

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS – UEG
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E
HUMANAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E
TECNOLOGIAS**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
PROCESSOS EDUCATIVOS, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS**

**A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO MASSACRE EM COLUMBINE
RETRATADA NO FILME ELEFANTE**

**Anápolis-GO
2015**

VERÔNICA MARTINS MOREIRA

**A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO MASSACRE EM COLUMBINE
RETRATADA NO FILME ELEFANTE**

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias. Área de concentração: Processos Educativos, Linguagem e Tecnologias. Linha de pesquisa: Processos Educativos.

Orientador (a): Prof.^a Dra. Veralúcia Pinheiro

**Anápolis-GO
2015**

Ficha catalográfica

M 838r

Moreira, Verônica Martins.

A Reconstrução histórica do massacre em Columbine retratada no filme Elefante [manuscrito] / Verônica Martins Moreira. – 2015.

94 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Profª Drª Veralúcia Pinheiro.

Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias) , Universidade Estadual de Goiás, Câmpus de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas) , Anápolis, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Violência escolar – História - Cinema. 2. Massacre – Escola – Columbine – História. 3. Filme Elefante – Valores capitalistas – Análise. I. Título.

CDU: 316.624:373(73)(042.3)

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus Fernandes
Bibliotecária do Câmpus de CSEH
CRB1/2385

**A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO MASSACRE EM COLUMBINE
RETRATADA NO FILME ELEFANTE**

Esta dissertação foi considerada aprovada para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em _____ de _____ de _____.

Aprovada em: _____.

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Veralúcia Pinheiro – Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Orientadora

Prof.^a. Dr.^a. Maria Eugênia Curado - Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Membro interno

Prof. Dr. Nildo Silva Viana – Universidade Federal de Goiás (UFG)

Membro externo

Anápolis – GO, _____ de _____ de _____.

DEDICATÓRIA

*Em memória daqueles que também
viveram para a concretização de um
sonho: meus pais Adonai Xavier
Moreira e Eurides Martins Moreira.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de forma direta ou mesmo indireta colaboraram para que esta dissertação fosse realizada. Aos meus familiares e os amigos do MIELT e em especial a minha companheira sempre terna e amiga Camila e ao amigo de longas conversas ao telefone Jean Isídio. A eles o meu abraço afetuoso e a minha pequenez diante de tamanho apoio e amizade. À minha orientadora Veralúcia Pinheiro e ao professor Nildo Viana pela paciência e pela disposição em “aturar” uma orientanda demasiada insegura e apaixonada pelos adjetivos.

E por fim, ao corpo docente do MIELT – Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG.

A todos o meu muito obrigada.

Linda contemplava o espetáculo, sorrindo vagamente e sem compreender. Seu rosto pálido e inchado tinha uma expressão de felicidade imbecil. A todo momento suas pálpebras fechavam-se, e durante alguns segundos ela parecia dormir. Depois, com um pequeno sobressalto, despertava novamente – despertava para os jogos de aquário dos Campeões de Tênis, para a execução em Super-VoxWurlitzeriana de “Beija-me, abraça-me com rudeza”, para a baforada tépida de verbena soprada através da abertura existente acima de sua cabeça -, despertava para todas essas coisas ou, antes para um sonho de que essas coisas, transformadas e embelezadas pelo soma que tinha no sangue, eram os elementos maravilhosos, e sorria novamente o seu sorriso irregular e descorado de contentamento infantil.

Huxley, A. Admirável Mundo Novo.

RESUMO

A pesquisa analisa o filme *Elefante*, o qual trata do massacre cometido em uma manhã de segunda-feira, 19 de abril de 1999, no interior de uma escola secundária no estado do Colorado, EUA. Filmado em 2003, este filme inspirou-se no acontecimento para apresentar um retrato sobre a juventude norte-americana em conformidade com a complexidade das relações sociais no contexto da sociedade capitalista. O filme reflete a efêmera relação entre os indivíduos na sociedade moderna ao retratar uma instituição de ensino marcada pelo poder autoritário que marca o cotidiano dos estudantes. Voltados para atender o mundo do mercado, os jovens na atualidade são compulsoriamente expostos à situações que envolvem disciplina, competição, individualismo, violência etc. Partindo desse pressuposto, nosso estudo considerou que o filme *Elefante* constituiu-se como expressão dos valores da sociedade capitalista. Foi fundamental a contribuição de alguns autores, como: Walter Benjamin, Marc Ferro, Guy Debord, Nildo Viana, Maurício Tragtenberg e outros.

Palavras-chave: Cinema. Valores. História. Violência.

ABSTRACT

The research analyzes the film elephant, which deals with the massacre committed on a Monday morning, April 19, 1999, inside a high school in the State of Colorado, USA. Filmed in 2003, this film was inspired by the event to present a portrait of the American youth in accordance with the complexity of social relations in the context of capitalist society. The film reflects the ephemeral relationship between individuals in modern society to portray an educational institution marked by authoritarian power that marks the daily lives of students. Geared to meet the market world, young people today are compulsorily exposed to situations involving discipline, competition, individualism, violence etc. Starting from this assumption, our study found that the movie Elephant constitutes as an expression of the values of the capitalist society. It was crucial the contribution of some authors, such as: Walter Benjamin, Marc Ferro, Guy Debord, Nildo Viana, Maurício Tragtenberg and others.

Keywords: Cinema. Values. Story. Violence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPITULO I – ARTE, CINEMA E REALIDADE	
1.1 A produção, mercantilização e especialização da arte na contemporaneidade.....	14
1.2 O cinema como objeto de estudo.....	23
1.3 O cinema como expressão da realidade.....	29
CAPÍTULO II - O MASSACRE EM COLUMBINE	
2.1 “Sou uma arma feita pra matar”.....	40
2.2 A naturalização das armas na cultura norte-americana	47
2.3 O espetáculo midiático e a banalização da violência.....	53
CAPÍTULO III – A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA DO MASSACRE EM COLUMBINE NO FILME ELEFANTE	
3.1 História e ficção no filme Elefante.....	64
3.2 O conceito de valores e a manifestação destes no filme Elefante.....	69
3.3 A história negligenciada no filme Elefante.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

INTRODUÇÃO

Como expressão artística, o cinema surgiu no século XIX como uma das grandes inovações no campo da arte. No entanto, séculos antes com a ascensão do capitalismo, a produção artística, antes fruto da imaginação e criatividade humana, passou a atender um objetivo específico: adequar-se às leis do mercado. Diminuída de sua função ímpar, a arte, apropriada pelo modo de produção capitalista, viu-se reduzida a produto. Assim, como produto e como disseminador de cultura, o cinema chegou ao cotidiano dos lares e aos rituais de socialização pertencentes à sociedade moderna.

Manipulando as imagens a fim de que estas ganhassem vida por meio do movimento que as animava, a tela passou a projetar o vivido, a dona de casa no supermercado, o operário na fábrica ou mesmo a conflituosa e confusa sobrevivência diária da maioria das pessoas. Era algo novo. O cinema inaugurou um período em que a arte poderia representar movimento, ação. Por meio da presença real do movimento, o público passou a considerá-lo como sinônimo de algo tangível, passando-lhe a impressão de agitação. Esse processo de aquisição de corporalidade em relação aos objetos inanimados levou o espectador a apreender sempre a dinâmica do movimento com uma característica de atualidade. Como se pertencesse à época presente e de certa forma estivesse ligado à complexidade do cotidiano, o advento do cinema trouxe consigo uma nova dimensão de realidade.

Negligenciadas por muitos estudiosos, as produções cinematográficas se tornaram marginais por muitos anos até serem consideradas ferramentas fidedignas de estudo. Percebida a importância destas, tornou-se pertinente que “...desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na História com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinavam e glorificavam. (FERRO, 2010, p. 15). Com a exibição de “Saída dos trabalhadores da fábrica *Lumière*”, a representação da realidade jamais fora a mesma. Segundo Defleur e Ball-Rokeach (1993, p.17), o fato de serem recursos audiovisuais de fácil compreensão e de se orientarem para o público em geral, como uma linguagem mais rápida do que a leitura, a tevê e o cinema são hoje, ao lado da internet, os meios de comunicação de alta acessibilidade, largamente utilizados pela maioria das pessoas.

Nessa perspectiva, por intermédio dos conflitos que são inerentes à sociedade burguesa, o cinema reproduz as contradições sociais do mundo histórico no qual

pretende retratar, pois se trata de um produto da sociedade, devendo, assim, ser entendido quando no interior das relações sociais e não independente desta.

Desta forma, a pesquisa compreende o processo de popularização/espetacularização da indústria cinematográfica moderna, possuindo como objeto de análise o filme *Elefante*, produzido no ano de 2003, sob a direção e roteiro de Gus Van Sant. Considerado a primeira versão ficcional do famoso caso do tiroteio na escola *Columbine*, em Colorado, nos EUA, onde dois adolescentes atiraram contra colegas, professores e em si mesmos. O filme *Elefante* retoma a discussão do fracasso das instituições de ensino norte-americanas a partir da dinâmica da violência escolar. Dessa forma, ao analisar o cinema mediante sua característica histórico-sociológica, foram esboçadas algumas considerações a respeito da influência social do filme e de uma teia de valores, compreendida na multiplicidade das relações sociais. Nosso objetivo é analisar a manifestação e conseqüente naturalização da prática do consumismo, do individualismo e da violência como valores disseminados pela classe que está no poder.

A partir do problema proposto na premissa acerca da forma como o filme *Elefante* reconstrói determinado acontecimento histórico, buscaremos analisar a manifestação de certos valores como consumismo, individualismo e a dinâmica da violência retratada no filme *Elefante*. Nosso intuito é tratar o cinema como um produto e não a partir de seu caráter semiológico, tampouco estético e sim como um produto cultural, resultado da imbricada teia de manifestações culturais. A posição estética não será debatida, pois o que nos interessa é analisar o filme enquanto entretenimento, narrativa e evento cultural, ou seja, passando pela compreensão de sua produção, seu consumo e seus significados dentro do estudo do funcionamento da própria cultura.

Partindo desse pressuposto, no primeiro capítulo, intitulado ‘Arte, Cinema e Realidade’, analisamos a dinâmica do cinema enquanto arte no âmbito da produção, mercantilização e especialização nos dias atuais. Dadas as modificações que se deram no modo de produção, algumas delas acarretaram consigo mudanças nas condições de produção e nas relações sociais entre os indivíduos. Como resultado da ascensão da burguesia, as manifestações culturais passaram a ser determinadas pelas leis do mercado que orientam as condições materiais de existência. Partindo da teoria dos conflitos inerentes à sociedade burguesa e do materialismo histórico, é possível aprofundar a teoria da arte na sociedade moderna por meio de sua característica de produção e consumo/mercantilização. Com o intuito de analisar somente a arte apropriada pelo

capitalismo, neste capítulo nos propomos a buscar uma nova abordagem para analisar os processos que culminaram na popularização/consolidação do cinema, tanto no que diz respeito ao âmbito doméstico quanto ao âmbito comercial. Por meio de um processo gradativo, o que hoje entendemos como cinema – em toda sua complexidade como arte, indústria, entretenimento, etc., - a partir do último século se estabeleceu de forma tão dinâmica que sua abrangência chega a ultrapassar a ficção para travestir-se de realidade.

No segundo capítulo, ‘O massacre em *Columbine*’, a proposta foi considerar as determinações históricas do atentado ocorrido em 19 de abril de 1999, em que dois adolescentes munidos de metralhadoras atiraram contra colegas e professores. Dylan Klebold de 17 anos e Eric Harris de 18 desejavam matar ‘a escola inteira’. Doze alunos e um professor foram alvejados pelas armas dos estudantes no interior da instituição de ensino *Columbine High School*.

Neste capítulo analisaremos tanto o cotidiano de negligência e abandono em que os jovens viviam quanto as supostas responsabilidades dos pais, da música ou dos jogos de videogame, etc., que a opinião pública apontou para explicar o comportamento dos jovens.

Logo após consideraremos a cultura bélica norte-americana, desde a marcha para o oeste e a massiva aniquilação das culturas indígenas que se seguiu até a exportação da cultura de guerra constante. Buscando questionar a ideologia bélica de acordo com a história estadunidense e o culto às armas de fogo, analisaremos a prática de venda de armamentos para o resto do mundo, desde o financiamento de guerras até a importância e força que a indústria armamentista possui para esta economia no âmbito do lucro total. Por fim, amplamente noticiado pelos meios de comunicação em geral e ganhando as primeiras páginas dos jornais, propomo-nos a identificar de que forma a mídia cobriu o acontecimento para torná-lo atrativo com o objetivo de garantir números elevados de audiência.

A partir de muitas das informações que foram distorcidas ou mesmo interpretadas de forma errônea, nosso intuito é compreender a ação dos mecanismos midiáticos que tornaram o evento amplamente televisionado tal como um espetáculo.

Assim, de acordo com o capítulo três, ‘A representação histórica do massacre em *Columbine*, no filme *Elefante*’, o objetivo é sintetizar a análise da relação entre filme e a reconstituição da história que ele se propõe a fazer. Por ser o cinema uma ferramenta dinâmica e multifacetada, partiremos de um processo ativo de interpretação para a análise do filme. Ao propormos a análise do filme *Elefante*, analisaremos seu processo

social assim como sua equipe de produção e as ambiguidades interpretativas oriundas do universo ficcional. Uma análise do filme é algo raro. Existem muitos estudos sobre cinema (abordagens antropológicas, históricas, sociológicas, etc.). Em se tratando da análise de determinados filmes, Viana (2012) reforça o quão pobre pode representar uma análise que pretende pautar-se somente nos aparatos técnicos. Pelo fato destes não contemplarem a vivacidade dos significados do cinema, acaba tornando-se uma interpretação superficial e insuficiente:

Ao colocar a análise no nível da produção técnica, perde-se em determinados procedimentos, que são determinados pela mensagem que se busca passar, trocando o determinante pelo determinado, a essência pela aparência etc., ou seja, troca a teoria pela ideologia. (p. 25 e 26).

Não intentamos a superficialidade, tampouco o conservadorismo que são constantes na sociedade capitalista retratada no cinema, pois nosso intuito não é realizar uma descrição e sim uma análise a partir dos traços analíticos presentes na obra.

“Para superar a descrição, é preciso não apenas expor as cenas do filme, mas problematizá-las e revelar seus significados. E, ao fazer isso, torna-se possível, também avaliar o filme de forma mais justa” (VIANA, 2012, p.89).

O filme *Elefante* apresenta uma releitura do cotidiano dos jovens norte – americanos tendo como pano de fundo o massacre em *Columbie* e como tal discutiremos o conceito de valores e de que forma alguns deles se manifestam no filme, como por exemplo, o papel da família burguesa e da escola como instituições de formação humana e intelectual, além do grupo social específico, nomeado de juventude, nas várias formas de violência que se manifestam. Entendemos valores como uma criação essencialmente humana no sentido de proporcionar ao gênero humano a inserção na malha social de forma ora autêntica ora inautêntica como mero reprodutor dos anseios da classe dominante, ora individualizantes ora universais.

Por fim, as determinações econômicas, como o capital comunicacional, a monopolização da indústria do entretenimento norte-americana e sua atuação na produção, distribuição e exibição dos filmes serão analisadas, tal como a visão pessoal do diretor e no caso específico, o roteirista no processo de composição do filme *Elefante*.

CAPÍTULO I – ARTE, CINEMA E REALIDADE

1.1 A produção, mercantilização e especialização da arte na contemporaneidade

Um dos aspectos mais evidentes do contemporâneo pode ser descrito por meio dos sistemas tecnológicos de produção, reprodução e distribuição de informações audiovisuais, tamanha sua importância econômica em relação à indústria das comunicações e do entretenimento. O processamento digital, além de ter proporcionado uma revolução na economia e na sociedade contemporânea, adquiriu uma importância ímpar nas relações interpessoais e no processo criativo atual que vem passando por inúmeras transformações. Dessa forma, é importante analisar a consolidação da estrutura social capitalista nas relações sociais e de produção artística.

A sociedade capitalista se caracteriza por suas contradições internas, cuja origem foi a transformação da burguesia de classe revolucionária para classe dirigente, representando a consolidação do modo burguês de produção e essa relação de exploração condicionada pela divisão sistemática do trabalho que gera o conflito. “A história de toda sociedade até nossos dias é a história da luta de classes”. (MARX e ENGELS, 2002, p. 23). As modificações que se deram no modo de produção acarretaram consigo mudanças nas condições de produção e nas relações sociais entre os indivíduos. A partir da ascensão da burguesia, as manifestações culturais passaram a ser determinadas pela sociedade individualizante e pelas leis do mercado que orientam as condições materiais de existência. A ampla divulgação da produção cultural promove uma falsa ideia de democratização, que nesse contexto limita o sonho de democracia e liberdade à capacidade de consumir.

A fim de compreender o capitalismo como modo de produção, tal sociedade norteia-se a partir da divisão entre base social caracterizada pelo modo de produção e superestrutura determinada pela produção intelectual e pelas relações sociais concretas como o Estado, as instituições, a política, a religião, a arte¹, etc. As produções artísticas/culturais tais como os meios de comunicação orientam o modo de produção e consequentemente a produção e a reprodução da vida real. A superestrutura tem uma

¹ São inúmeras as definições para o termo ‘arte’. Com o intuito de abordá-la de acordo com sua manifestação histórica e concreta, Viana (2007b) assevera que inicialmente é necessário estabelecer a que domínio da atividade humana nos referimos. O autor então classifica a arte enquanto obra “...como uma expressão figurativa da realidade, ou seja, ela exprime as concepções, valores, sentimentos e inconsciente daqueles que realizam a expressão” e arte enquanto processo social mais geral.(p. 71). Para o presente trabalho utilizaremos a definição do autor de arte enquanto obra.

relação íntima com o modo de produção, pois representa a maneira pela qual a ação humana determina as “coisas”, como são pensadas e criadas, além de determinar também as relações entre si, ou seja, as relações entre os indivíduos. Marx (1989) considera que “o capital é uma relação entre pessoas, relação esta que se estabelece por intermédio das coisas” (p.124). Dessa forma, “...os meios de produção e de subsistência pertencentes ao produtor imediato, ao trabalhador mesmo, não são capital. Eles não se tornam capital senão quando servem de meios para dominar e explorar o trabalho”. (MARX, 1989, p. 125).

“o capital não é uma coisa, mas determinada relação de produção, social, pertencente a determinada formação sócio-histórica que se representa numa coisa e dá caráter especificamente social a essa coisa. O capital não é a soma dos meios de produção materiais e produzidos. O capital são os meios de produção transformados em capital, que, em si, são tão pouco capital quanto ouro ou prata são, em si, dinheiro”. (MARX, 1983, p. 269).

Desta forma, os meios de produção monopolizados por determinada parcela da sociedade passam a ser transformados em capital. Esse modo de produção é interpretado e percebido por meio das formas de consciência - que são várias e não apenas a ideologia², que é uma forma específica de consciência.

De acordo com Tragtenberg (2011), uma vez no poder a burguesia transformou as relações sociais reduzindo-as à esfera do econômico.

Os meios de comunicação caracterizam-se pela ambivalência: de um lado, respondem a necessidades coletivas, de outro, à exploração delas pelo capital, eles descobrem a necessidade participatória em vários níveis, novas formas de relacionamento, supressão de tutelas, tudo isso é ‘reconvertido’ à lógica da reprodução do capital. (p. 354).

As forças políticas geradas pelos meios eletrônicos de comunicação, ao invés de proporcionarem poder de mobilização, agem de forma contrária, disseminando uma desmobilização da sociedade, composta por indivíduos cada vez mais isolados tanto pela conduta passiva ante o consumismo, quanto pela despolitização decorrente desta.

²Para Marx (2002) dado seu contexto histórico: “A produção das ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real” (p. 18).

“A tecnologia da comunicação na estrutura atual tende a transformar a ideologia da classe dominante na ideologia dominante”. (TRAGTENBERG, 2011, p. 355).

Entendida no seu caráter de totalidade, a sociedade para Marx é composta pelo modo de produção e pelas formas de regularização derivadas dele. Temos assim, a partir de uma forma social determinada, um processo social de produção historicamente construído, ou seja, determinada configuração histórica do processo social de produção.

Em se tratando de produção artística, Viana (2007b) observa que existe uma grande diferença entre a arte produzida em um período anterior ao capital que o autor chama de arte pré-capitalista e a arte produzida no seio do sistema capitalista. Ao referir-se à arte pré-capitalista, o autor observa que se trata da arte produzida anteriormente à consolidação do modo capitalista de produção e assim não estava determinada pelas leis de mercado ou de consumo. No entanto, a partir da supremacia do modo de produção capitalista, a arte passou a ser vista também como uma mercadoria. Para a arte burguesa, o capital atribuiu novos contornos à produção artística e intelectual, pois, somente a partir da crescente especialização, autonomização, mercantilização e racionalização, nos dias atuais é que a arte passou a adquirir contornos de produto especializado. Dessa forma, é importante salientar que o processo de produção capitalista se trata de uma forma historicamente determinada do processo social de produção que só se tornou possível com a chegada da burguesia ao poder.

