado por Gombrich (*apud* AUMONT, 2008, p. 90), *Spring Breakers* transforma-se na grande crítica de todas as banalizações perpetradas pela mídia de massa, do efeito anestésico do neon e dos primeiríssimos planos excessivos, *i.e.*, apresenta organicidade na medida em que a repetição configura elemento imprescindível para o caráter banalizante da linguagem que Korine acata, valendo-se da mesma (*Ibidem*, p. 94). Nem o sagrado escapa ao profano da mesmice de tons sempre carregados e exagerados; do neon que tudo embeleza sem critério.

Figura 2: Plano geral com destaque para os vitrais e o “black face digital”.



Fonte: SPRING breakers: garotas perigosas (2012).

Figura 3: Plano aproximado do pastor com “black face digital”.



Fonte: *Ibidem*.

Figura 4: Plano aproximado da personagem Faith.



Fonte: *Ibidem*.

Conforme visto acima, os apelos imagéticos do sagrado e do profano para Korine podem ser bastante semelhantes. Sobre a relação da massa com os ritos católicos, Baudrillard disserta, opinando que, tal qual explicitado por Korine em *Spring Breakers*, a relação do crente com a fé também é orquestrada pelo espetáculo.

Quanto à impossibilidade de nela [na massa] se fazer circular o sentido, o melhor exemplo é o de Deus. As massas conservaram Dele somente a

imagem, nunca a Ideia. Elas jamais foram atingidas pela Ideia de Deus, que permaneceu um assunto de padres, nem pelas angústias do pecado e da salvação pessoal. O que elas conservaram foi o fascínio dos mártires e dos santos, do juízo final, da dança dos mortos, foi o sortilégio, foi o espetáculo e o cerimonial da Igreja, a imanência do ritual – contra a transcendência da Ideia. [...] Práticas degradadas em relação ao compromisso espiritual da fé? Pode ser. Esta é a sua maneira, através da banalidade dos rituais e dos simulacros profanos, de minar o imperativo categórico da moral e da fé, o imperativo sublime do *sentido*, que elas repeliram. Não porque não pudessem alcançar as luzes sublimes da religião: elas as ignoraram. Não recusam morrer por uma fé, por uma causa, por um ídolo. O que elas recusam é a transcendência, é a interdição, a diferença, a espera, a ascese, que produzem o sublime triunfo da religião. Para as massas, o Reino de Deus sempre esteve sobre a terra, na imanência pagã das imagens, no espetáculo que a Igreja lhes oferecia. Desvio fantástico do princípio religioso. As massas absorveram a religião na prática sortilêga e espetacular que adotaram. (BAUDRILLARD, 1994, pp. 12-13)

A extensa citação de Baudrillard serve para ilustrar o que, contra todas as expectativas, acontece com *Spring Breakers*. De certa forma, como espectadores, temos duas escolhas: ter fé cega nas imagens e se deixar envolver por um pretenso enredo; ou abraçar o “imperativo sublime do sentido”, como cunha o estudioso francês.

As protagonistas do filme de Korine “não recusam morrer por um ídolo”, por exemplo, representado na figura de DJ Alien (e aqui até mesmo poderíamos traçar um paralelo entre ídolo celestial, extraterreno, e o messias bíblico). Baudrillard menciona inclusive que “elas [as massas] querem apenas signos, elas idolatram o jogo de signos e de estereótipos, idolatram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa sequência espetacular” (1994, p. 15).

Como encontrar um filme que represente mais a “maioria silenciosa” de Baudrillard do que *Spring Breakers*? A ausência cabal de qualquer tentativa de elo político no filme contrasta com as análises já realizadas por Nagib sobre *O invasor*, filme recheado de sintomas de uma sociedade doente, refém de donos de empreiteiras em um túnel sem saída em matéria de violência, na qual a grande glória da ascensão social seria não mais matar, mas *mandar* matar.

Spring Breakers é como se fosse um sedutor comercial de operadora de telefonia celular, que dissesse: “Não pense no amanhã, você precisa disso agora, você precisa se comunicar agora, de uma forma excitante e sofisticada, para apreciar os verdadeiros prazeres de estar conectado com o nosso mundo. E precisa ser agora, porque amanhã poderá ser tarde demais”.

Arte pop

Não só não há o que se criticar com relação aos aspectos técnicos em *Spring Breakers*, uma vez que eles são hipnóticos ao extremo. Como desviar o olhar de um colorido tão genuinamente romântico, de um neon tão pueril, de tons tão confortáveis e chamativos ao mesmo tempo? Verdadeiro feito por si só, assistir *Spring Breakers* remete a olhar para os balões em forma de cachorro de Jeff Koons em uma galeria. Composta de cinco exemplares únicos (monocromáticos, nas cores azul, magenta, amarelo, vermelho e laranja), *Balloon Dogs*, com peças realizadas entre 1994 e 2000, é, com efeito, um trabalho de impacto do artista visual estadunidense.