Uma vez detentora dos meios de produção, Hobsbawm (2012) lembra que a consolidação da burguesia como classe dirigente, durante o século XIX, trouxe consigo algumas mudanças no âmbito da arte:

O mercado burguês era novo apenas na medida em que agora se revelava especialmente grande e cada vez mais próspero. Por outro lado, os meados do século produziram um fenômeno realmente revolucionário: pela primeira vez, graças à tecnologia e à ciência, alguns tipos de obras criativas tornaram-se tecnicamente passíveis de reprodução barata, e numa dimensão sem precedentes. (p. 425).

O público agora considerado massa³ passou a ter mais acesso às produções culturais. Essa desvalorização da produção individual afetada pelo avanço da produção

³A utilização do termo ‘massa’ provém da ideologia leninista que, segundo Viana (2009), classifica a sociedade massificada como não possuidora de uma consciência de classe significativa, faltando a elas a capacidade de “reflexão ativa e crítica”. Por isso a assertiva que o trabalho intelectual deve ser produzido por quem possui acesso à ciência. (p. 316). Embora Adorno e Horkheimer reforcem a afirmação de que hoje as massas “... obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza”. (1985, p. 110), para Viana

mecânica trouxe consigo o significado econômico para o mercado de arte voltado ao grande público além da criação de setores do mercado consumidor específico, incluindo o setor elitizado. Por meio da multiplicação de cópias o produto artístico perdeu o caráter individual e por meio da reprodução passou a ser acessível a todos.

A unicidade da obra, seu caráter singular é destruído pela sua reprodução. Esse movimento acarreta a perda da ‘aura’, da “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIN, 2012, p. 170). Destituída de aura, a obra de arte deixa de lado seu ‘acontecer’ singular para um ‘acontecer’ produzido, pois a reprodução por meios técnicos engendra a destruição da tradição. A aura ligada à tradição culmina numa distância que não condiz com o desejo das massas de tornar tudo o mais próximo possível. Na era de sua reprodutibilidade técnica, a aura, segundo Duarte (2003), foi ‘impiedosamente destruída’ e mais precisamente

“no caso do filme, a liquidação da aura se dá também mediante a substituição da contemplação, adequada aos meios tradicionais, por aquilo que Benjamin chama de ‘efeito de choque’ (*Shockwirkung*), ocasionado pela interrupção contínua e súbita do fluxo das associações”. (p.27).

Separada de sua aura, toda função social da arte se transforma. Benjamin (2012) observa que uma vez alcançado esse estágio, a arte deixa de aplicar-se à produção artística e ao ritual para legitimar-se no campo da política. Há, então, uma ruptura com a tradição em nome da dinâmica da ação, do movimento de possuir, isso porque “esses meios estão vinculados à ação e não à tradição, rompem com a noção de posse eterna de algo, apanágio da cultura burguesa tradicional”. (TRAGTENBERG, 2011, p. 353). Na contemporaneidade, a arte legitima-se na esfera política porque promove a manutenção do *status quo*, além de consolidar uma falsa ideia de equilíbrio que acaba levando a um conformismo.

Ao referir-se aos críticos sociais, Adorno (1986) adverte que

É inacessível ao crítico social a compreensão de que a reificação da própria vida não repousa num excesso, mas numa carência de iluminismo, e que as mutilações que são exercidas contra a

(2009) a forma com que o termo “massa” é analisado e utilizado pelos autores, coloca o público em uma condição de indivíduos inertes, passivos, quando na realidade não se trata disso.

humanidade pela atual racionalidade particularista são estigmas da irracionalidade total. (ADORNO, 1986, p. 81)

As condições materiais de existência impostas pelo capital racionalizaram a arte, diminuindo toda a sua capacidade de emancipação humana; a crescente valorização das relações de produção revela uma irracionalidade das relações sociais. O culto ao materialismo vem impedindo a autonomia do indivíduo.

De acordo com Viana (2007b), a contribuição de Marx para a arte não está inserida em nenhuma obra, mas sim distribuída entre seus inúmeros trabalhos que retratam uma concepção de arte. Segundo o autor, Marx compreende que toda a produção intelectual, incluindo a artística, está determinada pela produção material que não se manifesta de forma direta na arte, mas, sobretudo, por meio das relações sociais que exercem pressão sobre ela. Desta forma, “a produção capitalista é hostil à arte”. (p. 25). O autor acrescenta ainda que “a qualidade e a especificidade da produção artística é subordinada aos ditames do capital e da burguesia”. (p. 25). Por estabelecer um forte vínculo com a riqueza material, a produção capitalista hostiliza a arte apropriando-se das manifestações artísticas a fim de mercantilizá-las. A própria existência da arte é determinada pela produção mercantil e por suas contradições, sendo assim subordinada às intempéries do capital.

Portanto, Viana (2007b) observa que

“Marx explica a arte a partir do modo de produção – ou seja, pela divisão social do trabalho nas relações de produção e no conjunto das relações sociais com seu caráter contraditório, isto é, marcado pela luta de classes -, que é sempre específico. No caso do modo de produção capitalista, por exemplo, ocorre um processo de mercantilização da arte”. (p. 64).

Tal como a divisão social do trabalho que para Viana (2007b) revela a outra face do capitalismo em relação à arte, a ideia de sua ‘autonomia’ vem estabelecendo novas relações de trabalho na sociedade industrial contemporânea. Como parte integrante dessa cultura surge o artista profissional fruto do processo de autonomização e também das relações de exploração derivadas da expansão da divisão social do trabalho. A partir do surgimento de uma camada de especialistas, ou seja, artistas voltados para a produção/reprodução/consumo da arte. Esta deixa de ser algo próprio da criatividade humana. Entendida como um privilégio de um grupo seletivo de indivíduos, a arte passou a ser produzida por especialistas.

O processo de profissionalização do artista, segundo Hobsbawm (2012) sofreu muitas transformações ao longo da história, pois

Na sociedade aristocrática e monárquica, o artista tinha sido quando muito um ornamentador ou ornamento da corte ou *pallazo*, uma valiosa peça de propriedade e, na pior alternativa, alguns daqueles caros fornecedores de serviços e artigos de luxo como cabeleireiros e costureiros que a moda demandava. Para a sociedade burguesa, representava o ‘gênio’, que era uma versão não financeira da empresa individual ‘ideal’, que complementava e coroava o sucesso material e, de forma mais geral, os valores espirituais da vida. (HOBSBAWM, 2012, p. 428).

Partindo desse pressuposto, o artista expressa, por meio da arte que produz, seus próprios valores, seus sentimentos, contradições, etc., porque este é um ser social, histórico, está inserido na malha social, portanto, reproduz todas as contradições sociais. Assim, as expressões artísticas sempre irão manifestar a perspectiva do artista diante do mundo, pois quem produz a arte faz parte das relações sociais e pertence a uma determinada classe social. Em determinadas sociedades está submetido, inclusive, à divisão social do trabalho. Neste caso

“o que a arte manifesta é um conjunto complexo de formas de consciência, sentimentos, etc., o que não é mera invenção individual, mas sim criação, mais ou menos singular, dependendo do caso, de um indivíduo num contexto social que manifesta sua inserção nesse contexto”. (VIANA, 2007b, p. 72).

Assim, a espontaneidade das expressões das ações e dos sentimentos contidos nas obras de arte reproduzem as sociedades em que os artistas estão submetidos, uma vez que não seria possível que este se desvinculasse da própria sociedade que o produziu. Partindo desse pressuposto é importante considerar que “a obra de arte é expressão, manifestação”. (VIANA, 2007b, p, 73). O autor acrescenta que a arte não se trata de uma construção aleatória e imaginária de algo inexistente. Ela possui um referencial concreto, real, que é o contexto histórico na qual está inserida e é a partir dele que ela irá se expressar de forma apropriada ou não.

Os períodos históricos determinaram o modo de existência e a arte que é produzida, pois “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”. (BENJAMIN, 2012, p. 169). Segundo o autor, a percepção do artista irá balizar-se de

acordo com o contexto histórico que este está inserido, podendo tanto responder aos embates sociais e às mudanças que acarretam explosões sociais, quanto reproduzir os interesses da classe dirigente. Buck-Morss (2002) lembra que “... os símbolos míticos são, necessariamente, tão transitórios quanto o momento histórico cambiante em que eles são gerados”. (p. 306).

Bosi (1985) acrescenta que:

“visões de mundo’, ‘espírito da época’, ou mais restritamente, ideologias de classe e de grupo, são todos, universos de valores, complexos superestruturais que se fazem presentes e ativos na hora da criação artística”. (p.43-44).

Assim, cada época específica traz consigo concepções estéticas próprias daquele momento histórico. A percepção do momento em que se vive com conteúdos próprios possibilita que determinada criação possa se distinguir de outras épocas, pois necessidades artísticas de cada contexto histórico são diferentes da mesma forma que sua manifestação também difere a partir da complexidade das classes sociais.

Em se tratando da sociedade capitalista, os valores culturais redimensionados para a esfera técnica de produção/reprodução conduziram a obra de arte para uma crescente racionalização como reflexo do mundo mercadológico em que vivemos. Assim, na sociedade mercantil capitalista, as produções intelectuais acabam sendo marcadas pelas contradições inerentes aos conflitos entre as classes sociais. Por se tratarem de perspectivas diferentes – haja vista que expressam interesses, valores, concepções individuais ou de determinada classe social – tais produções acabam colaborando para o processo de emancipação política ou o atrofamento desta.

Entendida como expressão da realidade e não reflexo da realidade, a arte para Viana (2007b) “opera a transformação de determinada perspectiva pautada em concepções, valores, sentimentos, etc. em uma obra que torna isso comunicável”. (p. 72). Segundo o autor, é por meio da figuração⁴ que determinada mensagem é vinculada às imagens, aos sons, aos objetos, etc., dando forma a todos os mecanismos presentes em uma obra específica. Assim, a obra de arte não é a manifestação direta do real e sim

⁴ “A figuração é o ato de figurar, o que significa enviar uma mensagem não através do discurso verbal ou escrito direto, mas por meio de imagens, metáforas, ironias, jogos, disposição ou formação de objetos, encenação, que se manifestam na escultura, literatura, pintura, música, filme, etc.” (VIANA, 2007b, p. 73).

uma figuração da realidade, em que determinados valores, sentimentos, etc., irão se sobressair em detrimento de outros que permanecerão marginalizados.

A sociedade burguesa, ao redimensionar a arte para a esfera do consumo, a transformou em um produto a ser consumido. O desejo de possuí-la e torná-la mais próxima e controlável permitiu que a arte deixasse de ser única para ser reproduzida, pois a classe dirigente tornou possível que seu uso estivesse de acordo com as necessidades atuais de existência. Cada vez mais distante do ritual e do seu valor religioso “com a transição para o capitalismo e a expansão da divisão social do trabalho, a influência religiosa sobre a arte vai se esvaindo com o tempo”. (VIANA, 2007b, p. 78).

Por pertencer aos interesses da classe que está no poder, o papel da arte nas sociedades fragmentadas em grupos sociais é essencialmente conservador. Para Viana (2007b) isso se dá pelo fato “de ser uma forma de regularização e estar ligada aos interesses da classe dominante, que, por possuir a supremacia financeira, também possui a supremacia cultural” (p. 83). Dessa forma, a arte está ligada aos interesses da classe dominante e acaba reproduzindo os valores dominantes⁵ da sociedade.

A partir da indústria cultural⁶, termo cunhado pelos intelectuais da Escola de Frankfurt, toda produção intelectual passou a ser caracterizada por um ramo da atividade econômica industrialmente organizada. Assim a nova conjuntura histórica permitiu que

“a indústria cultural, em função dos novos meios técnicos e de uma nova situação histórica, erigiu em princípio a transferência da arte para a esfera do consumo, ‘despindo o entretenimento de sua ingenuidade enfática’ e aprimorando a confecção das mercadorias culturais”. (DUARTE, 2003, p. 58).

Para Adorno e Horkheimer (1985) a indústria cultural passou a caracterizar-se como indústria da diversão por que seu controle sobre os consumidores é mediado pela

⁵ O termo axiologia geralmente definido como “ciência dos valores” se entende como expressão do padrão dominante de valores numa determinada sociedade alcançando tão somente a conservação da ordem de classes já estabelecida. Viana (2007a) apresenta uma nova definição para tal conceito. O autor entende axionomia como o contrário de axiologia em que determinada configuração de valores humanos autênticos passarão a ser chamados de axionomia. Dessa forma, tendo em vista a hegemonia dos valores dominantes e, por conseguinte, da axiologia, a axionomia é algo marginalizado e em oposição a ela.

⁶ “Tal denominação evoca a ideia, intencionalmente polêmica, de que a cultura deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana, na qual se expressaram tradicionalmente, em termos estéticos, seus anseios e projeções mais recônditos, para se tornar mais um campo de exploração econômica, administrado de cima para baixo e voltado apenas para os objetivos supramencionados de produzir lucros e de garantir adesão ao sistema capitalista por parte do público”. (DUARTE, 2003, p. 09).

diversão, mas, sobretudo, “... pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria”. (p. 112).

Em uma crítica às ideias de Adorno que entende a indústria cultural a partir de “produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo”. (1986, p. 92), Duarte (2003) adverte que:

“a indústria cultural é, antes de tudo, um negócio que tem seu sucesso condicionado a empréstimos e fusões da cultura, da arte e da distração, subordinando-se totalmente às já mencionadas finalidades de lucro e de obtenção de conformidade ao *status quo*”. (p. 59).

A arte possui um fundamento econômico, uma relação com o mercado. Ela desperta e oferece ao público algo de que ele aparentemente necessita consumir, tornando-a uma mercadoria cultural. Por meio da produção racionalizada e dos produtos cada vez mais voltados para o consumo, de modo que todos se tornaram clientes ou empregados da indústria e esta só se interessa pelos homens como clientes e empregados. E, assim, ela reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 121).

Partindo desse pressuposto, o sistema produtivo adequado ao momento histórico em específico vigora em consonância com a supremacia do capital, permitindo que a indústria cultural se consolidasse por meio do seu comprometimento com a ideologia burguesa.

O modo capitalista de produção implica a rápida troca de informações como próprio para seu processo de desenvolvimento, tal como “os meios de reprodutibilidade técnica permitem uma espécie de reconstrução do mundo”. (DUARTE, 2003, p. 63). A partir das condições dadas pelo capitalismo a industrialização trouxe consigo a racionalização das relações sociais.

Nessa perspectiva, os altos custos ligados ao processo de produção de um filme, por exemplo, conduzem o espectador a consumi-lo. Ao observar as produções cinematográficas, Benjamin (2012) observa que “a difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme”. (p.172). O que mantém essa relação de dependência mútua é de fato uma arte já própria para o consumo.

1.2 O cinema como objeto de estudo

Dentre todas as descobertas que nortearam o século XIX uma se destacou no campo das grandes invenções artísticas. O ano é 1895. Os irmãos *Louis* e *Auguste Lumière* exibiram em público as primeiras imagens que se moviam: eram operários saindo da fábrica ao término de seu turno. Esta exibição proporcionou ao espectador a ideia de movimento e a partir dela a de realidade projetada em uma tela. Dessa forma, a sequência de imagens passou a adquirir sentido por meio de sua sobreposição ao proporcionar vivacidade e movimento.

Na medida em que o cinema se popularizava como fonte de entretenimento, segundo Ferro (2010), no início do século XIX as elites intelectuais desdenhavam desse novo instrumento tecnológico, não o considerando digno de estar na lista dos meios de difusão cultural, tampouco de ferramenta de estudo.

Nessa época, as fontes utilizadas pelo historiador consagrado formam um corpo que é tão cuidadosamente hierarquizado quanto a sociedade à qual ele destina sua obra. Assim como essa sociedade, os documentos estão divididos em categorias, entre as quais distinguimos sem dificuldades, os privilegiados, os desclassificados, os plebeus, os *lumpen*. (FERRO, 2010, p. 28).

O contexto histórico do século XIX determinava as relações de poder e a produção do conhecimento acabou marcada pela rígida estratificação social expressa pela hierarquia refletida nas relações de poder. Para os historiadores do período, a imagem não oferecia credibilidade, somente os documentos escritos se constituíam como fonte de pesquisa, além disso, pesquisadores e estudiosos trabalhavam por conta do Estado e da classe dirigente que os empregava.

Nessa perspectiva, o cinema por muito tempo permaneceu marginalizado como ferramenta nula de legitimidade e imprópria para o trabalho do historiador e do cientista social reafirmando a teoria positivista de que a história se fazia apenas a partir de documentos escritos. Nóvoa (2012) aponta ainda que na época da fundação do cinema os historiadores encontravam-se mergulhados na concepção positivista, atualizada na França por Langlois e Seignobos, autores que defendiam a tese segundo a qual “a história só se fazia com documentos”. (p. 23).

Entre os temas mais utilizados e conceituados do estudo da história, o cinema tanto como documento de apoio quanto como objeto de estudo permaneceu por muito

tempo periférico. Segundo Costa (1989), o período que tange ao nascimento e a afirmação do cinema abarca o término do século XIX e o início do XX. Durante esse período característico chamado de *Belle Époque*, assistimos a uma explosão de inovações técnico-científicas e culturais como: os raios Roentgen (1895), o rádio (1898), o telégrafo (1899), a teoria dos quanta de Planck (1900) e a publicação de Sigmund Freud, “A interpretação dos sonhos”. No âmbito político e econômico, a ideologia do progresso era somada ao nacionalismo e ao imperialismo colonial. Enfim, dos estudos já realizados sobre a historiografia do cinema poucos conseguiram um resultado significativo. De acordo com Viana (2006), o que poderia explicar essa dificuldade remete-se ao fato da historiografia tradicional do cinema não ter sido feita por historiadores e sim por não-historiadores e outros cientistas sociais que se mostraram subordinados a uma ideologia cinematográfica dominante. Ainda segundo o autor, faltou aos estudiosos do cinema desenvolver questões de base teórico-metodológica e desse modo avançar suas análises e não simplesmente reproduzir e conservar teorias advindas do mundo mercantil. Os valores⁷ que são próprios a uma determinada expressão artística são impressos pelos agentes envolvidos em seu método de produção/reprodução, ou seja, aqueles que atribuem valorização a obra, julgando-o como boa ou ruim ou como “cult” ou “trash”, o fazem por que estão envolvidos nas concepções valorativas classistas tidas como superiores e universais.

A fim de elucidar esse conflito de interpretação, Viana (2012) assevera que a mentalidade burguesa não consegue desenvolver uma consciência correta do mundo histórico e por isso, “possui limites intransponíveis que dificultam e impedem uma consciência correta da realidade e, conseqüentemente, uma interpretação correta da realidade”. (p.48).

Não obstante, o cinema – tanto como objeto de estudo, quanto prática de entretenimento cotidiano – permitiu que o filme transmitisse uma mensagem impregnada de significado. O cinema tornou-se em nossos dias um dos elementos essenciais na manutenção da vida cultural, intelectual e informativa do homem contemporâneo que, contudo, também considera a ida ao cinema como uma forma de lazer muito valorizada.

⁷ Diferentemente de Heller (2008) que entende valores como “tudo aquilo que faz parte do ser genérico do homem e contribui, direta ou mediatamente, para a explicação desse ser genérico”. (p. 15). Viana (2007a) os define como um conjunto de escolhas relevantes para seus pares que são compartilhadas por um grupo ou por determinada classe social; somando-se a elas as qualificações – que denotam certa preferência - sejam individuais ou coletivas também podem ser incluídas em tal definição (p. 21).

Com a determinação de novas fontes, provenientes de novos estudos e abordagens vindos à tona pela Escola dos *Annales*⁸, o cinema passou a ser considerado documento de análise.

Na medida em que novos estudos foram possíveis tornou-se evidente a importância histórica e social do cinema ao adquirir maturidade artística já na primeira metade do século XX. “[...] somente nos anos sessenta e setenta do nosso século⁹ é que começou a se afirmar uma nova concepção que admitia tratar a história, enquanto processo, utilizando o filme como documento”. (NÓVOA, 2012, p.23). O filme e o documentário passaram a ser utilizados como instrumentos de registros, pautando-se na legalidade da ciência história como orientadora de novas abordagens. A partir da premissa de compreender o cinema sob novas perspectivas, além de se levar em conta sua característica cultural/social/política e econômica é que se verificou uma ruptura nos estudos de cinema que até então se baseavam, sobretudo em uma tradição estética.

Na atualidade o cinema manifesta-se de várias formas: como técnica, cultura¹⁰, arte, divertimento ou indústria. No entanto, para examiná-lo é preciso percebê-lo a partir de um contexto dinâmico e enquanto prática social. Por isso, o filme é

“uma produção coletiva (da equipe de produção) que possui caráter ficcional e que repassa uma mensagem (valores, concepções, sentimentos) através de meios tecnológicos de reprodução (o cinematógrafo), que, por sua vez, produzem imagens, diálogos, acontecimentos, possibilitando a montagem”. (VIANA, 2012, p. 19).

Embora se trate de uma obra coletiva, ela é permeada por visões pessoais. Como afirma Viana (2012, p. 34), um filme não é produzido como uma obra literária ou uma pintura. Seu caráter coletivo pode proporcionar um resultado final bem diferente do esperado pelo roteirista, diretor ou demais envolvidos em seu processo de produção.

⁸ De acordo com Martins (2008), a chamada Escola dos *Annales* concebida e liderada primeiramente por Marc Bloch e Lucien Febvre nas primeiras décadas do século XX pode ser entendida como um conjunto de transformações teórico-metodológicas pelas quais o conhecimento histórico passou. Aproximando a história das ciências sociais, a “história nova” edificou um novo olhar sobre o conhecimento e sobre o ofício do historiador, rompendo uma barreira invisível e ao mesmo tempo sólida, legitimada por uma história tradicional e factual.

⁹ O autor se refere ao século XX. [N.A.]

¹⁰ Embora Turner (1997) aponte que a cultura representa um “processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural” (p. 48), a afirmação da autora entra em contradição com a nossa proposta de análise no qual o materialismo histórico adverte que não é a consciência que determina a vida, mas ao contrário, a vida que determina a consciência”.

Dessa forma é importante acrescentar que o filme deve ser entendido quando no interior de um conjunto de relações sociais. Na contemporaneidade o cinema desempenha importantes funções sociais não se enquadrando somente como um empreendimento comercial, mas, sobretudo, como um difusor de cultura.

Enquanto muitos acreditavam que o surgimento da TV destruiria o cinema, isso não aconteceu, ao invés disso, sua rápida ascensão na esfera doméstica a partir do término da II Grande Guerra decorrente do fascínio provocado pelo movimento de suas imagens no interior dos lares contribuiu para consolidar o próprio cinema como entretenimento.

Nóvoa (2012) salienta que o grande poder que o cinema adquiriu no século XX esteve a serviço da ideologia da classe que estava no poder como ocorreu em dois importantes momentos históricos: o nazi-fascismo e o stalinismo e que por ventura “seguramente também é o que ainda ocorre através da ação da maior fábrica de ideologia que já se conheceu até, pelo menos, o advento da televisão: a indústria cinematográfica dos Estados Unidos ou, simplesmente, Hollywood”. (p. 33). De acordo com Turner (1997) o domínio norte-americano sob a indústria cinematográfica irá se constituir a partir da Primeira Guerra (1914-1918). Anterior a esse período, o monopólio do mercado internacional pertencia quase que exclusivamente à França. A *PathéFrères* era até então a mais influente produtora de cinema do mundo, fornecendo cerca de 40% dos filmes lançados no Reino Unido, contra 30% dos Estados Unidos. Com o início e posteriormente o impacto financeiro da primeira guerra, as indústrias cinematográficas europeias como a francesa e a italiana reduziram sua produção. As companhias sediadas nos Estados Unidos apresentaram uma rápida expansão e logo dominaram o mercado. Para o autor, tal crescimento foi o resultado da capitalização de investimentos oriundos de bancos e companhias de comunicação, somados à garantia do mercado interno.

A representação do modelo norte-americano de sociedade vem preocupando alguns países que passaram a valorizar a disseminação das produções locais, inclusive com intervenções na forma de investimentos públicos no intuito de barrar o crescimento do modelo norte-americano de cultura. Países como Austrália, Canadá, Nova Zelândia e outros, já perceberam o quão o cinema pode ser perigoso quando se trata da conservação das hegemonias culturais e como transmissor de ideologias.

Partindo desse pressuposto, não é pelo fato da indústria cinematográfica ter se consolidado em território norte-americano que se trate de uma exclusividade ianque.

Europa, Austrália e mais recentemente Índia possuem hoje uma indústria cinematográfica expressiva. (TURNER, 1997).

No entanto, os filmes produzidos e distribuídos em *Hollywood*, além de ter um impacto cultural considerável nos países ocidentais, expressam mais nitidamente os valores da sociedade capitalista. Esse domínio dos meios de comunicação de massa reflete-se na hegemonia cultural, cujas imagens expressam o modo de viver norte-americano como o ideal. A grande maioria das produções *hollywoodianas* trabalham com um método eficaz para a disseminação de informações sobre o pensamento e o modo de vida norte americano, inspirando ações e concomitantemente alterando opiniões. O fortalecimento da mídia como meio de comunicação de massa associada às estratégias da publicidade transformaram e adequaram a narrativa com o intuito de inserir o cinema dentro de um contexto social e cultural abrangente.

O cinema, quando orientado para a conservação do *status quo*, promove um sentimento de identidade nacional e de comunidade compartilhada no formato de um programa político ou mesmo de um ativismo exacerbado. Um forte exemplo seria a considerável disseminação de uma falsa noção de identidade nacional vinculada a determinados filmes com o intuito de predispor a opinião pública - orquestrada pelo governo – a acreditar em uma forma de ativismo político. Estas colocações orientam-se a fim de tanto envolver esteticamente o público quanto limitar suas possíveis projeções de transformações que remetam a uma opinião politicamente crítica.

O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época [...] A forma como o filme reflete a sociedade não é em hipótese alguma, direta e jamais apresenta-se de maneira organizada (em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente. (NOVA, p. 11).

Embora se intente representar uma realidade dissonante, o filme sempre estará ligado ao seu contexto histórico. Em ressalva aos filmes ditos “históricos”, Nova (2011) lembra que, embora os filmes históricos veiculem fatos reais, nunca abandonaram sua condição de representação, ou seja, de algo que apenas aproxima-se da realidade não sendo esta de fato. Como os fatos históricos podem ser contados e até distorcidos para privilegiar determinada nação ou colocar seu modelo de sociedade como o ideal.

Turner (1997, p. 122) enfatiza que “o significado do filme não é simplesmente uma propriedade de seu arranjo específico de elementos; seu significado é produzido em relação a um público, e não independentemente”. Viana (2012, p. 17) reforça que “o significado de um filme está em sua mensagem. Toda obra de arte, toda ficção, não é um ser fechado e isolado em si mesmo. São produtos sociais, produzidos por seres sociais em determinados contextos históricos”. Assim, a obra fílmica possui uma mensagem, um significado e, tais mensagens configuram-se como produtos sociais porque são construídas socialmente; resultam da sociedade que as produziu historicamente. O filme é uma expressão de seu tempo, um testemunho da época em que foi produzido.

A interpretação do filme está sempre propícia a ser reinventada, pois a obra fílmica não é definitiva, tampouco conclusiva. Dessa forma, a construção do filme não é resultado da cultura que a produziu e sim resultado de múltiplas determinações, no qual a cultura é uma delas, mas filtrada e ressignificada por quem a produz.

Orientado para atender as demandas do mercado, o processo de produção de um filme segue a lógica da acumulação de capital, uma vez que a intenção dos empresários centra-se na diminuição dos custos da produção e distribuição de um lado e retorno financeiro expressivo de outro. O lançamento de um novo filme significa um novo produto a ser consumido dentre tantos outros na forma de um magnetismo social. De modo que, o filme comercial enquanto produto oferece *status* social para aquele que o consome – lembrando que este *status* seria destinado àquele indivíduo que escapa da sua rotina doméstica até o evento de ir ao universo das salas de cinema, porém se o filme já está disponível nas locadoras este já se tornou obsoleto.

Para que uma obra fílmica seja produzida coexistem inúmeras intencionalidades e interesses dos produtores e dos cineastas que frequentemente trabalham para que a ilusão do filme se desdobre naturalmente, dando a impressão que não houve intervenções.

Alimentando expectativas para o consumidor de filmes, nos últimos anos ganharam espaço e ferramentas como o uso das câmeras – que orientam o olhar e substituem os olhos - a iluminação – que enfatiza ou não elementos de um quadro, dando maior ou menor ênfase ao que se deseja ou não retratar – e o som – que embora tenha uma aparição tardia (meados da década de 1930) desempenha hoje uma das grandes inovações modernas, tanto na forma de diálogos, quanto na forma de trilhas sonoras. A utilização do som, da imagem, da iluminação, etc. na composição de uma

obra fílmica opera em consonância com o mundo socialmente construído, uma vez que a cumplicidade do som e da imagem passaram a oferecer ainda mais autenticidade para o espectador.

Partindo desse pressuposto, um dos desdobramentos do cinema é lidar diretamente com a emoção do espectador explorando suas carências individuais. O consumidor real torna-se consumidor de ilusões.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (DEBORD, 1997, p. 24).

A emergência da sociedade ocidental orientada para o consumo tornou o indivíduo dependente. O indivíduo não possui liberdade nem mesmo para exercer sua humanidade. Assim, “a liberdade continua sendo uma ambígua promessa da cultura, enquanto esta depender da realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de dispor do trabalho alheio” (ADORNO, 1986, p. 80).

1.3 O cinema como expressão da realidade

O ato de transformar eventos reais em ficção não é exclusividade das sociedades contemporâneas, ao contrário, constitui-se um importante papel em todas as sociedades que se utilizam de formas diversas para contar histórias, seja por meio de lendas, de danças ou do teatro, estabelecendo sentido para o que é vivido e desempenhando várias funções sociais, como, por exemplo, a religião. Nesse cenário, as experiências culturais são compartilhadas entre os integrantes de tal cultura reforçando ou reproduzindo valores, mitos, tradições e crenças.

Em se tratando de obra cinematográfica, cada obra adota uma determinada forma de representação que alimenta ou não as expectativas específicas que os espectadores esperam projetarem-se na tela.

Enquanto obra de arte, o filme pode se utilizar de elementos da ficção para expressar a realidade. No entanto, os elementos presentes em uma obra fílmica são condicionados socialmente, pois fazem parte e estão imbricadas em uma teia de relações

sociais que orientam os valores. Dessa forma, geralmente o processo de produção de um filme não se baseia no questionamento de determinada dominação proporcionada pelos meios de produção, tampouco pela indústria a qual se pretende beneficiar. Trata-se, sobretudo, de retratar uma falsa harmonia e um falso equilíbrio frente ao caos.

Esse mundo em que o cinema captura em seus quadros teve nos primeiros longas-metragens a preocupação de reproduzir as experiências do real. O público era despertado para diversas sensações, como a velocidade e o movimento como resposta à projeção da imagem de uma montanha russa. Acreditava-se não ser possível a intervenção na realidade filmada e sua representação na tela, o que explica a não edição e a noção de recorte temporal. Turner (1997) observa que “essa dissolução das fronteiras entre o imaginário e o real faz parte do cerne da experiência do cinema. A representação aparece como percepção” (p. 111). Os acontecimentos dos primeiros longas-metragens de ficção eram apresentados como se de fato fossem reais, quando, na verdade, foram construídos para que possuíssem aquela aparência. Adorno e Horkheimer (1985) observam que “quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme”. (p.104).

Esta aparente captura da realidade produz um efeito devastador, pois “nossa percepção da realidade é modelada por nossas ideias sobre a realidade, por onde esta é filtrada e avaliada”. (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p. 227).

No entanto, a questão não se baseia no que é o “real” e sim o que é “aceito” como real. Turner (1997) reforça que “o uso ‘expressivo’ do cinema geralmente é definido como o remodelamento da matéria-prima impressa no celuloide, usando imagens do mundo real para então ‘elaborar um enunciado’” (p. 38). Essa discussão se mantém viva entre os defensores do cinema como “sétima arte”. Não raro, alguns teóricos defendem a liberdade que o cinema possui para criar sua própria realidade às vezes distorcida, às vezes distante daquilo que conhecemos como real. Uma vez se configurando como manifestação estética e, portanto, artística, a obra cinematográfica não precisaria transmitir de forma fidedigna a realidade, poderia se basear nela, mas não estar comprometida com ela. O fato é que o cinema é ficção e por isso não deve reproduzir o real, e sim construir um universo ficcional.

O cinema é visto como uma narrativa que conta histórias, associando-se da mesma forma com a fantasia e o imaginário. Dessa forma, o cinema como obra de arte possui toda a liberdade de criar sua própria linguagem e seus próprios significados

podendo, inclusive, oferecer uma releitura da realidade identificada pelas imagens visuais.

Sob a égide da abstração do que é vivido, a referência do cinema ocidental amplia o alcance do consumo, pois, inexistente a preocupação em suscitar o debate sobre a vulnerabilidade do indivíduo que apenas reproduz e acredita ser verdadeira a realidade que não alcança e que não lhe é acessível. Apresentando, assim, uma visão elitista e determinista em relação à “indústria cultural”, Adorno e Horkheimer (1985) assinalam que “cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas” (p.116).

Analogamente uma vez que o filme é produzido, este irá tratar de interesses próprios ou de instituições patrocinadoras imbuídas na confirmação de seus próprios padrões e costumes, haja vista que uma produção cinematográfica está intimamente ligada aos interesses de patrocinadores ou de organizações diretoras.

Nesse sentido, o cinema está longe da perspectiva de reprodução fiel do que é vivido. Na verdade ele se intensifica como discurso ou como forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. A impressão da realidade varia de acordo com as técnicas de representação que se utiliza na fotografia, no cinema, no teatro, na pintura, no desenho ou na escultura. Assim, tratando-se da indústria cinematográfica os acontecimentos são construídos de forma artificial. Compreende-se que nessa multiplicidade de representações, o filme realista, por exemplo, “cria um mundo que é o mais identificável possível e o público entende isso recorrendo a analogias entre o mundo do filme e seu próprio universo”. (TURNER, 1997, p. 151).

No entanto, a grande problemática repousa no fato de que “a indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto”. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 108). A totalidade da indústria cultural se reflete na repetição e, sobretudo, na transferência arbitrária da arte para a esfera do consumo.

A referência ao mundo histórico, compartilhado e apresentado nas obras cinematográficas, só é balizada na forma de analogias. A cultura burguesa atribui a si uma função de medidora de tudo o que está em conformidade com seus valores, podendo, assim, classificá-los como ‘normais’.

Em conformidade com a ideologia dominante, o indivíduo é levado a acreditar que aquela dada realidade apresentada nas salas de projeção não possuem mediação ou interferência. Com base na representação realista, o cinema assemelha-se mais como representação e menos com uma percepção direta. Nesse sentido, Turner (1997) adverte

que “as representações do mundo real são como qualquer outro sistema de linguagem, saturado de ideologia¹¹” (p. 153).

O cinema não reflete e não registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e ‘re-presenta’ seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significado da cultura – para renová-los, produzi-los ou analisá-los -, também é produzido por esses sistemas de significação. (p.129).

As imagens realistas são representações do real e não a realidade compartilhada em determinado contexto histórico. Esta forma de representação estrutura-se como uma visão singular do mundo que, claro, não contempla toda a complexidade das relações sociais. Ora se,

a obscuridade do cinema oferece à dona de casa, apesar dos filmes destinados a integrá-la, um refúgio onde ela pode passar algumas horas sem controle, assim como outrora, quando ainda havia lares e folgas vespertinas, ela podia se pôr à janela para ficar olhando a rua. (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 115).

Nessa perspectiva, Viana (2012) acrescenta que o filme “é ficção em sua estruturação própria e é realidade por que tal estruturação manifesta o social, seja de forma intencional ou inintencional”. (p.66).

O cinema se enquadra nessa rede de poder por meio de uma relação de cumplicidade. Nasce dentro da sociedade capitalista não para confrontá-la, mas, para legitimá-la. Prevalece uma tendência homogeneizadora que procura conduzir o público em direção a uma única forma de pensamento tornando-se eficaz o processo que camufla as contradições internas da sociedade. Vislumbrando-se como instrumento de interação social e usado para estabelecer relações comunicativas entre os usuários e demais relações de poder, desde seu surgimento até o estabelecimento da linguagem falada na indústria, o cinema consolidou-se também como um determinado modelo de discurso por meio das imagens, das falas, dos gestos etc.

¹¹Tuner (1997) utiliza um conceito de ideologia como um conjunto de ideias. Para a análise do capítulo abordaremos o conceito de acordo com a perspectiva marxista de inversão da realidade.

As exigências da narrativa conduzem o texto a atrair o público por meio de uma estrutura envolvente com enredos já conhecidos e aprovados pelo espectador. A partir de um enredo muito bem articulado e interessante, a narrativa compromete-se com seu aspecto familiar garantindo que nenhum elemento do enredo possa fugir do habitual e do tradicional. Assim, uma vez conduzido pela trama, o espectador caminha em uma zona confortável que o leva para a resolução de problemas gerados desde o início com a única finalidade de mantê-lo preso à expectativa do desfecho. Toda tensão que é gerada com a proximidade da ideia de fim foi aperfeiçoada no processo de produção dos filmes comerciais. O longa-metragem é estruturado mediante a resolução ou não de uma situação-problema e para tal a narrativa deve fundamentalmente buscar mecanismos que possam garantir o interesse do espectador em sua trama.

Dessa forma, o significado de um filme é produzido em relação a um público que pode identificar-se ou não com a narrativa, além de perceber não somente um, mas uma variedade de significados que conversam simultaneamente com a obra. Viana (2012) reforça que “entre o intérprete e o interpretado deve haver correspondência, pois o indivíduo que interpreta é um ser social que compartilha o mesmo mundo que os produtores de determinada obra, determinado filme”. (p. 44). Por possuírem uma composição muito dinâmica, os significados não se apresentam de maneira estanques ou mesmo imutáveis. Estes são o resultado da constante interpretação que o público realiza a fim de dar sentido ao filme. No entanto, a atividade de assistência dos significados elaborados a partir das experiências culturais de cada indivíduo é limitada, pois se articula a outros significados socialmente produzidos pelos sistemas ideológicos dominantes. Segundo Nichols (2012), “A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores”. (p.27).

A ideologia de um filme não assume a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura. Ela se encontra na estrutura narrativa e nos discursos usados – imagens, mitos, convenções e estilos visuais. (TURNER, 1997, p. 146).

Diferentes interpretações condizem com aquilo que os indivíduos interpretam de forma diferente conforme seus valores, formação cultural, etc., mediante a divisão social do trabalho e os antagonismos proporcionados pela acumulação de capital. No entanto, a atribuição espontânea de significado pode levar tanto a determinismos sociais quanto a identificação com os valores dominantes que deturpam a realidade.

O filme enquanto representação reproduz uma realidade e, desse modo, assume

um compromisso com essa determinada realidade. Embora a intencionalidade da equipe de produção represente uma parte fundamental para a confecção do filme, somente a partir da percepção de seu processo social de produção que o filme culmina em reproduzir as relações sociais em seu contexto, por mais fantasiosa e distante da realidade que possam parecer. Não se trata, portanto, do significado original do filme que torna possível a atribuição de significado, mas, sobretudo, tudo o que possibilita a crítica em relação a determinado significado.

O modo como o espectador é conduzido pelo longa-metragem por meio de um conjunto bem articulado de valores causa uma sensação de distanciamento do mundo, uma forma de escapismo que proporciona ao espectador a impressão de estar fora da realidade. Diante da tela do cinema ao que julga interpretar um filme, o espectador se vê livre para evadir-se em direção aos mundos imaginários da ficção, como ressaltaram Adorno e Horkheimer (1985, p.102),

reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis.

Quando o irreal ganha uma aparência de acontecimento e não como algo que foi inventado de forma trivial, o espectador é despertado para um fenômeno de participação ao mesmo tempo afetivo e perceptivo que o conduz ao falso entendimento de que a realidade se manifesta por meio da cópia.

Dois dos elementos muito usados nos filmes de ficção a fim de garantir sua força podem ser classificados primeiro como estímulo a traços de familiaridade que levem a afetividade e, segundo, como estímulo à imaginação. O contexto cultural pode ser também um mecanismo de aceitação, no qual determinados eventos – como acontecimentos que possuam um grande apelo social: chacinas, sequestros, debates políticos etc. - despertam o interesse do público da mesma forma como a identificação em relação a uma determinada personagem ou o ator ou a atriz que a interpreta. Dessa forma, o filme tanto imita os processos individuais quanto busca estabelecer sentido para as experiências cotidianas.

Em relação ao cinema comercial não se pode dissociá-lo do entretenimento. “O cinema popular tem lugar numa arena onde o prazer do público é uma preocupação dominante”. (TURNER, 1997, p.13). Essa forma de diversão se configura através da

manifestação do espetáculo na tela e também pelo reconhecimento dos astros e das estrelas em conflito pessoal e moral, mesmo contando com a reprodução dos diálogos devidamente filmados e editados, numa tentativa de profundidade psicológica. No entanto o que não se percebe é o fato de que esse indivíduo deve atuar no filme de forma que sua performance atinja os resultados esperados em relação a determinadas expectativas. Trazendo para a esfera pessoal seria como se estas personagens descessem do Olimpo e se aproximassem da vida de qualquer mortal, tornando-se parte de sua identidade. Inúmeras coisas que fazemos, vestimos etc., são reproduzidas nas atitudes destes em uma nítida intenção de identificação do espectador que projeta muitas de suas próprias emoções na cena com as personagens.

Turner (1997) afirma que o público do cinema nas últimas décadas tem apresentado um nítido declínio, o que explica o fato de que o público familiar que outrora sustentava a indústria cinematográfica vem gradativamente sendo substituído por um mercado especificamente jovem – principalmente adolescente -, (p.30), que produz e reproduz esta significação cultural de forma potencial. Como parte de seu ritual de socialização, grande parte do público jovem abandonou o ambiente doméstico da televisão, passando a migrar para as salas de cinema. Nesse sentido, é evidente a notoriedade que vem ganhando uma forte tendência no cinema *hollywoodiano* de retratar heróis antes conhecidos somente dentro do universo dos quadrinhos em suas constantes contendas de combate ao mal. Agora redimensionados para as telas do cinema, heróis dos gibis ganharam um formato mais jovem a fim de garantir a aproximação e a permanência do público adolescente nas bilheterias de todo o mundo. Mensalmente, vários filmes também são lançados trazendo no elenco músicos, atores, etc., vários representantes do cenário midiático adolescente, numa tentativa de potencializar o consumo do filme e de inúmeros outros produtos desse público específico.