É possível atrelar um aspecto notoriamente positivo à escolha de Koons, julgando que a imagem praticamente universal do cachorro arquitetado na forma de bexigas remete instantaneamente a momentos bons e felizes da infância. Mesmo não sendo dos mais insensíveis, o fato é que os *Balloon dogs* nunca me despertaram essa sensação. Do contrário, acredito que poderia ser qualquer coisa com formas curvas, bastante atraentes, para que um anseie para acariciar, como uma fruta suculenta, uma boa bola esportiva, ou uma volumosa margarida, que o efeito seria idêntico. A sensação de olhar para a peça de aço inoxidável de proporções mastodônticas é do mais tenro carinho graças ao revestimento de colorido inigualável.

Figura 5: Ballon Dog azul, em exposição no Whitney Museum of American Art.



Fonte: JEFF KOONS. *Artwork*.

Disponível em: <<http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

Se há uma crítica imbuída na série *Celebration*, de Koons cuja temática são as festas infantis, talvez seja alguma dirigida a nós, a massa, que se diverte sem compromisso e procura detalhe que não existe em uma peça de galeria ou museu, mas só encontra o próprio reflexo (as peças são reflexivas e o acabamento é de uma perfeição embasbacante). Há, por exemplo, peças em forma de flor em *Celebration*, mas a clara inclinação fálica poderia levar a outro tipo de investigação que não é a proposta no presente estudo. Korine, claro, privilegia as curvas também: aproveita o poder hipnótico do neon para agredir com uma câmera sexista e fetichista que incomoda de forma impressionante.

Quanto ao efeito distorcido de representação provocado por Korine e a sua relação com a espetacularização da violência, basta ater-nos a um exemplo bastante claro e didático da cinematografia brasileira que, por exemplo, segue um projeto pseudonaturalista com foco demasiadamente concentrado nos detalhes bucólicos e na busca pela poesia na miséria. Os filmes com direção de fotografia de Walter Carvalho abarcam o gosto do clima árido do Nordeste (*Central do Brasil; Amarelo manga; Baixio das bestas; Abril despedaçado*) ou do calor da cela da Casa de Detenção (*Carandiru*), por exemplos, e conciliam esses cenários a uma determinada violência que é um universo construído, ou seja, no usufruto dessas obras ficamos em uma zona cinzenta entre ficção e realidade, encaçapados por um cênico naturalista, mas deslumbrados com uma fotografia que nos faz pensar a respeito do mais irrelevante traço de poeira.

A relação com a violência também paira, evidentemente, sobre a cabeça dos escritores e roteiristas das obras cinematográficas que conversam com o tema. Sobre a concepção de *Os matadores*, Brant enaltece o papel do roteirista na vivência e no estreito contato com um agente direto da violência:

[...] entra a parceria com Marçal Aquino, o roteirista. Meu trabalho é contar a história dele em imagens, visualizar seu texto. O conto partiu de um caso que aconteceu com Marçal na fronteira, quando ele estava pesquisando o assunto. Um dia, sentou-se para conversar com o matador e, no quarto conhaque, o matador lhe disse: "Marçal, gostei de você, você é um cara legal. Se tiver alguém lá em São Paulo que você tem diferença, eu resolvo pra você. Me arruma uma foto e não tem problema". O conflito do filme partiu dessa observação do Marçal. (NAGIB, 2002, pp. 121-122).

Portanto, trata-se de um paralelo com o tipo de experiência por trás de *Kids* e *Gummo*, por exemplo. A diferença é que, além da fidelidade da narrativa em retratar

a juventude estadunidense em meados da década de 1990, Korine se importa com a sensação equivalente em termos estéticos. Werner Herzog, o importante cineasta alemão, parece bastante “real” no papel do pai de família em *Julien Donkey-Boy*, ainda que goste de vestir uma máscara de gás dentro da aparente normalidade das quatro paredes de sua casa com andar superior, vários cômodos, jardim frontal e cerca, em bairro de classe média. Em conformidade com esse tipo de representação, *Julien Donkey-Boy* foi filmado em Mini-DV, expandido para 16 mm e depois convertido em 35 mm, o que resulta na alta granularidade da imagem.

Nagib explicita que, a despeito das aparências, *O invasor* tem pelo menos um elemento cujo arco narrativo é absolutamente fictício, que é o da própria personagem incorporada pelo título.

História de um favelado, matador de aluguel, que galga à classe dominante à custa de astúcia e chantagem, o filme foi considerado por boa parte da crítica como revelador do Brasil atual. Em minha análise, sugiro que tal efeito deriva menos desse conteúdo, na verdade, improvável, que da forma, ou seja, dos recursos utilizados para mostrar que o universo supostamente protegido da classe dominante encontra-se permeado pela feiura e abjeção que o cercam. A contaminação estética passa como diagnóstico ético do Brasil como um todo graças ao modo como elementos de gênero se articulam com o documento. [...] o filme dialoga com o melhor da produção mundial atual, impondo-se como invenção formal ao lançar mão da linguagem do videoclipe como ferramenta para a atualização do gênero e a representação da alienação contemporânea. (NAGIB, 2006, p. 21).