A cultura do individualismo é um traço marcante no enredo dos filmes produzidos por *Hollywood*. Estes, em geral, partem da saga de um herói miticamente construído. Sua epopeia se desenrola a partir de uma temática em que as imagens e a narrativa são forjadas por meio de acontecimentos conflituosos das personagens em destaque. Desta forma, tais acontecimentos levam a episódios espetaculares dissonantes em relação ao cotidiano. “Como público, temos a sensação de que as pessoas no filme estão lá para nosso exame e edificação”. (NICHOLS, 2012, p. 42).

Emergindo como o produto de uma aliança muito bem articulada entre público, cineastas e produtores intensificou-se a premissa do filme como mercadoria propícia a atender um público definido que agora já reconhece o que vê na tela como uma imagem própria da realidade. Nos dias atuais, o filme deixou de ser um produto isolado. São atribuídos a ele inúmeros outros produtos, como bonés, camisetas, bonecos, etc., que vinculam o espectador a consumidor de tais produtos numa nítida estratégia publicitária, além do financiamento de grandes empresas multinacionais o que torna o trabalho do produtor independente cada vez mais difícil.

A mentalidade dominante, burguesa, bem como as relações de poder, produz uma inacessibilidade para determinadas ideias, determinados sentimentos e valores, ou, pelo menos, cria um bloqueio para que determinados indivíduos consigam chegar a desenvolver sua consciência sobre a realidade que lhe envolve. (VIANA, 2012. p. 67).

A indústria cinematográfica se desenvolveu atrelada e, por conseguinte, controlada pelos grandes investidores de um lado e pelos altos financiamentos estatais por outro. O estado, tal como foi dito anteriormente, financia muitas das produções de seus países com o intuito explicitamente mais político do que meramente entretenimento. Muitos produtores independentes, imbuídos de parcas reservas financeiras vêm suas expectativas de um trabalho crítico se dissiparem diante das exigências elitistas das grandes corporações.

A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores individuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama econômica. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 101).

Ao reduzir as possibilidades de ideias novas, estes organismos dificultam a formação e o desenvolvimento de novas opiniões e visões de mundo, pois estes têm interesse contrário à verdadeira liberdade e autonomia do indivíduo. Por isso, as mensagens críticas que por ventura sejam trabalhadas em produções cinematográficas representam um perigo iminente. Agindo de forma coercitiva e repressiva, bancos, produtoras, etc., buscam desviar a atenção do grande público para situações marginais e sem importância social.

Atendendo a um público cada vez mais heterogêneo, a indústria do entretenimento buscou adequar-se a partir da classificação de vários gêneros como faroeste, musicais, aventura etc. De acordo com Nichols (2012) entendemos gênero a partir de determinadas características que os filmes têm em comum, passando a ser classificados em um grupo homogêneo. (p.56).

Os filmes de gênero são voltados para o público familiar, com um enredo e uma estrutura narrativa pouco criativa. Sendo toda a produção realizada por especialistas da equipe de produção com a finalidade de enquadrar-se no esquema, a limitada diversidade do filme sugere que:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 103).

Passando a gerar a ilusão da possibilidade de escolha por parte do espectador, tais obras são produzidas para um público específico que aguarda aquele desfecho e aquele desdobramento para o vilão ou o herói. Dessa forma, a narrativa acaba se repetindo e tornando-se previsível. Assim “os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência”. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 100). No entanto, os filmes vêm apresentando nos últimos anos grande dinamismo. Em resposta às mudanças socioeconômicas, tanto o filme quanto o documentário de gênero precisaram adequar-se a um novo público e a uma nova composição social, apresentando novas roupagens – não obstante nada que possa ameaçar a hegemonia dos valores dominantes -, para se manter atuantes no mercado. Confirmando as expectativas do público, gênero é o tipo de filme que o espectador quer ver “o previsível acontecer de modo imprevisível”. (TURNER, 1997, p. 91).

Toda a produção cinematográfica atende a certos anseios do espectador. Cada vez mais procurado e baseando-se nas exigências e necessidades do público, a grande aceitação dos filmes de ficção românticos, por exemplo, só se deu com base na forte presença do público registrada nas bilheterias. A intensa expansão e consequente disseminação do gênero romântico nos longas-metragens de ficção é, na atualidade, um dos mais consumidos.

Jean-Claude Bernardet observa que a permanência de gêneros diferentes (ação, romance, comédia, etc.), são atraentes no âmbito comercial das produções, pois proporciona ao público uma ilusão de escolha a partir daquilo que lhe agrada mais, embora esta diferenciação não passe de mero artifício mercadológico, pois os valores, “a mensagem” maniqueísta da luta do bem contra o mal continua a mesma. E é esta continuação que confirma gostos integrados em um sistema mais sutil de valores.

“os valores são os mesmos, os ambientes são quase os mesmos, a organização do enredo é semelhante... Então digamos que os enredos mudam, mas obedecem a estruturas que tendem a permanecer ou mudam com extrema lentidão”. (BERNARDET, 2004, p. 76).

Como resultado da crescente dominação do capital e, sobretudo, da ação dominadora dos meios de comunicação

A difusão do cinema ajudou no sentido da constituição de uma mentalidade cada vez mais urbano-industrial, moderna, ‘civilizada’, mas não necessariamente adquiriu a função emancipadora, dotando o homem de uma maior consciência histórica. (NÓVOA, 2012, p. 31).

A existência do cinema dentro da lógica capitalista se dá a fim de assegurar a manutenção do *status quo*, pois este reproduz conscientemente os interesses dos indivíduos detentores da propriedade privada e dos meios de produção da cultura cinematográfica. “A realidade-ficção do cinema promove, de fato, as leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção cinematográfica”. (NÓVOA, 2012, p. 25).

O compromisso com a verdade é camuflado em nome da ênfase no imaginário como forma de controle e manipulação. O espectador desenvolve uma visão do todo, não conseguindo vislumbrar as partes constituintes e os valores empregados, isso porque “a reprodução cada vez mais realista do mundo oferecida pela câmera deve se encaixar nos sistemas ideológicos e estéticos do século XIX”. (TURNER, 1997, p. 22).

Nessa perspectiva, atribuindo-lhe novas colocações frente a complexidade que sucumbe a sociedade moderna, o filme há muito deixou de ser conhecido apenas como arte. Profundamente engajado e encaminhado para o domínio econômico, o cinema comercial de ficção ganhou notável força e expressividade. Ao capturar em suas telas

determinada percepção da realidade e sutilmente as relações de poder, o cinema vem gradativamente ampliando seu domínio de manipulação social.

Este processo de valoração/consumo realizado pelo consumidor está incorporada pelo cinema que sabe qual é a parcela de público a qual atingir. Nesse sentido lembramos que o público não é uma massa¹² amorfa totalmente manipulável. O cinema produz algo de mágico e seu poder de atração consolida-se na possibilidade de tornar possível a extirpação de mazelas.

O filme, no entanto, é produto da ação humana. Ele expressa os costumes e os interesses dominantes. A importância dos valores burgueses no interior da sociedade ocidental passou a determinar as relações entre os indivíduos. E, como lembrou Benjamin (2012, p. 168), “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”. (BENJAMIN, 2012, p. 168).

CAPÍTULO II – O MASSACRE EM COLUMBINE

2.1 “Sou uma arma feita pra matar”

Estas são palavras escritas no diário de Eric Harris, um dos adolescentes envolvidos no massacre na cidade de *Columbine* na manhã do dia 20 de abril de 1999. "Tenho um objetivo: destruir o que conseguir o quanto mais possível, e não posso ser traído pelos meus sentimentos de simpatia, misericórdia ou algo do gênero". (MARGARIDO, 2006). Dois típicos adolescentes norte-americanos, Dylan Klebold de 17 anos e Eric Harris de 18, ganharam a atenção da mídia mundial após cometerem o assassinato em massa de doze alunos e um professor dentro da instituição escolar *Columbine High School* na qual estudavam.

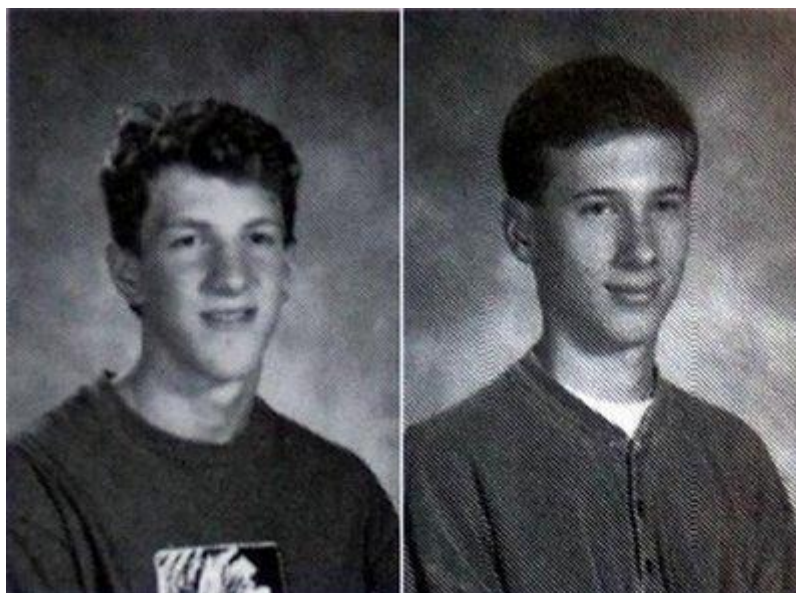


Figura1: Dylan Klebold e Eric Harris

Branco, moradores de casas confortáveis e de famílias burocratas, ambos os adolescentes chocaram toda a comunidade norte-americana. A família de Harris tinha forte tradição militar, pois, vários membros da família, inclusive o pai de Eric, Wayne Harris, serviu durante anos como piloto de transporte na Força Aérea dos EUA e sua mãe, Katherine Ann Poole, ocupava-se com as tarefas de casa. O pai de Dylan, Thomas Klebold formou-se em geofísica, e sua mãe, Susan Klebold especializou-se no

tratamento de crianças com deficiência. Segundo a biografia de Dylan¹³, todos da família frequentavam a igreja luterana. Baseada nos moldes da tradição protestante, a sociedade norte-americana estruturou-se ao longo de sua história nos fundamentos da moral puritana em que a ética e os valores calvinistas estimularam o crescimento do capitalismo ao valorizarem o trabalho disciplinado e produtivo além da busca de lucro. (WEBER, 2004). A instituição familiar norte - americana, assim como a sociedade como um todo, consolidou-se a partir da base religiosa que permitiu que o trabalho fosse concebido como meio de obter progresso, fruto da perseverança, sustentada no mérito e no talento. O sucesso pessoal não seria resultante de um golpe de sorte, mas, sobretudo, proveniente das virtudes transformadoras do trabalho.

Nesse contexto de ideias liberais, nasceram os autores dos assassinatos em *Columbine*. Na adolescência, alguns anos antes dos atentados, começaram a ter problemas com a lei, de modo que em janeiro de 1998 foram acusados de invadir um carro para roubar computadores. Em seguida, foram acusados de arrombamento, invasão de propriedade e roubo. Durante todo o acompanhamento de ressocialização oferecido pelo Estado, ambos deixaram boas impressões sobre os psicólogos e agentes que os consideraram aptos ao convívio social e, por isso, passaram a participar de um programa de Assistência Social no qual cumpriram medidas sócio educativas de prestação de serviço comunitário. Em março do mesmo ano, um estudante, colega dos adolescentes, descobriu que Harris estava fazendo ameaças ofensivas destinadas a outro estudante depois de um desentendimento entre eles. Além das ameaças proferidas em seu site na internet, a justiça local colheu testemunhos de que Harris também estaria gabando-seda fabricação doméstica de bombas. Um mandado de busca foi expedido para a casa de Eric, mas nunca fora executado.

Por muitos anos, Dylan Klebold e Eric Harris apresentaram um comportamento considerado aceitável. Porém, em 20 de abril de 1999, enquanto Harris fumava um cigarro no início da pausa para o almoço, um colega de classe, Brooks Brown, viu chegar à escola, onde conversaram pouco antes do tiroteio. Segundo a Enciclopédia Livre (2014), Harris foi repreendido por Brown pelo fato de faltar à aula da manhã, pois até então tal comportamento era atípico, uma vez que era considerado um aluno dedicado e que sempre levava a sério trabalhos escolares e a frequência nas aulas. Harris teria dito: “Isso não importa mais” e: “Brooks, eu gosto de você, agora saia daqui. Vá

¹³ Disponível em: <http://www.biography.com/people/dylan-klebold-235979>

para casa”. Brown deixou rapidamente a escola e às 11h19min, há uma distância segura, ouviu os primeiros tiros.

No dia do atentado, seus autores chegaram à escola separadamente, mas após às 11 horas da manhã, ambos colocaram, na cantina, duas sacolas contendo bombas de propano. Nesse horário, o local estaria lotado e os rapazes esperavam que as bombas fossem detonadas. Caso isso acontecesse, todos que estivessem almoçando morreriam, pois a biblioteca que ficava no segundo andar cairia em cima da cantina, soterrando por volta de 600 (seiscentas) pessoas, disse a polícia. Assim, armados com uma pistola, um rifle e duas espingardas com cano serrado, a dupla planejava matar os sobreviventes que fugissem dos destroços. Como o objetivo era um ataque terrorista, se as bombas explodissem, os adolescentes teriam dado cabo a um número muito maior de pessoas, pois planejaram matar milhares de pessoas. Nos dias seguintes à tragédia foram descobertas várias bombas espalhadas estrategicamente pela escola, que falharam em detonar. (VIEIRA, MENDES e GUIMARÃES, 2009). Para compensar a falha dos dispositivos que não detonaram, Harris e Klebold iniciaram um ataque a tiros contra seus colegas de classe.

Nesta mesma manhã do dia 20 de abril de 1999, antes mesmo de encerrar o episódio violento, a imprensa falada local deu início ao processo de divulgação das informações sobre o tiroteio em uma escola pública de *Columbine* no estado do Colorado. Segundo tais notícias, dois estudantes, Eric Harris e Dylan Klebold, atiraram contra colegas e professores e havia deixado um rastro de 15 mortos – onze homens e quatro mulheres - e 24 feridos¹⁴.

Depois do massacre, as investigações sobre os adolescentes buscaram esclarecer o contexto, ou seja, os fatos que motivaram os adolescentes. De modo que, Margarido (2006) enfatiza que Eric Harris havia escrito muitas vezes em seu diário: “É *cool* odiar” [...] “estou cheio de ódio e adoro. Odeio toda a gente, e as pessoas devem ter medo de mim se sabem o que é bom para elas”. De acordo com Margarido (2006), os dois adolescentes idolatravam Adolf Hitler e falavam alemão entre si. Partindo desse fato, a cobertura dos meios de comunicação – TV, rádio, revistas, jornais, internet, e outros - logo associaram o massacre ao entretenimento violento que os jovens tinham acesso como videogames, músicas, etc. e ao nazismo. Houve muita especulação a respeito da data escolhida para o ataque. A data prevista original do ataque pode ter sido 19 de abril

¹⁴ Esse número é acrescido à morte dos próprios adolescentes que percebendo a presença da polícia, cometeram suicídio na biblioteca da escola.

– mesma data do atentado em Oklahoma. De acordo com a Enciclopédia Livre (2014), esta sempre fora a data escolhida. No entanto, Harris aguardara mais munição que não lhe fora entregue até a tarde de 19 de abril, sendo obrigado a adiar seus planos. Dessa forma, o ataque ocorreu um dia após a data do atentado a Oklahoma City¹⁵ – 19 de abril – e na data de aniversário de Adolf Hitler – 20 de abril – o que gerou a especulação da mídia de que os adolescentes compartilhavam uma admiração pelo *führer*¹⁶. Em seu diário Harris elogiava e fazia reverências aos nazistas. No entanto, diferente da abordagem da mídia, alguns amigos próximos aos adolescentes afirmam que a dupla não era obcecada pelo nazismo, tampouco adoram ou admiravam Hitler.

Para Toppo (2009), o que poderia explicar o comportamento de um dos adolescentes pode ser descrito como um sentimento de superioridade em relação a todos os colegas e amigos. Em seu diário, Eric Harris se gabava de sua superioridade escrevendo: “Eu me sinto como Deus e gostaria que fosse, para que todos estivessem OFICIALMENTE abaixo de mim”. No entanto, para o autor Dylan Klebold, apresentava uma personalidade diversa como “um depressivo suicida que ficava cada vez mais furioso”.

Todo o massacre fora planejado pelos estudantes que desejavam o mesmo horror causado pelo atentado terrorista que acontecera anos antes na cidade de Oklahoma. Planejando o ataque por mais de um ano, todas as ações executadas foram cuidadosamente pensadas. Margarido (2006) observa que Eric Harris comenta sobre o quão difícil era esperar até abril para expressar todo o seu ódio à raça humana. Em várias passagens do diário, Harris menciona sua admiração do que ele imaginava ser a seleção natural e escreve que ele gostaria de colocar toda a sociedade em um jogo onde os ‘fracos’ fossem eliminados pelos ‘fortes’. No dia do massacre, Harris usava uma camiseta branca com as palavras “seleção natural” impressa em preto, enquanto que na camiseta de Klebold se lia: “Ira”.

De acordo com Toppo (2009), o ataque suicida da dupla, assim como o tiroteio, fora planejado como parte de um grande atentado terrorista à bomba - apesar de mal executado - que rapidamente se transformou em um tiroteio de 49 minutos quando as

¹⁵ O atentado à Oklahoma City foi um ataque terrorista à bomba organizado pelo norte-americano Timothy McVeigh, em 19 de abril de 1995, que teve como alvo o Edifício Federal Alfred P. Murrah. Entre os mortos, calcula-se 168 e mais de 500 feridos. McVeigh estacionou uma van alugada carregada com duas toneladas de explosivos na garagem do prédio federal Alfred Murrah para vingar a morte de 80 seguidores da seita Ramo Davidiano em Waco, Texas.

¹⁶ *Führer* em alemão, o “condutor”, “líder” ou mesmo “chefe”. Derivado do verbo *führen* “conduzir”. Embora a palavra permaneça comum em alemão, está tradicionalmente associada a Adolf Hitler, que a usou para se designar líder da Alemanha Nazista.

bombas fabricadas por Harris falharam. “A fiação das bombas que ele fez era tão ruim que, aparentemente, nunca estiveram nem próximas de funcionar”, disse Dave Cullen, autor de “*Columbine*, um novo relato sobre o ataque”. Em meio às obrigações escolares, os estudantes planejaram os ataques por mais de um ano, fabricando mais de 100 bombas guardadas em casa sem nenhuma desconfiança dos pais ou qualquer pessoa próxima. Persuadindo amigos a comprarem armas, todo o dinheiro que financiava tanto a fabricação de explosivos, quanto a aquisição de armas de fogo provinha do salário de Eric Harris que estava financiando o que poderia ser o maior ataque terrorista em solo americano com o salário de um emprego de meio expediente em uma pizzaria. (VIEIRA, MENDES e GUIMARÃES, 2009).

Além dos estudantes e professores, Harris e Klebold pretendiam atingir outras pessoas, para tanto, plantaram duas bombas de gasolina em seus próprios carros com o intuito de atingir as equipes de resgate, jornalistas e pais que, por ventura, corressem para a escola. Estacionaram, então, os carros com uma distância de cerca de 100 metros entre si no estacionamento dos estudantes. Estas bombas também não explodiram.

Imbuídos de um forte discurso de ódio às minorias, o desejo dos estudantes era dizimar os negros, os hispânicos e os atletas da escola e todos aqueles que caçoavam ou imaginava-se que caçoavam deles. Trajando capas pretas no dia do massacre e em outras ocasiões, Margarido (2006) observa que os jovens se inspiraram no filme *Matrix* no qual o personagem Neo veste uma capa preta a fim de esconder seu arsenal de armas.



Figura 2: Câmeras da biblioteca da escola revelando os adolescentes fortemente armados.

De acordo com o diário pessoal de Eric Harris, seu desejo era possuir um arsenal de armamentos tão grande capaz de “arrebentar com metade do país” como forma de se tornar um feito notório. Segundo Margarido (2006), eles idealizavam o feito e afirmavam que “será como os distúrbios de Los Angeles, o atentado de Oklahoma, a II Guerra Mundial e o Vietnam, tudo misturado”.

Planejando matar um número considerável de pessoas, dias antes do atentado, os adolescentes Eric Harris e Dylan Klebold compraram mais armas legalmente nas lojas da região sem qualquer tipo de empecilho legal. Já de posse do armamento, entraram no colégio e começaram a atirar em seus colegas e professores. Ao término do tiroteio, atiraram contra si mesmos. Este acontecimento chocou a sociedade estadunidense, pois os adolescentes eram brancos, pertencentes a famílias consideradas de sucesso. No entanto, este foi somente o primeiro de muitos casos de tiroteios no interior de instituições escolares. O questionamento da sociedade norte-americana repousara no conflito de que todo o modelo de democracia e sociedade, ideal forjado há anos, não passava de um engodo. Refletia-se a respeito do que poderia explicar o fato daqueles jovens agirem de forma tão violenta se eles tinham tudo o que os bens materiais poderiam proporcionar.

Na época, a mídia e a opinião pública enxergaram a gênese da violência em quase todos os aspectos da vida dos jovens, inclusive neles mesmos, como se já tivessem nascido com uma inclinação para o mal. Pais frouxos, leis frouxas de armas, educação progressista, cultura escolar repressiva, videogames violentos, medicamentos antidepressivos e *rock and roll* foram apontados como causas. Quanto à influência da mídia sobre o comportamento de Harris e Klebold, houve bastante alarde acerca de sua preferência por filmes e videogames violentos e pelo gosto por música de protesto, especialmente aquela popularizada nos versos de Marilyn Manson. (VIEIRA, MENDES e GUIMARÃES, 2009). Marilyn Manson é líder de uma banda estadunidense de rock de mesmo nome formada em 1989. Defensora do não conformismo, suas músicas receberam fortes críticas em relação às letras contrárias à religião e com referências ao sexo, à violência¹⁷ e às drogas, além de conteúdos de protesto contra o modo de vida norte-americano e a violenta oposição ao cristianismo. A atenção então se voltou para Manson. (VIEIRA, MENDES e GUIMARÃES, 2009). Considerado má influência, o

¹⁷“Consideramos violência como um fenômeno social caracterizado pela imposição – pela força física ou por qualquer outra forma de se constranger outro a aceitar algo indesejável ou prejudicial ao desenvolvimento natural do indivíduo ou do grupo social – realizada por um indivíduo/grupo social”. (VIANA, 1999).

vocalista foi muito criticado, chegando a ser responsabilizado pelo atentado. A mídia apelou para a comoção pública e passou a atacá-lo constantemente. De acordo com essas análises, a personalidade violenta dos jovens, decorria das manifestações culturais que fomentavam determinadas características, não tendo nada a ver com os constantes abusos a que estavam expostos.

‘Pouco sociáveis’ e ‘muito fechados neles mesmos’ é o que afirmam duas alunas, colegas de classe ao se referirem ao comportamento de Eric e Dylan na escola. Taxados de ‘fracassados’ e ridicularizados pelos atletas, remoíam planos de vingança e extravasavam seu ódio na Internet. Os relatos mostram que ao entrar no refeitório, os atiradores pediram, antes de começar a atirar, que todos os atletas ficassem de pé. (VIEIRA, MENDES e GUIMARÃES, 2009). Harris, considerado o principal articulador do ataque, criara um website, desativado posteriormente pelas autoridades norte-americanas, em que colecionavam suásticas e vídeos neonazistas. Dessa forma, devido ao grande apelo midiático, alguns autores como Toppo (2009) salientam que muitas das informações se tornaram obscuras, ou seja, potencializaram alguns aspectos, marginalizando outros. Segundo o autor:

Os dois adolescentes que mataram 13 pessoas e a si mesmos no suburbano colégio Columbine de Denver, não faziam parte da “Máfia do Sobretudo”, não eram jogadores de videogame desafeiçoados que vestiam casacos de caubói. O massacre provocou um debate nacional sobre intimidação, mas agora foi mostrado que Eric Harris e Dylan Klebold não foram intimidados - na verdade, eles se gabavam nos diários de intimidarem calouros e “viados”. (TOPPO, 2009).

A posição de vítimas de abusos dos adolescentes foi muito explorada pela mídia. A violência presente na escola sob a forma de ameaças e constantes constrangimentos teria, de acordo com os meios de comunicação, fomentado ações em que os jovens se julgavam no direito de utilizar de violência como resposta. Não somente sofriam com intimidações, mas também intimidavam os colegas. De acordo com Toppo (2009), diferente dos primeiros relatos muito explorados pelos meios de comunicação, Harris e Klebold não estavam tomando antidepressivos e não visaram atletas, negros ou cristãos, qualquer um poderia se tornar alvo, daí o desejo de explodir todo o prédio da escola. O fato é que eles não recebiam dos colegas a atenção que julgavam merecer. Segundo testemunhos, nem todos, mas vários atletas tinham por hábito a prática do *bullying*

contra alunos pouco populares, incluindo Erick Harris e Dylan Klebold.(VIEIRA, MENDES e GUIMARÃES, 2009).

No entanto, muitos eram os sinais dados pelos adolescentes de que algo estava errado:

Dylan e Eric tinham, sem dúvida, emitido vários sinais de que algo não estava bem: em páginas por eles construídas na Internet, em trabalhos escolares, no roubo de material informático pelo qual chegaram a ser detidos e assistidos por psiquiatras. Curiosamente - cnicamente? -, enquanto frequentava um curso de autocontrole, Eric Harris escreveu num trabalho para o mesmo: "O mais interessante neste curso foi encontrar formas de controlar a ira". (MARGARIDO, 2006).

Aptos ou não para controlar sua ira, os estudantes eclodiram uma reação que ao longo dos anos seria comum no cotidiano da sociedade estadunidense. As últimas gerações têm vivenciado uma cultura de culto às armas e às guerras de forma potencial por meio dos novos dispositivos de comunicação e intercâmbio de informações. O debate acerca da real motivação e de que forma adolescentes bem nascidos, moradores de boas casas e com acesso a uma boa educação atiraram contra colegas, professores e depois contra si mesmos, remete-nos a buscar na história estadunidense as origens de tal fenômeno. Nessa perspectiva é importante salientar de que forma o culto às armas se tornou uma constante na dinâmica da sociedade norte-americana.

2.2 A naturalização das armas na cultura norte-americana

Em 1999, ano do massacre em *Columbine* o mundo estava em guerra. Guerra civil em Serra Leoa, guerra civil na Iugoslávia e apenas cinquenta e quatro anos depois de um dos maiores conflitos armados da história da humanidade: a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Para Arendt (2004), o século XX se caracterizou como “um século da violência que atualmente se acredita que seja seu denominador comum”. (p. 04). Hobsbawn (1995) acrescenta que nunca houvera na história da humanidade contendas tão sangrentas quanto as que eclodiram durante todo o século XX.

“[...] sem dúvida ele foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que

produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático”. (p. 22).

Como resultado das novas e abruptas conjunturas de poder provenientes de duas grandes guerras que devastaram a Europa e comumente a economia mundial a partir da segunda metade do século passado o mundo assistiu ao nascedouro de uma nova superpotência: os Estados Unidos da América, pois

Os Estados Unidos emergem da Segunda Guerra Mundial como grande potência mundial. Já antes da Primeira Guerra Mundial o processo de industrialização norte-americana estava num estágio avançado. [...] O abastecimento dos países da Entente durante a guerra impulsionou ainda mais o capitalismo norte-americano, que passou a ter uma sobre acumulação oriunda dos lucros da guerra. Os oligopólios norte-americanos se fortaleceram nesse processo, e os EUA se tornaram a grande potência mundial. (VIANA, 2009, p. 112).

Calcada sob os alicerces de nação eleita pela divina providência, os Estados Unidos da América passou a representar, na atualidade, a supremacia da liberdade e dos direitos civis. Neste país, a máxima de liberdade é defendida como comum a todos. Para Voltaire (2002), já no início do século XX, a América Anglo-Saxã, materialista nos seus objetivos, idealista na política e messiânica em relação ao restante do mundo, embora racista e segregacionista, tratou de afirmar-se como poder hegemônico subjugando a cultura, a política e a economia dos demais países do globo.

Embora seja latente sua política imperialista, o poderio norte-americano não se dá apenas no âmbito econômico. O ideal de liberdade que é disseminado para o restante do mundo como inerente àquela nação, apresenta muitas rachaduras na sua composição. Quando do atentado à instituição escolar *Columbine High School*, em 20 de abril de 1999, amplamente divulgado pela mídia em geral, a opinião pública pôde evidenciar o fracasso norte-americano em várias esferas da vida social. O tiroteio abriu um precedente para a necessidade de discussão a respeito da tradição das armas de fogo no cotidiano estadunidense e, sobretudo, de que forma os jovens poderiam estar disseminando violência por meio da cultura vinculada às músicas, aos filmes, aos jogos de videogames, etc. Nessa perspectiva, o ambiente escolar no qual os jovens estabelecem as interações sociais também recebeu demasiada atenção. Logo após o incidente em *Columbine*, normas mais severas foram impostas às escolas de todo o país com o intuito de reprimir casos crescentes de violência. Um caso específico trata-se do

incidente com um aluno de seis anos de idade matriculado no 1º ano¹⁸. Por estar portando um cortador de unhas, a criança permaneceu 10 dias suspensa das atividades escolares. Segundo as autoridades, uma arma letal.

Dessa forma, em virtude da grande comoção popular, algumas das produções cinematográficas da época retrataram o acontecimento como, por exemplo, o documentário “Tiros em Columbine”, de Michael Moore. Divulgado nos Estados Unidos em 11 de Outubro de 2002, o documentário *Bowling for Columbine* (título original) ou Tiros em Columbine, no Brasil, do diretor e roteirista Michael Moore, tem causado emoções conflitantes como admiração e repúdio. Premiado com um Oscar de melhor filme documentário, este propõe uma discussão de algumas inquietações públicas como o crescimento indiscriminado da cultura da violência e concomitantemente o uso cada vez maior de armas de fogo no interior das instituições escolares. O documentário coloca em discussão a preocupação com as armas de fogo em um contexto em que estas já foram naturalizadas e convivem com os afazeres de inúmeras famílias norte-americanas. A fim de questionar seus próprios valores por meio do fracasso norte-americano na política, na economia e, portanto, no modelo de sociedade, Michael propõe-se também a perfazer o caminho dos adolescentes Eric Harris e Dylan Klebold, chamando a atenção para o cotidiano de negligência e abandono afetivo que marcava suas vidas.

De acordo com Ferro (2010), muito do material fílmico produzido nos Estados Unidos da América nos últimos anos sinalizam para questões de crítica social, o que para o autor representa um avanço em relação às obras que apenas se preocupavam em expressar situações confortáveis e equilibradas contrárias ao caos gerado pelos embates sociais.

Mais do que nunca, os Estados Unidos aparecem como um país que interroga a si mesmo, depois da guerra do Vietnã e da crise. Esta interrogação é um sinal de liberdade, uma garantia contra o retorno ao conformismo e à uniformidade satisfeita das três décadas centrais do século XX. (p. 197).

De acordo com o documentário *Tiros em Columbine* (2002), um anúncio divulgado no jornal da cidade, um banco local, ofereceu em troca da abertura de uma

¹⁸ Em se tratando das instituições de ensino brasileiras, equivaleria às séries iniciais da educação básica. [N.A.]

conta, uma arma de alto calibre. Moore encerra sua ida ao banco com a seguinte interrogação:



Figura 3: Cineasta Michael Moore ao referir-se a promoção do banco que oferece armas de fogo em troca da abertura de conta.

O cineasta ressalta o pouco valor da vida humana no processo de decisão das empresas no mundo capitalista, dessa forma, o fator que irá determinar qual calibre da arma oferecida como brinde é o valor disponível do próprio cliente para a abertura da conta. Valores maiores garantem armas com maior poder de destruição.

Historicamente, a indústria de armas ocupou um lugar importante na economia norte americana. Para Viana (2009a),

uma crise na indústria bélica provocaria um colapso na economia norte-americana, e tal indústria funciona como qualquer outra empresa capitalista: visa o lucro e aumenta constantemente a produção para aumentar a massa de lucro. O problema é que não existe mercado consumidor para armas, e o Estado norte-americano, mesmo através do endividamento estatal para evitar a crise da economia norte-americana, é o principal comprador. Devido a isso precisa produzir guerras e destruir armas, para renovar o consumo e a produção de armamentos, bem como justificar e legitimar os investimentos nesta esfera. (p. 86 e 87).

Sob a forma de financiamento de guerras em várias partes do mundo, a indústria bélica norte-americana expande seu mercado a fim de garantir seu monopólio de produção e distribuição. A manutenção das guerras possui um papel importante para o capitalismo estadunidense, pois, assim, provoca o aquecimento da indústria bélica significando, com isso, a potencialização da produção geral norte-americana. Viana

(2009) observa que exatamente nos momentos de crise econômica é que se fez necessária a eclosão de guerras. Partindo desse pressuposto,

“...a nova crise na década de 60 irá gerar a prolongada Guerra do Vietnam, que vai iniciar nos anos 60 e encerrar na década de 70, além de outros casos como a Líbia (1986), a Guerra do Golfo (1991) e diversas ações, conflitos, ameaças e intervenções em várias partes do mundo (China, 1945-1946; Guatemala, 1954; Indonésia, 1958; Cuba, 1959-1960; Guatemala, 1960; Congo, 1964; Peru, 1965; República Dominicana, 1965; Laos, 1964, 1973; Camboja, 1969-1970; Guatemala, 1963-1967; Chile, 1972; Granada, 1983; Líbano, 1984; El Salvador, 1980; Nicarágua, 1980; Panamá, 1989; Iraque, 1991-1999; Sudão, 1998; Afeganistão, 1998; Iugoslávia, 1999)”. (p. 116).

Assim como as guerras, as intervenções militares são constantes. No caso do Afeganistão, em dois momentos houve intervenção norte-americana. A guerra do Afeganistão (1979-1989), travada no contexto da Guerra Fria, colocou as forças soviéticas de um lado e grupos de guerrilheiros apoiados pelas nações ocidentais como os Estados Unidos e o Reino Unido de outro. De acordo com Hobsbawm (1995, p.234-235), “a URSS retirou-se do Afeganistão em 1988, após oito anos nos quais forneceu ajuda militar ao governo para combater guerrilhas apoiadas pelos americanos e abastecidas pelo Paquistão”. Anos mais tarde, na denominada “Guerra contra o terrorismo” ou Segunda Guerra do Afeganistão (2001), os Estados Unidos, com a contribuição militar de países como Reino Unido, França e Canadá empreenderam uma guerra contra o regime talibã após o incidente de 11 de setembro de 2001.

Dessa forma, a sociedade norte-americana vem consolidando sua influência sobre todo o mundo:

As constantes intervenções dos Estados Unidos não se davam de um modo único. Podiam se caracterizar como domínio territorial ou ocupação explícita, imposição de tratados econômicos vantajosos, criação de bases estratégicas de ação militar e comercial em territórios e em extensas faixas marítimas, presença de tropas para defender propriedades de norte-americanos, controle de alfândegas, apoio a certos políticos simpáticos aos interesses econômicos ou estratégicos daquele país. (JUNQUEIRA, 2001, p. 109).

O fato de o país armar-se contra ameaças externas representa uma incoerência, uma vez que, internamente, ocasiões como a vivida em *Columbine* são frequentes e

constantes. Fomentando guerras pelo mundo, grandes corporações norte-americanas passaram a adquirir lucros gigantescos provenientes da indústria de armamentos. Viana (2009, p. 121) observa que “a especificidade do imperialismo norte-americano advém de sua supremacia mundial e da importância assumida pela indústria bélica no seu processo de reprodução, o que gera sua política militarista e ofensiva”.

Como resultado da nova conjuntura social, a descrença em relação ao futuro, reforçada pela insistência em um futuro apocalíptico por meio de guerras sangrentas – pois a sociedade como um todo dispõe de um presente cheio de incertezas - faz-se presente na forma de recursos que são repassados para fabricar armamentos cada vez mais potentes.

Para Hobsbawm (1995), o simples apertar de um botão tornou as guerras ainda mais letais. Para o autor, as guerras deixaram de ser travadas homem a homem, dissipando-se a carga de humanidade dos conflitos. O intermitente progresso técnico dos instrumentos de violência estabeleceram um novo sentido para os embates modernos: a guerra seria o prolongamento da política por meio da violência. Dessa forma, a violência na modernidade vem se configurando por meio de artefatos fabricados pelo homem, não mais pela figura humana em si, o que causa uma nítida desumanidade, pois o poder de destruição contra algo que não se vê é muito maior. Dessa forma, a sociedade contemporânea acreditou que “a realização da riqueza e bem-estar para todos redundaria em irrestrita felicidade para todos. A trindade de uma nova religião passava a ser produção ilimitada”. (FROMM, 2014, p. 24).

Nesse contexto, a indústria bélica norte-americana se consolidou como uma das mais atuantes no mercado internacional de armas além de financiara eclosão e a constância de guerras em todo o mundo. O interesse estadunidense repousa na garantia e manutenção do monopólio do mercado tanto interno, quanto externo para o consumo das armas que fabrica. Assim, em referência a teoria do Destino Manifesto¹⁹, percebemos que:

¹⁹ Schilling (2002) salienta que a ideologia do Destino Manifesto fez-se brotar na história estadunidense em um momento de constante avanço da colonização para o Oeste. Segundo o autor, a mentalidade de ocupação dos ‘territórios vazios’ – a expressão ‘vazios’ ilustra aqueles territórios que o homem civilizado ainda não tinha se fixado, por que na realidade eram todos habitados por indígenas -, foi determinante para que esta se fortalecesse enquanto expressão de um dogma de autoconfiança e ambição ímpares. Assim, estando predestinados a civilizar qualquer território classificado como bárbaro e inculto “...a ideia de incorporação aos Estados Unidos de todas as regiões adjacentes constituía a realização virtualmente inevitável de uma missão moral assinalada à nação pela própria Providência”. (VOLTAIRE, 2002, p. 21). Lentamente aperfeiçoada e introduzida no cotidiano da sociedade estadunidense, a doutrina do Destino Manifesto justificava a expansão dos interesses norte-americanos para além dos limites territoriais daquele país.

Segundo essa perspectiva, os ‘enérgicos norte-americanos’ apenas ‘cumpriram um destino já traçado pela providência’: o de ocupar os territórios além das suas fronteiras e levar a ‘civilização’ (leia-se valores do cristianismo protestante, da economia capitalista, do conhecimento tecnológico e os princípios da democracia) a outros locais. Na verdade, isso era apenas uma justificativa para a ação hegemônica dos norte-americanos sobre outras culturas. (JUNQUEIRA, 2001, p. 103).

Uma das formas de consolidação da hegemonia estadunidense se faz por meio da imposição cultural disseminada em filmes, músicas e outros. Para Prokop (1986, p. 36), “a indústria norte-americana inundou com filmes o mercado europeu após a Segunda Guerra Mundial”, isso contribuiu não só para a garantia do monopólio de produção e distribuição, mas, sobretudo, para a estabilização do consumo em escala potencial dos filmes produzidos por *Hollywood*.

Assim, devido à rapidez com que os meios de comunicação distribuem e controlam as informações na sociedade atual, o estabelecimento de espetáculos midiáticos, como a cobertura do massacre em *Columbine*, merece a nossa atenção, pois representa uma linha muito tênue que repousa na incoerência da comunicação de massa. Demonizar ou santificar, vítimas ou algozes. Depende de que tipo de informação se vende mais e, portanto, gerará mais lucro. Se, no entanto, em um dado momento, faz-se necessário um discurso mais virtuoso enfatizando os pontos positivos. Este, então, é defendido como verdade universal; se em outro momento a tendência é demonizar, esta também se faz como verdade universal.

2.3 O espetáculo midiático e a banalização da violência

Columbine High School não foi a primeira escola onde ocorreu um massacre em território norte-americano, mas foi o primeiro a se desenrolar, em grande parte, ao vivo pela televisão. A mídia enxergou um grande potencial de audiência para o evento, na medida em que todas as ocorrências puderam ser noticiadas em tempo real. As emissoras de todo o mundo se voltaram para a cobertura do episódio em que dois estudantes da *Columbine High School* atiraram contra colegas e professores. O tiroteio ocorrido em 20 de abril de 1999, na cidade de *Columbine*, no Colorado, ganhou a atenção da mídia global, pois todos queriam estar informados em tempo real. No Brasil,

o programa Jornal Nacional exibido em 20 de abril de 1999²⁰, apresenta a notícia com o seguinte texto:

Os Estados Unidos são hoje um país perplexo, tentando entender o massacre em numa escola de Denver, no Estado do Colorado. Os assassinos eram adolescentes, assim como a maioria dos quinze mortos e vinte e três feridos. Os corpos das vítimas ainda estão dentro da escola onde foram fuzilados. Em Denver, o repórter Roberto Cabrini conversou com os amigos e famílias dos mortos e esteve na casa de um dos assassinos.