Técnica, beleza e vazio. É nessa tríade da arte pop, tão fundamentada pelos tipos de Lichtenstein e Warhol, que Koons e Korine se encontram e sedimentam a estética de uma massa zumbificada da forma mais inesperada, contra muitos dos prognósticos. Em consonância com Baudrillard, somos mortos-vivos deslumbrados com a promessa de uma Disneylândia mundial, cegos ao cúmulo de distorcermos o flagrante jornalístico da fotografia do cadáver de uma criança refugiada na praia até que ela perca totalmente o sentido, por exemplo³. Como o Mao Tsé-Tung de Warhol, encontramos alguma beleza onde só existe o horror, e com isso a banalizamos ao extremo. E podemos corroborar com as qualidades do trabalho em *Spring Breakers* da mesma forma. Em um primeiro instante, há quem reaja a *Spring Breakers* da mesma forma que muitos reagem até hoje a uma *Brillo Box* de Warhol, ou seja, com

³ Alan Kurdi foi um refugiado curdo de três anos de idade que escapava da guerra na Síria com a família quando morreu afogado no Mar Mediterrâneo em 2 de setembro de 2015. A foto do repórter turco Nilüfer Demir foi disseminada mundialmente nos principais meios de imprensa e sofreu um sem-número de releituras.

o mais vigoroso desprezo, o que é compreensível. Outrossim, este estudo tenta demonstrar o contrário: que o projeto de Korine tem seu mérito por utilizar-se dos muitos recursos supramencionados e sobre os quais dissertamos para, ao fim e ao cabo, ser apreciado, ainda que momentaneamente (que é como se configura a fruição pela massa) pela massa com as mesmas armas que ela apregoa, apoderando-se do processo de dismantelamento do significado e esvaziamento da reflexão sobre o cinema, por meio de uma arte cinematográfica engajada em ironizar a indústria dedicada a essa massa.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 13. ed., Campinas: Papirus, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. Tradução Suely Bastos. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ESQUADRÃO suicida. Direção: David Ayer. Produção: Bruce Franklin, Andy Horwitz, Geoff Johns, Steven Mnuchin, Alex Ott, Charles Roven, Deborah Snyder, Zack Snyder, Richard Suckle, Colin Wilson. Intérpretes: Will Smith, Ike Barinholtz, Margot Robbie, Jared Leto, Viola Davis, Jay Hernandez, Adewale Akinnuoye-Agbaje, Cara Delevingne, Karen Fukuhara. Roteiro: David Ayer. Música: Steven Price. Los Angeles: 2016. 35 mm (123 min.), 2.35:1, color. Produzido por Warner Bros.

GUMMO. Direção: Harmony Korine. Produção: Stephen Chin, Scott Macaulay, Robin O'Hara, Ruth Vitale, Cary Woods. Intérpretes: Jacob Sewell, Nick Sutton, Jacob Reynolds, Darby Dougherty, Chloe Sevigny, Bryant L. Crenshaw, Linda Manz, Lara Tosh, Mark Gonzales. Roteiro: Harmony Korine. Los Angeles: 1997. 1 DVD (89 min.), 1.85:1, color. Produzido por New Line Productions.

JULIEN Donkey-boy. Direção: Harmony Korine. Produção: Cary Woods, Scott Macaulay, Robin O'Hara. Intérpretes: Ewen Bremner, Chloe Sevigny, Werner Herzog, Evan Neuman, Joyce Korine, Chrissy Kobylak, Alvin Law. Roteiro: Harmony Korine. Los Angeles: 1999. 1 DVD (100 min.), 1.85:1, color. Produzido por Independent Pictures Productions.

INVASOR, o. Direção: Beto Brant. Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca. Intérpretes: Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos, Mariana Ximenes, Malu Mader. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, Renato Ciasca. Música: Sabotage, Instituto. São Paulo: 2004. 1 DVD (97 min.), 1.85:1, color. Produzido por Drama Filmes.

NAGIB, Lúcia. ***A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias.***
Prefácio: David Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.**
Prefácio de Ismail Xavier. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2002.

SPRING Breakers: garotas perigosas. Direção: Harmony Korine. Produção: Chris Hanley, Jordan Gertner, David Lander, Charles-Marie Anthonioz, Fernando Sulichin, Ted Field, Megan Ellison, Chris Contogouris, Jane Holzer, Miles Levy, Vince Jolivet, Agnès B., Vikram Chatwal, Stella Schnabel, Aeysha Nalsh, Nicks Walker.
Intérpretes: James Franco, Selena Gomez, Vanessa Hudgens, Ashley Benson, Rachel Korine, Gucci Mane. Roteiro: Harmony Korine. Música: Skrillex, Cliff Martinez.
Los Angeles: 2012. 1 DVD (93 min.), 2.35:1, color. Produzido por Muse, Rabbit Bandini, Radar Pictures, Anna Purna.