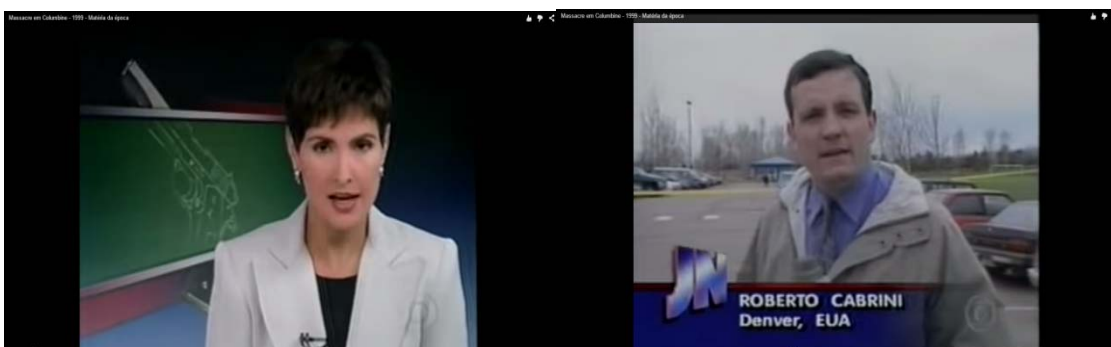


Figura 4: Exibição do Jornal Nacional dia 20 de abril de 1999.

Figura 5: Jornalista Roberto Cabrini, enviado da Rede Globo de Televisão para cobrir o massacre.

Assim como a televisão brasileira e os jornais impressos, a internet também cobriu o acontecimento.



Figura 6: Disponível em:

<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL22825-5602,00-ATAQUE+A+ESCOLA+COLUMBINE+EM+DEIXOU+MORTOS.html>

²⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YY8yyqniysA>



Figura 7: Reportagem do jornal Folha de São Paulo um dia após o massacre em *Columbine*.



Figura 8: Reportagem do jornal Folha de São Paulo dois dias após o massacre em *Columbine*.

Intitulados como ‘assassinos’ e ‘suicidas’, o forte apelo da mídia intensificou o discurso de que os adolescentes eram desajustados, responsabilizando-os pelo seu fracasso social. A mídia, em geral, apresentou como razão de tal comportamento o fato dos jovens não terem conseguido se encaixar frente às exigências da sociedade.

Os sistemas de informação na contemporaneidade, assim como a influência da mídia como formadora e disseminadora de opinião, ganharam notoriedade e importância no estabelecimento das relações sociais. Isso porque “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos²¹”. (DEBORD, 1997, p. 13). Dessa forma, a condição de dependência em relação às manifestações de comunicação e aos circuitos informativos passaram a intermediar as interações sociais e a legitimar o controle do conhecimento da classe que está no poder.

Operando, a fim de reproduzir a ordem de consumo e conservar hegemonias constituídas

²¹ Para assinalar espetáculo, Debord (1997) o considera como o resultado e o projeto de produção existente na condição de um *modelo* atual da vida dominante na sociedade. Se trata “da afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha”. (p. 14-15).

Os megagrupos midiáticos detêm a propriedade dos meios de produção, a infraestrutura tecnológica e as bases logísticas como parte de um sistema que rege habilmente os processos de produção material e imaterial. (MORAES, 2013, p.21).

Incorporando o discurso dominante, o mercado midiático vem apresentando um crescimento considerável nos últimos anos. Segundo Moraes (2013), esse sistema de comunicação interfere tanto na circulação de informações quanto na edificação de interpretações e crenças indispensáveis à consolidação de consensos sociais. Em um estudo realizado pela *Global Entertainment and Media Outlook*, a partir dos anos de 2012-2016, divulgado pela *PricewaterhouseCoopers* em junho de 2012, pode-se prever que todo o investimento global em comunicação deve saltar de US\$ 1,6 trilhão em 2011 para US\$ 2,1 trilhão em 2016, apresentando um crescimento de cerca de 25%.

Na vanguarda dos meios de midiatização está a televisão. Mais comum nos lares ocidentais, esta proporcionou que “as espetacularizações tornaram-se imprescindíveis à mundialização dos eventos, envolvendo direitos de televisionamento, patrocínios, sorteios, promoções e *merchandising* de marcas”. (MORAES, 2013, p. 43).

Por possuir um número maior de abrangência em relação ao cinema, a televisão maximizou o conceito de informação de massa. Os acontecimentos são apenas noticiados uma vez que não há espaço para a crítica ou qualquer forma de envolvimento social: a distância entre o acontecimento e os lares gera um sentimento de não responsabilidade. Desta forma, a televisão, ao proporcionar o efeito do real, do vivido, passou a orientar-se para atender cada vez mais um público consumidor de diversão. Assim, no intuito de atingir o espectador, a televisão, por meio de sua dimensão de realidade, tornou as notícias sensacionalistas para garantir a captação da audiência.

Nessa perspectiva, a dinâmica dos sistemas midiáticos abreviaram a complexidade da comunicação humana “a um reduzido número de corporações que se incubem de fabricar volume conclusivo de dados, sons e imagens, em busca de incessante lucratividade em escala global”. (MORAES, 2013, p. 19). Batista (2003) destaca que

“[...] quando o jornalismo deixa de ser uma narrativa com pretensão de fidedignidade sobre a investigação de um crime ou sobre um processo em curso, e assume uma função investigatória ou promove uma reconstrução dramatizada do caso – de alcance e repercussão fantasticamente superiores à reconstrução processual -, passou a atuar politicamente”. (p. 05-06).

Todo jornalismo atua politicamente em maior ou menor grau, pois este não está desvinculado da política e do meio histórico social no qual representa os interesses. A produção jornalística e os meios técnicos de comunicação permitiram uma maior distribuição da informação. Entretanto, tais informações reforçam o conformismo social, uma vez que não atuam politicamente. A sociedade somente reproduz e interage com o conhecimento produzido pela classe dominante. Assim, uma vez despolitizado o indivíduo adquire uma posição passiva ante o consumismo. Tragtenberg (2011) observa a imparcialidade jornalística

“[...]onde a guerra civil na Nicarágua tem o mesmo *status* que a entonação dada a vitória numa corrida de Fórmula-1. Onde o anúncio de cigarro tem o mesmo *status* que a notícia e visualização da existência de vítimas resultantes de um terremoto no Japão”. (p. 355).

Os meios de comunicação de massa, de acordo com a lógica capitalista, orientam-se no sentido de vender um produto, seja ele uma notícia, uma música, um filme, etc. Partindo desse pressuposto, a mundialização cultural se inscreve na órbita das exigências mercadológicas onde

“...seria miopia enxergar apenas manipulações no que a mídia difunde, ou supor que toda a audiência submerge na passividade crônica. Bem sabemos que existem respostas, interações e assimilações diferenciadas por parte do público consumidor. Entretanto, devemos examinar atentamente o outro lado da moeda. Em face da concentração transnacional das indústrias culturais, a possibilidade de interferência do público (ou de frações dele) nas programações depende não somente da capacidade criativa e reativa dos indivíduos, como também de direitos coletivos e controles sociais sobre a produção e a circulação de informações e entretenimento”. (MORAES, 2013, p. 48).

Uma forma de violência potencialmente disseminada pelos meios de comunicação é a criminal. Embora amplamente noticiada como nociva, parafraseando Durkheim, Viana (2014) aponta que:

A criminalidade é um fato de toda sociedade sadia. O crime é normal, pois uma sociedade isenta dele seria impossível. O crime, no entanto, pode assumir formas anormais, tal como acontece quando se eleva a taxas exageradas. O crime, na verdade, reforça a

coesão social e por isso é normal, somente quando há um estado de anomia é que ele se torna “patológico”. (p. 30).

De acordo com Viana (2009), o crime não pode ser considerado como um elemento de coesão social ou como uma espécie de estabilizador da sociedade e sim entendido como fissuras que são constantes e acontecem no interior desta. “...A criminalidade torna-se uma estratégia de sobrevivência para setores mais carentes da sociedade, seja pela ação individual e direta, seja pelo aliciamento pelo crime organizado”. (p. 282). Ainda segundo o autor:

Também não se pode descartar a importância explicativa dos valores dominantes em nossa sociedade para justificar o aumento da violência e criminalidade, que leva à luta por *status*, poder, riqueza que brota no terreno da competição social, elemento característico da sociabilidade moderna. (p. 282).

Segundo Tragtenberg (2011), “este é um dos grandes dilemas do chamado desenvolvimento industrial, que leva o indivíduo que não tem possibilidade de ascender a esse sucesso a procurar pela via violenta chegar ao consumismo”. (p. 346). Excluído socialmente, o ‘criminoso’ agiria assim devido a situação de profunda desigualdade social em que está inserido, como, por exemplo, da recusa do seu acesso à propriedade. Engels (1986) observa que muito do “caráter selvagem e maníaco dos crimes cometidos nas fábricas” encontra-se em fatores que colaboram para o extermínio e a destruição lenta, mas segura, da natureza humana como, por exemplo, a exploração desmedida empregada nos anos que se seguiram da primeira revolução industrial.

No entanto, é importante salientar que também a conservação da pobreza e, sobretudo a manutenção de uma sociedade fragmentária é de suma importância à sobrevivência do capitalismo enquanto meio de exploração.

No desenvolvimento das forças produtivas atinge-se um estágio no qual se produzem forças de produção e meios de intercâmbio que, sob as relações vigentes, só causam desgraça, que já não são forças de produção, mas forças de destruição (maquinaria e dinheiro) – e, em conexão com isto, é produzida uma classe que tem de suportar todos os fardos da sociedade sem gozar das vantagens desta. (MARX, 2002, p. 46).

A situação de desigualdade é que mantêm o equilíbrio de poder nas sociedades capitalistas. É comum a mídia traçar um perfil dos criminosos, investigando

precariedade seus antecedentes, sua árvore genealógica e muitas vezes ao descobrir que determinado indivíduo possui um pai alcoólatra ou uma mãe ausente, estes agentes dos meios de comunicação buscam relacionar as características familiares ao crime cometido. Nessa perspectiva, o indivíduo, autor do crime, é demonizado, transformado em réu muito antes de um julgamento legal.

Assim, o fenômeno da violência se desenvolve efetivamente a partir da divisão social do trabalho e em consequência da propriedade privada. No entanto, com a consolidação da indústria, a nova conjuntura social contribuiu para que tal fenômeno se banalizasse assumindo aspectos de espetáculo.

Muitas empresas lucram com o pânico que é gerado a partir do estado de alerta policial. Seguros, alarmes, armas, munições, etc., o medo aquece o consumo. Manter um estado de medo constante é necessário tanto para os governantes dos Estados Unidos da América quanto para as demais sociedades do mundo capitalista. Ao disseminar a insegurança, o sentimento de dependência é animado da mesma forma que a crença da proteção de tudo o que pode representar o “mal” está ameaçado diante de um governo forte e defensor da liberdade. Partindo desse pressuposto, a disseminação do terror para a manutenção do domínio gera um estado de alerta constante permitindo que uma condição de paralisia predomine em todas as esferas da sociedade. Em uma referência à mitologia grega “...o clímax do terror é alcançado quando o estado policial começa a devorar os seus próprios filhos, quando o carrasco de ontem torna-se a vítima de hoje”. (ARENDT, 2004, p. 35).

A supervalorização da cultura do medo, disseminada pelos meios de comunicação, vem deixando os indivíduos vulneráveis e suscetíveis frente à eminência da criminalidade, tornando-os reféns do caos que se instalou em suas relações cotidianas. Tal profusão da existência do medo vem sendo disseminada pela mídia e pelo governo, ambos ligados às grandes corporações financeiras. Nesse contexto, a indústria da comunicação elevou os lucros obtidos com o consumo do medo. Segundo o documentário “Tiros em Columbine”, o número de assassinatos nos últimos anos teve uma queda de 20%, no entanto, a vinculação destes nos noticiários atingiu um salto de 600%.

A fim de alcançar o surgimento e conseqüentemente o estabelecimento do processo ligado à gênese da agressividade humana, Arendt (2004) afirma que as “ciências naturais tendem a considerar o comportamento violento como uma reação mais ‘natural’ e ainda “a agressividade, definida como um impulso instintivo,

desempenharia o mesmo papel funcional no âmago da natureza que os instintos sexual e nutritivo no processo vital do indivíduo e da espécie”. (p. 38). Sendo assim, considerado ‘natural’ qualquer forma de comportamento que responda a determinadas provocações, a violência aconteceria como uma explosão. Arendt (2004) defende que o comportamento violento humano seria tal como no restante dos animais, marginalizando, assim, todo o princípio da razão que então distinguiria seres humanos e outros animais. Ainda, segundo a autora, “o uso da razão nos torna perigosamente ‘irracional’, uma vez que esta razão é propriedade de um ‘ser instintivo em seu estado natural’”. (p. 38).

Para analisar o fenômeno da violência, Viana (2014) sugere duas premissas: a primeira que trata da violência no âmbito instintivista e a segunda que abraça uma concepção filosófica. O autor acrescenta que quando a violência é analisada pelo viés instintivista, muitas são as lacunas deixadas, pois tal concepção parte do princípio de que a agressão é um instinto presente tanto nos animais quanto nos seres humanos. Para tal, Viana (2014) afirma que:

A agressão animal se faz somente para satisfazer suas necessidades e nunca por ‘esporte’, tal como a caça em certos meios sociais, ou por prazer, no caso de pessoas com problemas psíquicos, destrutivas. Assim, a agressão animal é diferente da violência humana, pois a primeira tem sua fonte em necessidades e reação, enquanto a segunda tem outras fontes além dessas. (p.24).

A constante crueldade vivenciada diariamente possibilita que muitos teóricos questionem o caráter humano de alguns indivíduos a partir de determinadas ações não condizentes com o ‘conceito’ de racionalidade e civilidade. No entanto, tal teoria não se sustenta. Um dos exemplos que confirmam sua fragilidade repousa na comparação entre comportamento humano e animal sem levar em consideração sua motivação, uma vez que um mesmo comportamento pode ter motivações diferentes.

Segundo Arendt (2004), a ausência de emoções não causa e tão pouco promove a racionalidade. Essa violência moderna, de acordo com a autora, acarretará não uma violência cega, irracional ou mesmo desmedida. Contrariamente, tal fenômeno irá constituir-se por meio da razão, pois “é a aparência da racionalidade, muito mais do que os interesses por detrás dela, que provoca o ódio”, e mais “torna-se ‘irracional’ quando é ‘racionalizada’”. (p.42). Ao considerarmos que a natureza humana em toda a sua complexidade não pode ser diminuída pelo “simples exercício racional, sem nenhuma

referência ao mundo concreto, real, histórico, social”. (VIANA, 2014, p. 26), entendemos que tal concepção acaba por naturalizar a violência.

A abordagem difundida pela psicologia behaviorista oferece uma concepção rasa da violência ao considerá-la como uma resposta mediante determinados estímulos, o que ficou amplamente conhecido como estímulo-resposta. Mais uma vez a questão da motivação do comportamento é negligenciada.

O estudo da agressão numa perspectiva behaviorista parte do postulado de que o ser humano age de acordo com os seus interesses, atua visando à eficácia de sua ação para conseguir aquilo que quer. Se uma pessoa recebe o que quer devido suas atitudes agressivas, irá sempre apelar para a agressão para conseguir realizar seus desejos. Essa é a lógica do estímulo-resposta. (VIANA, 2014, p. 28).

Negando a consciência e assim a subjetividade, a concepção behaviorista concebe a previsão do comportamento humano de forma a marginalizar as emoções em todo o seu caráter imprevisível. A violência está ligada à manifestação de poder, ao ato de exercer domínio, à lógica de mandar e ser obedecido, situações que conduzam ao controle. Dessa forma, somente sob um estado de alienação e barbárie é que determinados grupos julgam possuir o direito da violência em relação a outros, quando, na verdade, todos possuem a mesma situação de exploração. O domínio através da violência pura só vem à tona quando o poder está em vias de ser perdido, pois a violência é apoiada e amparada pelo poder.

Assim, atuando através dos atos de violência é que os mecanismos de poder se tornam latentes. O Estado, em todas as suas formas de coerção, faz com que o indivíduo pense e aja contra seus pares, contra aqueles que lutam pela garantia também de seus direitos, sob a ilusória noção de defesa dos direitos e da democracia. O Estado possui o monopólio da violência. Esse vínculo autoridade - obediência segue nos estudos de Arendt (2004) como uma forma de justificar o exercício da violência “talvez assinale uma verdade psicológica: isto é, que a vontade de poder e a vontade de obediência estão inter-relacionadas”. (p. 24). Adiante considera ser “o apoio do povo que confere poder às instituições de um país. E esse apoio nada mais é que a continuação do consentimento que deu origem às normas legais”. (p.25). No entanto, Arendt (2004) apresenta certas incoerências quando afirma, por exemplo, que o povo aceita a violência por que concorda com a forma de governo que o sustenta. A força e a violência

parecem, assim, técnicas bem-sucedidas de controle social e persuasão se tiverem amplo apoio popular. Segundo a autora, o povo a apoia inconscientemente, pois, está de acordo com as formas de opressão.

Dessa forma, a revolução da tecnologia progrediu, entre outras coisas, em produção de massa. No entanto, o que é fabricado escapa do controle de quem a fabrica. Assim sendo, o Estado passa a se configurar como um instrumento de opressão nas mãos das classes dominantes. Adorno e Horkheimer (1985) advertem que

O prazer com a violência infligida ao personagem transforma-se em violência contra o espectador, a diversão em esforço. Ao olho cansado do espectador nada deve escapar daquilo que os especialistas excogitaram como estímulo; ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e reagir com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga. (p. 114).

Desta feita, a violência naturalizada pelos meios de comunicação de massa na contemporaneidade ganhou contornos de diversão em termos de audiência. O consumidor foi reduzido a números e gráficos. O grande capital envolvido nas transmissões ao vivo e no apelo social que é fomentado por meio da espetacularização do evento propicia uma espécie de comoção pública.

A sociedade estadunidense experimentou em outras ocasiões a experiência do massacre ocorrido em *Columbine*, pois outros o antecederam e tantos outros o sucederão.

CAPÍTULO III - A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA DO MASSACRE EM COLUMBINE NO FILME ELEFANTE

3.1 História e ficção no filme *Elefante*

Produzido no ano de 2003, com a direção de Gus Van Sant, o filme norte-americano *Elefante* foi prontamente acolhido pela crítica por tratar de um tema polêmico. Considerado a primeira versão ficcional do tiroteio na escola *Columbine*, em Colorado, nos EUA, onde dois adolescentes atiraram contra colegas, professores e em si mesmos, o filme retoma a discussão do fracasso das instituições de ensino norte-americanas. Para escolher o *Elefante* como o melhor filme do festival “Palma de Ouro” e também com a melhor direção em Cannes em 2003, o júri, presidido pelo cineasta francês Patrice Chéreau, precisou pedir permissão aos organizadores do festival para burlar o regulamento do festival, que proibia o acúmulo desses dois prêmios desde 1991.

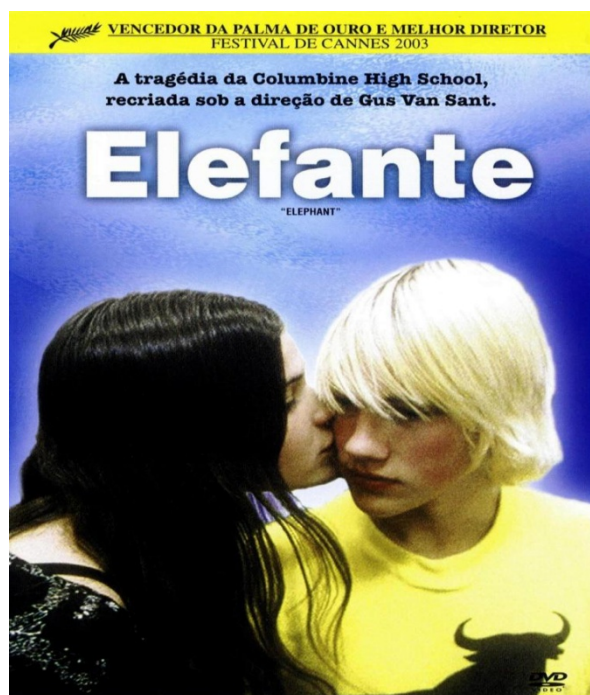


Figura 9: Cartaz do Filme *Elefante* divulgado no Brasil.

Lançado com o título original *Elephant*, o longa foi formado por um elenco de atores não profissionais em sua maioria. O diretor e roteirista Gus Van Sant utilizou

para a seleção do elenco a participação de muitas crianças e adolescentes secundaristas, matriculados nas escolas da região que além de não possuírem nenhuma experiência de atuação profissional muitos ainda utilizaram seus nomes reais em cena. Dos atores profissionais atuaram no longa Alex Frost, John Robinson, Elias McConnell, Jordan Taylor e outros. Com duração de 1h21min minutos e intitulado de gênero drama, o filme *Elefante* foi produzido nos Estados Unidos da América e distribuído pela Warner Bros, com produção de Dany Wolf e fotografia de Harris Savides.

Inspirado no incidente em que dois adolescentes (Dylan e Eric) mataram 14 estudantes e um professor na instituição escolar *Columbine High School* em 20 de abril de 1999, o filme *Elefante* recria o cotidiano das escolas e dos jovens norte-americanos, apresentando uma crítica à sociedade estadunidense. O diretor Gus Van Sant apresenta sua obra a partir de longas sequências sem cortes, nas quais são apresentadas a rotina dos adolescentes no momento que antecedeu a tragédia. Nela, os personagens perambulam pela escola, observando detalhes relacionados com a organização e os valores daquele espaço institucional. Nessa perspectiva, o espectador segue o jovem carismático, o atleta arrogante, a menina considerada desajeitada, os alunos populares e outros, formando uma conexão a partir de situações vivenciadas pelos jovens que se entrecruzam ao longo do filme, demonstrando uma sequência de acontecimentos não linear. Todo o desenrolar do filme ocorre de acordo com as características particulares de cada estudante e de que forma este interage dentro do universo escolar. Dessa forma, com base nas vivências particulares de cada um e conseqüentemente nos eventos que se seguem, o diretor utiliza as várias histórias com o intuito de criar uma única a partir de vários olhares.

É importante ressaltar que o filme *Elefante* não intenta reproduzir o incidente em *Columbine*, tampouco tem a preocupação de retratá-lo de forma jornalística, identificando fatos ou mesmo traçando um perfil para os atiradores. Todo o filme se passa em uma *high school* norte-americana comum, recriando alguns grupos de alunos desde aqueles que se encaixam até aqueles que não. Na tentativa de penetrar no universo das instituições de ensino, *Elefante* utilizou muitas filmagens dos adolescentes em atitudes cotidianas, preservando diálogos e situações presenciadas pela equipe de produção. Recriando as engrenagens do sistema de ensino estadunidense, o diretor Gus Van Sant ilustra o quanto as escolas modernas podem se tornar opressivas para os jovens.

Em relação ao título do filme, segundo Júnior (2003), o diretor buscou sua inspiração a partir de um filme homônimo do diretor Alan Clarke produzido em 1989, o qual se passa em período e local diferentes, mas que também trata da violência entre os jovens por meio de uma narrativa recortada, abordando a violência religiosa na Irlanda. No filme de Clarke, o título se tratava de uma referência ao conceito de “um elefante no quarto”, ou seja, designando coisas incômodas que as pessoas tentam ignorar.

Apesar de Clarke ter assim nomeado seu filme por julgar o problema abordado "tão facilmente ignorável quanto um elefante na sala de estar", Van Sant inicialmente achou que o título se referia a uma antiga parábola budista sobre um grupo de cegos examinando diferentes partes de um elefante. Nessa parábola, cada cego afirma convictamente que compreende a natureza do animal com base tão-somente na parte que lhe chega ao tato. Ninguém vê ou sente o objeto na sua totalidade, mas todos arriscam um palpite totalizante – e, naturalmente, equivocado. Mesmo após ter descoberto o verdadeiro motivo pelo qual o documentário de Alan Clarke se chama *Elephant*, Van Sant afirma que o seu filme, rodado em uma escola secundarista situada em *Portland*, se assemelha mais com a parábola dos cegos. (JÚNIOR, 2003).

Apesar de uma interpretação errônea, tal como um grande elefante que não é notado, o longa *Elefante* apresenta o fracasso das instituições escolares na sociedade contemporânea. Dessa forma, o filme possui como proposta narrar o atentado à escola, a partir de acontecimentos não-lineares sem uma sequência temporal lógica, de modo que, ora vemos recortes iniciais, ora o filme orienta-se para o desfecho do tiroteio com as cenas apresentadas de diversos ângulos diferentes e soltas no tempo.

A partir de uma referência aos jogos de videogame, em muitas das cenas do filme a disposição da câmera acompanha o trajeto dos estudantes pelos corredores da escola. Em muitas dessas cenas o ângulo da filmagem direciona-se para as costas dos adolescentes, assim como o ponto de vista de um jogador de videogame em combate. Na forma de recortes da realidade do cotidiano dos jovens, estas longas caminhadas em que os personagens são dispostos de costas para o espectador transmitem uma sensação de uma constante sequência ao gerar a expectativa do que e/ou de onde o personagem pretende chegar. Um exemplo pode ser descrito pela sequência de imagens com duração de 03min: 02seg em que um dos alunos atravessa todo o interior da escola trajando um agasalho com a inscrição “salva-vidas” nas costas.



Figura 10: Disposição da câmera que acompanha os personagens pelos corredores da escola.

No filme *Elefante* Alex e Eric são os protagonistas e também são representados de forma semelhante. Eles apresentam personalidades similares, marcadas pela dificuldade que tinham em estabelecer relações sociais sólidas com seus pares. Por meio da discriminação e intimidação, tais personagens são expostos constantemente a situações vexatórias diante dos demais colegas de classe. Dada a grande diversidade presente no universo escolar, retratada no filme, cada indivíduo possui suas próprias características que nem sempre se encaixam no modelo estabelecido. Outros estudantes também são alvo de abusos, no entanto, permanecem incógnitos/invisíveis como muitos dos adolescentes e professores acreditavam permanecer Eric e Alex.

Negligenciado e vítima dos abusos cometidos pelos colegas, o jovem Alex se mantém em uma posição passiva, sendo, assim, diminuído e demonstrando o quão frágil se tornaram as interações sociais que mantinha. Em uma das cenas o adolescente faz anotações sobre o espaço da cantina da escola, buscando situar-se em relação à disposição das bombas que posteriormente iria plantar para matar os colegas. Ao fazer isso, este passa despercebido sem levantar suspeitas, tampouco algum questionamento de um adulto (Figura 11).



Figura 11: Alex faz anotações na cantina da escola.

Os adolescentes são retratados como jovens comuns sem aspirações ou qualquer potencial para atitudes extremas. No decorrer do filme, Alex e Eric realizam tarefas comuns típicas de adolescentes tais como estudar música e jogar videogames. A ausência de adultos monitorando suas ações é ressaltada de forma visível pela direção do filme, deixando claro a solidão e o isolamento afetivo dos jovens. Após errar uma nota da sonata para piano n.º 14 ou "Sonata ao Luar", de Beethoven, Alex consulta um site de compras de armas na internet. Logo em seguida a imagem de um céu límpido inunda a tela que logo dá lugar à nuvens escuras e carregadas que preenchem a cena por 01min:15seg a fim de anunciar uma tempestade.

Os acontecimentos que se seguem durante o filme trazem a perspectiva de que o massacre está próximo. Transcorre-se uma cena em que os jovens estão sozinhos em casa, dispostos na frente da televisão, assistindo a um documentário sobre Adolf Hitler e o nazismo e ao fundo se enxerga um caminhão de entregas estacionando. As armas compradas dias antes pela internet chegam, causando ansiedade e expectativa. Logo em seguida os adolescentes caminham até um cômodo afastado para testar o poder de destruição do novo armamento que adquiriram. Vários tiros são disparados.



Figura 12: Caminhão ao fundo com as armas do tiroteio e a frase na TV em primeiro plano: 'O Führer está sempre certo'.



Figura 13: Eric testando o poder de fogo de uma das armas contra uma pilha de toras de madeira.

Na cena que se segue, Eric e Alex entram na escola com roupas de camuflagem e fortemente armados e dão início ao plano B, pois as bombas distribuídas pela escola falharam ao detonar, levando-os a iniciarem o tiroteio. Com o massacre em curso, a imagem dos corredores, antes retratados em longas e isoladas caminhadas dos estudantes, passa a ser identificada a partir dos inúmeros alunos surgindo de todas as direções, correndo em busca de um local seguro para se esconder.

O contexto em que o filme *Elefante* foi produzido representou um momento de discussão sobre o papel da família e da escola como instituições voltadas à socialização das crianças e dos jovens. No entanto, o que se percebe é a ausência de uma crítica consistente à sociedade burguesa em sua totalidade, cuja sociabilidade é autoritária e por isso, reproduz a violência em diferentes situações e contextos. Desse modo, o filme *Elefante* expressa a crise da própria sociedade moderna, especialmente da indústria cultural, por isso procura questionar os valores que em sua concepção estão provocando a decadência desse modelo de vida social. Porém tais questionamentos são limitados em decorrência dos limites da consciência burguesa de seu autor/diretor, o qual não almeja transformações sociais e sim readaptações que possibilitem superar a crise, porém mantendo a estrutura social que permite a produção das desigualdades.

3.2 O conceito de valores e a manifestação destes no filme *Elefante*

Para compreendermos o processo que culmina na atribuição de valores, é importante identificá-lo como uma característica essencialmente humana. No entanto, esta essência não deve ser apresentada de forma estanque, imóvel ou como algo que sempre pertenceu à humanidade. Como produto da sociedade de classes –

historicamente construída - esta essência é negada mantendo relações sociais deturpadas e caracterizadas pela exploração e conseqüentemente pelo conflito. Para Marx (2002, p. 109) a essência humana é histórica e social não uma abstração inerente a cada indivíduo, pois somente na sua realidade ela se constitui como conjunto das relações sociais. Existem inúmeros valores que se mantêm em constante conflito, no entanto, apenas alguns se sobressaem e passam a identificar-se como “dominantes”.

A atribuição de valor ocorre a partir de determinados objetos, sentimentos, atitudes, etc., em detrimento de outros que julgamos pouco ou sem importância. A aplicação de características qualitativas ou negativas a esses mesmos objetos, sentimentos e atitudes em todo o âmbito social, se dá de forma exterior, como uma atribuição. Para Heller (2008, p. 26): “todo juízo referente à sociedade é um juízo de valor, na medida em que se apresenta no interior de uma teoria, de uma concepção do mundo”, ou seja, são indissociáveis, mantendo uma relação mútua de existência. Assim, todas as ações escolhidas e conseqüentemente praticadas pelos indivíduos são norteadas tanto pelos seus juízos de valor quanto pelas imagens que refletem suas atitudes valorativas.

Em se tratando de uma sociedade classista fragmentária, a constituição e a continuidade dos valores se torna complexa, resultado direto das relações sociais também complexas e conflitantes. Nas sociedades tidas como simples²² este processo valorativo tem um caráter mais homogêneo, mais uníssono uma vez que a luta de classes e os conflitos elitistas se fazem inexistentes. Marx (1978) trata acerca dessa heterogeneidade classista e ressalta que os conflitos e as lutas entre as camadas sociais são condicionadas pelo grau de desenvolvimento de sua situação econômica, pelo seu modo de produção e pelo seu modo de troca, assim como sua realidade social e contextual. Já para Heller (2008, p. 14), “[...] esse seria o fundamento da desigualdade do desenvolvimento, que constitui uma categoria central na concepção marxista da história”. Em meio a essa imbricada teia de atribuições pessoais e coletivas, o indivíduo se vê lançado dentro da malha social de forma ora autêntica, ora inautêntica, pois estes valores já pertencem a um modo de produção determinado. Os valores na sociedade burguesa passaram a refletir os anseios do capital, estando comprometidos com ele –

²² Segundo Viana (2007), sociedades são ditas homogêneas por que não possuem caráter classista, tampouco burguês. Quanto aos valores produzidos, segundo o autor, estes são homogêneos, pois estas sociedades partem de uma relação direta de dependência com o meio ambiente. (p.13 e 14).

têm-se a preocupação da classe que está no poder em conservar seus interesses julgando seus próprios valores como “superiores” e “universais”.

Ao suprimir as aspirações humanas e reorientá-las de acordo com os anseios da classe dominante, os valores elitistas estabelecem sua influência também sob a forma de manipulação exercida pelos grandes mecanismos sociais. Desses valores já predeterminados cria-se um modelo de valores, tidos como dominantes e universais que devem ser seguidos pela população. Assim, “... toda sociedade construída sobre um conjunto de valores razoavelmente firmes e homogêneos, luta para reforçá-los e mantê-los nas épocas de mudanças”. (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p. 226).

A atribuição de valores protagonizada pela classe dominante torna esse processo de valoração múltiplo, plural e não homogêneo, pois por se tratar de um mecanismo intrínseco ao indivíduo e a classe social em que pertence, o mesmo sofre várias interpretações e nomeações.

Os valores não são atributos naturais dos seres, pois são atributos fornecidos a eles pelos seres humanos e o fato de não haver consenso entre estes demonstra isto. No entanto, as valorações que os seres humanos fornecem às coisas não são consensuais devido à divisão social. As informações etnográficas sobre as sociedades simples (indígenas, pré-históricas) nos deixam ver a existência de um processo de valoração homogêneo, ao invés de um processo heterogêneo, tal como nas sociedades divididas em classes sociais. (VIANA, 2007, p.11).

Podemos assinalar duas formas de valoração: a primeira, ou melhor, a valoração primária, entende-se pelo conjunto das relações humanas íntegras, marcadas por elementos que são inerentes à gênese do indivíduo enquanto força motriz da sociedade; já a valoração derivada é uma menção a atribuições de determinados objetos fortemente influenciados por esta mesma gênese individual. Ao fazermos uma escolha, esta já está cheia de valores e de outros elementos que são ou não, em determinada situação, centrais ou marginais. Portanto, é o indivíduo que atribui valor a partir dos seus próprios valores, culminando em valores autênticos e inautênticos.

Os valores autênticos exploram a particularidade humana, ou seja, os elementos que são próprios a ela, como a amizade, liberdade, etc. Já valores que não pertencem à essência humana, mas que são resultado das relações sociais, que, por exemplo, em nossa sociedade seriam a acumulação do dinheiro, a concorrência, o consumo, o poder, etc., são valores inautênticos.

A cada sociedade distinta temos valores distintos. O processo que culmina na edificação dos valores como produtos da espécie humana e, por conseguinte, da sua atuação sobre o aparelho social, atuam como reflexo dos indivíduos e da malha social na qual operam. Contudo, muitas vezes, pelo fato dos valores autênticos se encontrarem fragmentados, o indivíduo não consegue atingi-los de forma plena, o que não deixa de ser benéfico para os mecanismos que os mantêm.

Lançado no ano de 2003, o filme *Elefante* realiza um retrato da dinâmica contemporânea caracterizada pela conjuntura da sociedade capitalista. De acordo com a premissa de que os valores se manifestam em vários âmbitos de nossa vida e são produzidos pela classe que está no poder, muitos são os valores presentes no filme *Elefante*. No entanto, para nossa análise ilustraremos de que forma alguns deles se manifestam a partir do contexto histórico em que foram produzidos. Nessa perspectiva a influência do cinema na constituição de nossos valores se dá sob condições muito sutis. De modo que a modernidade guiada pela sociedade de mercado cria uma ilusória noção da realidade, basicamente, quase tudo o que nos é apresentado baseia-se em um irrisório fragmento dela.

Dessa forma, uma das máximas da sociedade burguesa seria a imposição do valor do ter em detrimento do valor do ser. Debord (1997) apresenta-nos outra especificidade desse processo. Segundo o autor, em um primeiro momento a consolidação do capital sobre a substância humana levou a uma anulação da mesma (ilusoriamente docilizado e amansado, o trabalhador foi transformado em consumidor). Assim, o próprio ritual social transformou os indivíduos em atores que atuam o tempo todo, sendo que o próprio espetáculo se tornou parte integrante de nossas vidas como uma forma de condicionamento. Isto se dá pelo fato de vivermos em uma sociedade do espetáculo onde tudo se desenrola como uma convenção dentro do próprio mundo real. Pois, segundo Debord, 1997, p. 18

a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda a realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última.

Do mesmo modo, em *Elefante*, representando um grupo intitulado de ‘patricinhas’ da escola, o diretor Gus Van Sant traz à tona a discussão a respeito do consumo potencializado pelos jovens e como consequência a aparente interação social que acreditam estabelecer, quando na realidade se trata de uma relação com o objeto de desejo e não com o sujeito. Padecendo de bulimia²³, este grupo de alunas se reúne no banheiro da escola para provocarem vômito logo após ingerirem alimentos no almoço (Figura 11).



Figura 11: Alunas se reúnem no banheiro para vomitar após almoçarem.



Figura 10: Afirmação que sinaliza a interrupção de uma conversa.

A condição dessas meninas é uma expressão da sociedade de consumo que as submete às suas determinações. Ventura (2001) observa que

“[...] uma das características dos imperativos estéticos da sociedade do espetáculo é que a beleza tem algo de desmesurado, de alucinatório e, portanto, de anormalidade. Neste sentido, a beleza que se procura é uma ilusão. (p. 11)

Como consequência da prática de consumo exacerbado, as relações afetivas e sociais são mediadas pelo dinheiro e pela aquisição material (valores da classe dominante); a sociedade axiológica sufoca a potencialidade humana, levando os indivíduos a uma condição de alienação, de carência de vontade própria e, deste modo, de sua condição de existência. Os valores da sociedade de classe passaram a esfacelar as relações de autenticidade impondo o culto a competição, ao dinheiro e à alienação como

²³ A bulimia é um distúrbio alimentar dos quais o número de casos vem aumentando especialmente em adolescentes do sexo feminino. O desejo fixo pela magreza e a busca pelo corpo ideal são características fundamentais para entender esse distúrbio. As pessoas com estes transtornos têm em comum uma preocupação excessiva com o peso, medo de engordar e uma distorção da imagem corporal em que a pessoa não se vê conforme se apresenta na realidade. Disponível em: <http://www.bensaude.com.br/noticias/leitura/380/Anorexia-e-Bulimia-na-Adolesc%C3%A2ncia>

valores inerentes à gênese humana, mas que na essência são formas inautênticas de sociabilidade. Fromm (2014, p. 28) salienta que os mecanismos de poder levaram a crer que “as próprias qualidades que o sistema exigia dos seres humanos – culto do eu, egoísmo, e cobiça – eram inatas na natureza humana; por conseguinte, não apenas o sistema, porém a própria natureza humana as estimulava”.

Esta falsa ideia de inserção e a própria noção de anulação/alienação, ainda de acordo com Debord (1997), só se tornou possível a partir da preeminência dos valores da classe dominante sobre os demais. A economia capitalista pautada no lucro, nas relações de exploração, etc., criou uma falsa noção de liberdade e de escolha. O poder de comprar, de escolher governos, de optar por um determinado filme dentre vários outros permite uma nociva ideia de sujeitos. Na contemporaneidade, a prática do consumo adquiriu tamanha importância ao ponto de esfacelar as interações sociais entre os indivíduos.

Sem dúvida, a pseudonecessidade imposta pelo consumo moderno não pode ser contrastada a nenhuma necessidade ou desejo autêntico que não seja ele mesmo, produzido pela sociedade e sua história. Mas a mercadoria abundante aí está como a ruptura absoluta do desenvolvimento orgânico das necessidades sociais. (DEBORD, 1997, p. 45).

Em se tratando da supervalorização do ato de consumir na sociedade moderna, Fromm (1983, p. 136) assinala que:

[...] o ato de consumo deveria ser um ato concreto, do qual participassem nossos sentidos, nossas necessidades orgânicas, nosso gosto estético, isto é, em que participássemos como seres humanos concretos, sensíveis, sentimentais e inteligentes; o ato de consumo deveria ser uma experiência significativa, humana, produtiva. Em nossa cultura... Consumir é essencialmente satisfazer a fantasias artificialmente estimuladas, o desempenho de uma fantasia alheia ao nosso ser real e concreto.

A consequência da crescente ânsia de consumo é a extirpação de toda a relação autêntica entre os indivíduos além do aniquilamento das necessidades reais à sobrevivência em favor de desejos falsamente construídos e defendidos como universais. Por ter uma finalidade essencialmente compulsiva e irracional, o indivíduo de fato “acredita” que sua liberdade está sendo exercida, quando na verdade esta sequer existe, pois é simulada e seus atos manipulados. Partindo desse pressuposto, Debord

(1997) enfatiza que somente a partir da “... revolução industrial, a divisão fabril do trabalho e a produção em massa para o mercado mundial que a mercadoria aparece como uma força que vem *ocupar* a vida social”. (p. 30).

Segundo Fromm (1983, p. 140), em se tratando da importância que a mercadoria assumiu em nosso cotidiano, podemos considerar que “[...] o próprio fato de estarmos governados por leis que não controlamos, e que nem sequer necessitam de controle, é uma das manifestações mais notáveis de alienação²⁴”. Assim, Fromm (2014) apresenta a coexistência de dois dos modos de existência presentes na sociedade atual, ou seja, duas formas distintas do indivíduo se relacionar com o mundo. São elas: ‘Ter’ e ‘Ser’. Como consequência da sociedade burguesa pautar-se exclusivamente na busca de lucro e de propriedade, o autor reforça que as pessoas enxergam o modo ter de existência como o mais natural e o mais aceitável – muitas vezes o único -, dentro da desordenada vida cotidiana. Em consequência, cultua-se a premissa de que ser é ter, ou seja, aquele que nada tem nada é. Então, o ato de consumir automóveis, lazer, televisão, tecnologia etc., não passa de uma forma de ter na sociedade moderna industrial. No entanto, ao invés dos indivíduos estarem centrados ao redor de pessoas, estão centrados ao redor de coisas inanimadas, pois acreditam que tornam-se, assim, felizes ao satisfazer desejos de consumo.

A fim de buscar em cada um sua especificidade, Fromm (2014) parte da premissa que envolve a relevância de se diferenciar os dois termos. Para o autor, o indivíduo que prefere ‘ter’ desenvolve um sentimento de posse análogo ao de propriedade e fortemente vinculado ao desejo de consumir. Contrariamente, adverte que ‘ser’ está na ambivalência em relação à verdadeira natureza e à verdadeira realidade, desvinculando-se, assim, das aparências ilusórias. Desta feita, ‘ter’ baseia-se em uma característica da sociedade industrial ocidental que reorientou muitos dos desejos humanos para a esfera do consumo como garantia de sobrevivência. Embora em muitas línguas não haja uma palavra específica que possa designar uma tradução para ‘ter’, Fromm (2014) argumenta que

“...esse fato sugere que a expressão *ter* evolui em relação com a evolução da propriedade privada, enquanto esteja ausente em sociedade em que há propriedade predominantemente funcional, isto é, posse para uso”. (p.42).

No entanto, o que não é perceptível – e isso acontece da forma mais sutil possível – é a transformação dos consumidores em indivíduos nulos, reféns do modo de produção capitalista e partícipes de sua própria exploração. Dessa forma, o próprio trabalhador se torna mercadoria podendo ser substituível e claro, manipulado para atender as demandas do mercado. Indiscriminadamente as características humanas dos indivíduos são gradativamente reduzidas a mercadoria, pois Marx (2004) já havia advertido que

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a *valorização* do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em produção direta a *desvalorização* do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (p. 80).

Cada vez mais fragmentária, a família erguida sob os moldes burgueses possui um papel imperativo na condição de norteadora das relações sociais. A partir da dinâmica social imposta pelo capitalismo, a família se tornou mais uma instituição que vem se adequando em prol do mundo do trabalho. Em uma ressalva à obra ‘A Situação da Classe Operária da Inglaterra’, Friedrich Engels (1986) enfatiza que no tocante ao sistema produtivo a duração particularmente longa da jornada de trabalho imposta por baixos salários, pagamentos de multas, ausência de direitos trabalhistas, repressão a movimentos, utilização do trabalho feminino e infantil provocaram uma série de danos físicos, morais e psicológicos. Para o autor, a utilização do trabalho infantil e feminino em larga escala teve como consequência a segregação da instituição familiar, que associada com a grande jornada de trabalho, deu origem a evasão escolar, ao analfabetismo, a prostituição infantil, etc.

Referindo-se à institucionalização da violência na família burguesa, Tragtenberg (2011) considera que

“[...] o que eu acho grave não é que a síndrome autoritária esteja somente na mão de quem teoricamente teria o ‘poder de violência legítima’, que seria o Estado, mas eu acho que a coisa é muito mais séria porque atinge todas as esferas sociais. Se a gente fizer uma análise da estrutura da família da classe média, ela é profundamente autoritária”. (p. 346).

A família nuclear presente na sociedade capitalista reproduz as relações sociais conflituosas e conseqüentemente as relações de autoridade e disciplina. Em relação ao massacre em *Columbine*, que serviu de inspiração para o filme *Elefante*, os pais de um dos adolescentes envolvidos no planejamento do atentado

“[...] falaram ao colunista David Brooks do “*New York Times*” em 2004, deixando a Brooks a impressão de ser “um casal bem educado, reflexivo, altamente inteligente”, que passava bastante tempo com o filho. Eles disseram que não tinham ideia do estado mental de Dylan e lamentavam não terem percebido que era suicida. (TOPPO, 2009).

De acordo com o autor, os adolescentes Harris e Klebold foram acusados de pertencerem a um grupo intitulado "Máfia do Sobretudo". Embora, na realidade, ambos não tivessem nenhuma conexão especial com o grupo. Essa falsa informação ganhou força quando o pai de Harris afirmou em público que sim, que seu filho era um dos integrantes da máfia, quando na realidade não o era.

Em várias passagens do filme *Elefante*, os pais estão totalmente alheios à vida dos filhos. Em uma das cenas, o diretor retrata o momento em que o filho pede ao pai alcoolizado que ceda o volante para o adolescente dirigir. O pai do jovem está na iminência de causar um acidente (Figura 14). Afastado da direção do carro, o diálogo procede e no intuito de retomar uma aproximação com o filho, o pai lhe faz um convite (Figura 15). Em consequência do episódio, prejudicado por ter se atrasado para a aula, o adolescente é punido pelo diretor da instituição, o qual não questiona os reais motivos do atraso do estudante. Tal representação assinala a condição de autoritarismo e distanciamento afetivo da escola que se limita a punir, mas ao mesmo tempo, renuncia a possibilidade de participar do processo educativo.



Figura 14: Cena em que o adolescente solicita ao pai a direção do carro.



Figura 15: Pergunta do pai a fim de retomar o diálogo com o filho.

Como resultado das relações sociais instituídas pelo capitalismo, a escola se consolidou na sociedade de classes como “...a instituição fundamental de reprodução da força de trabalho, sendo uma das instituições produtoras da juventude, mas não a única”. (VIANA, 2014, p.41). Isso por que para o sistema capitalista baseado na divisão social do trabalho, a escolarização tornou-se cada vez mais necessária e a escola transformou-se em uma instituição fundamental para a preparação e reprodução da força de trabalho. Produzida historicamente, a escola e conseqüentemente, “...o trabalho educativo é o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens”. (SAVIANI, 2008, p. 13). Assim, a instituição escolar reproduz as contradições que são inerentes à sociedade capitalista, identificando-se com os elementos culturais hegemônicos.

É dentro do espaço escolar que acontece grande parte das interações sociais em nossa sociedade, sendo, assim, “...uma instituição cujo papel consiste na socialização do saber sistematizado” (SAVIANI, 2008, p. 14), orientado ao conhecimento elaborado e sistematizado, voltado para a transmissão dos valores dominantes. Fundamentalmente opressiva, a escola transmite saberes precários para a classe trabalhadora com o intuito de que esta classe permaneça submissa. Inexiste equidade de saberes, pois a classe dirigente controla os meios de adequação e transmissão do conhecimento. Assim, para as classes sociais desfavorecidas, a escolarização é precária ou mesmo inexistente. Segundo Viana (2014), em

uma sociedade repressiva, como a capitalista, produz um processo de socialização e ressocialização igualmente repressivo. A escola, por exemplo, efetiva uma ampla violência cultural e disciplinar sobre os estudantes, e constitui uma forma de violência específica que atinge principalmente os jovens: a violência escolar. (p. 55).

Nessa perspectiva, a violência escolar se trata de uma forma específica de violência gerada no interior da própria instituição escolar. Visando reproduzir as relações de produção capitalista, a escola reproduz a violência institucional resultado da violência cultural – impondo saberes, técnicas, e disciplinas por meio de avaliações, frequência obrigatória e outros como forma de reafirmar a cultura dominante. Partindo desse pressuposto, a disciplina que é exigida “...não se trata de cuidar do corpo [...], mas de trabalhá-lo detalhadamente, de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo

ao mesmo nível da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez...”. (FOUCAULT, 2013, p. 132-133).

Os jovens, uma vez inseridos no universo escolar, estão dispostos a uma constante competição, seja sob a forma de metas a serem atingidas nas avaliações por pressão da família, da própria escola, ou mesmo nas atividades esportivas que valorizam o bom desempenho físico.

Submetida a constante violência tanto no interior da família como fora dela, a juventude responde em geral de forma violenta. De acordo com Viana (2014, p. 66), “a violência contestadora na escola é uma das formas de violência juvenil, que ocorre no espaço escolar em reação à violência original expressa pela instituição escolar”. Para o autor,

a juventude contesta as relações sociais vigentes sob inúmeras formas, individuais e coletivas, indo desde a apatia (contestação passiva), passando por uniões em gangues, grupos, etc. até a ação política revolucionária, embora também possa agir de forma conservadora, quando determinadas organizações consegue manipulá-la (nazismo, por exemplo) e canalizar seu descontentamento num sentido aparentemente transformador, mas no fundo conservador. (VIANA, 2014, p.58).

Viana (2014) acrescenta ainda que dada a situação social de cada classe, intensificada pelo seu processo de ressocialização, as manifestações de violência juvenil também são diferentes.

Assim, a violência juvenil das classes privilegiadas muitas vezes parece gratuita, sem sentido, mas tem sua origem nas relações familiares, nos valores, na ansiedade, problemas psíquicos, nas ambições e perspectivas, que estão na base do processo de ressocialização dos jovens destas classes. (p. 68).

Ao reprimir as manifestações espontâneas de conhecimento para se aproximar cada vez mais das empresas, a escolaridade se constituiu como critério para a inserção no mundo do trabalho. Fromm (2014) assinala que o ato de adquirir conhecimento se tornou um bem como uma posse. O que é ensinado contempla somente as especificidades do mundo do trabalho, ou seja, de determinada tarefa que o indivíduo irá exercer a fim de alcançar o sucesso material e conseqüentemente social.

Nosso processo educativo, em geral, tenta adestrar as pessoas a *terem* conhecimento como uma posse, geralmente comensurável com a quantidade de propriedade ou prestígio social que ele deve proporcionar mais tarde. O mínimo que recebem é a quantidade necessária a fim de funcionar adequadamente em seu trabalho. Além disso, dá-se-lhes uma “embalagem de conhecimento de luxo” para fortalecer seu sentimento de valor, sendo o tamanho da embalagem de acordo com o provável prestígio social da pessoa. As escolas são fábricas em que a embalagem desse conhecimento completo é produzida – embora as escolas em geral aleguem que pretendem levar os estudantes ao encontro dos mais elevados feitos do espírito humano. (p. 57).

Para Viana (2014), são inúmeras as formas pelas quais a violência se manifesta na sociedade atual. “A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 105). Imbricada nas relações sociais esta já faz parte da cultura.

A fim de compreender esse processo, Viana (2014) assevera que “... a juventude é constituída socialmente, o que significa que sua constituição não é de caráter biológico”. (p. 39). Independente da faixa etária do indivíduo, a constituição desse grupo é social, porque acontece mediante as interações sociais em que os indivíduos são submetidos. Assim, por se tratar de um grupo social, a juventude não deve ser definida por critérios biológicos ou cronológicos. Ao construir os seus valores e a sua autoimagem este grupo insere-se na sociedade na qual participa respondendo aos conflitos sociais de forma a reagir ativamente ou reproduzir as relações conflituosas.

Segundo Viana (2014), as ideologias científicas interpretaram a juventude como um grupo etário, criando uma homogeneidade em relação à critérios biológicos, psíquicos, etc. para se distinguir as fases da vida. A ideia de “adulto padrão” tal como da concepção evolucionista-cumulativa criou um sistema normativo para identificar as faixas etárias. Dessa forma, “as tarefas evolutivas” uniriam a necessidade individual à exigência social na qual:

O sucesso numa tarefa significa ajustamento e preparo para as tarefas seguintes; o fracasso significa desajustamento e incapacidade para realizar as tarefas posteriores. Cada tarefa é um pré-requisito para a seguinte. As tarefas evolutivas do adolescente são: a) aceitação do corpo e papel sexual; b) novas relações grupais; c) autonomia emocional; d) independência financeira; e) escolha e preparo ocupacional; f) desenvolvimento de habilidades intelectuais e senso de cidadania; g) responsabilidade; h) preparo para o casamento e família; i) escala de valores. (p. 46).

Segundo tais teorias, aquele indivíduo que não se enquadra nessas concepções normativas sofre de atraso no desenvolvimento psíquico ou de fixação na fase adolescente, podendo representar um risco na aceitação de alguns aspectos normativos presentes na da fase adulta.

O processo de formação do indivíduo é puramente social e especialmente os jovens são expostos a relações conflituosas, pois o processo de produção capitalista expande indiscriminadamente seu mercado consumidor e a juventude é um preferencial da sociedade de consumo.

No contexto da sociedade contemporânea, cujos conflitos lhe são inerentes, os jovens tornam-se muito mais vítima da violência do que agente dela, pois o seu próprio processo de constituição social é perpassado por um amplo conjunto de violências: psíquica, cultural etc. (VIANA, 2014). Os jovens não possuem consciência de sua condição social, uma vez que estão em um processo de formação desta, por isso as dificuldades de interação e socialização. Por sofrer pressão social para inserir-se, o indivíduo necessita se inserir na sociedade e isto não acontece de forma automática, algumas ações são necessárias para que a tal inserção obtenha êxito. De acordo com Viana (2014)

“...o indivíduo não nasce completamente integrado na sociedade, pois para isso ele precisa passar pelo processo de socialização na infância e de ressocialização na juventude e, somente após isso, estará apto a adentrar a idade adulta”. (p. 61).

A juventude representa determinado grupo que intenta inserir no meio adulto por meio da ressocialização, que pode ser definida como a integração dos indivíduos a uma condição superior denominada ‘maturidade’ ou ‘idade adulta’, assumindo determinadas ações sociais que são aceitas como próprias do mundo adulto, como, por exemplo, a entrada no mercado de trabalho e o casamento. Ao ganhar um novo estatuto jurídico e um conjunto de responsabilidades sociais, o indivíduo passa a ser considerado adulto quando se insere em determinadas relações sociais. No entanto, todo esse processo já está marcado pela violência e pela imposição de regras e determinadas convenções. A família e a escola possuem um papel importante nesse processo.

3.3 A história negligenciada no filme *Elefante*

A produção de uma obra cinematográfica não é neutra, por isso um filme está ligado ao mundo histórico e reflete as relações sociais estabelecidas em um período específico além da visão de mundo de quem o concebeu. A partir da preocupação em recriar a realidade histórica, as obras apresentam um registro de determinada época, ou mesmo determinado acontecimento por meio de uma releitura da realidade.

Na atualidade o cinema manifesta-se de várias formas: como técnica, cultura²⁵, arte, divertimento ou indústria, no entanto, para examiná-lo é preciso percebê-lo a partir de um contexto dinâmico e enquanto prática social. Por isso, o filme é

“... uma produção coletiva (da equipe de produção) que possui caráter ficcional e que repassa uma mensagem (valores, concepções, sentimentos) através de meios tecnológicos de reprodução (o cinematógrafo), que, por sua vez, produzem imagens, diálogos, acontecimentos, possibilitando a montagem”. (VIANA, 2012, p. 19).

Embora se trate de uma obra coletiva, ela é permeada por visões pessoais. Como afirma Viana (2012, p. 34), um filme não é produzido como uma obra literária ou mesmo uma pintura. Seu caráter coletivo pode proporcionar um resultado final bem diferente do esperado pelo roteirista, diretor ou demais envolvidos em seu processo de produção. Dessa forma é importante observar que o filme deve ser entendido no interior de um conjunto de relações sociais. Na contemporaneidade o cinema desempenha importantes funções sociais não se enquadrando somente como um empreendimento comercial, mas, sobretudo, como um difusor de cultura.

Embora se intente representar a realidade, o filme sempre estará ligado ao seu contexto histórico e ao seu caráter de ficção. Em uma ressalva aos filmes ditos “históricos”, Nova (2011) lembra que, embora os filmes históricos veiculem fatos reais, nunca abandonaram sua condição de representação, ou seja, de algo que apenas aproxima-se da realidade não sendo esta de fato. Quando mal interpretados e até distorcidos para privilegiar determinada nação ou colocar seu modelo de sociedade

²⁵ Embora Turner (1997) aponte que a cultura representa um “processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural” (p. 48), a afirmação da autora entra em contradição com a nossa proposta de análise no qual o materialismo histórico, adverte que não é a consciência que determina a vida, mas ao contrário, a vida que determina a consciência”.

como o ideal, os fatos históricos apresentados pelo cinema podem legitimar ou destruir conjunturas políticas.

Muitos filmes retratam acontecimentos passados sendo esta uma tendência “...ligada ao grande questionamento das ideias e das certezas, que é a marca de nosso tempo”. (FERRO, 2010, p. 55). A sociedade ocidental vem questionando a legitimidade e o funcionamento dos saberes e dos comportamentos tradicionais. A grande disseminação das informações fez emergir as incoerências presentes na sociedade atual, o que evidencia a utilização do saber histórico a serviço das instituições.

Quando o filme aborda um determinado acontecimento histórico, ele visa reconstituir tal evento sob a forma ficcional, tentando ser atrativo e gerando elementos ficcionais complementares, bem como o faz a partir das pressões do capital cinematográfico, da composição de valores, das representações, das concepções, dos sentimentos de quem produziu o filme, das informações que tiveram acesso, etc.. Nessa perspectiva, tal reconstituição ficcional manifesta não apenas fatos ocorridos, mas determinada interpretação deles. De acordo com Tragtenberg (2011):

“...escrever, filmar, implica manipular um material dado; o problema central consiste em saber não que existem meios manipulados, mas quem os manipula”. (p. 352).

Um exemplo pode ser descrito quando o cinema é orientado para promover um sentimento de identidade nacional e de comunidade compartilhada no formato de um programa político ou mesmo de um ativismo exacerbado. A disseminação de uma falsa noção de identidade nacional vinculada a determinados filmes ocorre com o intuito de predispor a opinião pública a acreditar em uma forma de ativismo político. Estas colocações orientam-se a fim de tanto envolver esteticamente o público quanto limitar suas possíveis projeções de transformações que possam remeter a uma opinião politicamente crítica.

O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época [...] A forma como o filme reflete a sociedade não é em hipótese alguma, direta e jamais apresenta-se de maneira organizada (em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente. (NOVA, p. 11).

De acordo com a concepção materialista da história existem determinações econômicas que atuam sobre as produções cinematográficas na atualidade. O desenvolvimento de empresas com forte capital permitiu que o mercado fosse atingido por elevados investimentos tanto com relação à publicidade, quanto ao alto custo das produções. Prokop (1986) observa que houve um crescimento considerável nessa prática, uma vez que “... entre 1945 e 1948 os gastos com publicidade correspondiam de 2,5% a 3,1% das receitas brutas, nos anos seguintes esse gasto subiu para 3,5%”. (p. 32). No entanto, o aspecto econômico do surgimento do monopólio das grandes companhias norte-americanas sobre a indústria cinematográfica internacional se deu de acordo com Prokop (1986) a partir da

“[...] situação de crise da indústria cinematográfica europeia, que surgiu no final da década de 1950 com a reestruturação das atividades de lazer (televisão, acesso aos automóveis), tornou possível a penetração das grandes empresas norte-americanas no mercado europeu (compra em massa de companhias de produção e distribuição, fundação de novas)”. (p. 37).

Assim, a indústria do entretenimento norte-americana é representada pelas companhias que atuam no monopólio de produção, distribuição e exibição no mercado de filmes. Logo após a entrada de filmes europeus e japoneses no mercado estadunidense as empresas norte-americanas passaram a financiar produções internacionais concentrando grande parte da produção cinematográfica em seus estúdios. Dessa forma, filmes financiados inteiramente pelo capital estadunidense eram distribuídos como produções europeias. Tal situação se tornou evidente quando

a apropriação dos negócios internacionais de distribuição pelas grandes companhias norte-americanas, a transferência da produção de Hollywood para a Europa e a criação, ou seja, a compra em massa de companhias de produção e distribuição na Europa foram as etapas para uma ‘internacionalização’ da indústria cinematográfica. (PROKOP, 1986, p. 38-39).

Adequando-se ao mercado internacional, a tendência das produções atuais é obter lucro de poucos filmes realizados por meio de altos custos e difundidos mundialmente a partir de intensa publicidade. As campanhas publicitárias trabalham de acordo com a óptica do lucro total. Assim, todo o universo comunicacional é explorado

para que se possa atingir um valor de atração potencialmente eficaz a fim de conduzir o público às salas de cinema.

Nessa perspectiva, a disseminação de obras não mercantis que produzem filmes engajados social-criticamente, voltados para uma cultura contestadora assume uma posição marginal. Viana (2009) adverte que

O capital comunicacional, devido suas contradições, também está envolvido no processo. Sem dúvida estas contradições não são ‘explosivas’ e predomina amplamente a reprodução das mercadorias culturais, que geram os valores dominantes da sociedade moderna. As pequenas brechas também são portadoras de potencialidade de ampliação e colaboração com outras lutas no sentido da transformação social. Obviamente que novas formas de comunicação devem ser produzidas e utilizadas, assim como o uso de formas alternativas já existentes. A análise também deve levar estas formas alternativas em consideração para conseguir perceber que a hegemonia daqueles que detém o poder não é total e que possui brechas. Assim se torna possível perceber o processo de contradições em movimento que demonstram a possibilidade de transformação social e a formação de uma nova produção cultural, não-mercantil. (p. 281).

De fato, por não se tratar de um controle total, tais brechas próprias do mercado comercial de filmes permitem que produções independentes com poucas reservas financeiras possam abarcar uma pequena parcela do público.

Dado esse contexto, um dos desdobramentos do cinema é lidar diretamente com a emoção do espectador, explorando suas carências individuais no intuito de transformá-lo de um consumidor real em um consumidor de ilusões. Turner (1997, p. 122) enfatiza que “...o significado do filme não é simplesmente uma propriedade de seu arranjo específico de elementos; seu significado é produzido em relação a um público, e não independentemente”. Para Viana (2012, p. 17), “o significado de um filme está em sua mensagem”. Assim, a obra fílmica possui uma mensagem, um significado e tais mensagens são produtos sociais porque são construídas socialmente como resultado da sociedade que as produziu historicamente. Partindo desse pressuposto, o filme é um retrato de seu tempo, um testemunho da época em que foi produzido.

O consumo e aceitação dos filmes comerciais pelo público não quer dizer necessariamente que este não possua senso crítico apurado para avaliar a qualidade de uma obra de arte. O que de fato merece nossa atenção é que a própria noção de qualidade já é um valor atribuído (valores distintos, qualidades distintas) e generalizar a

perspectiva de que “todo” filme comercial é de pouca qualidade é sistematizar o elitismo cultural. Partindo do pressuposto de que um filme é um produto construído historicamente e socialmente, logo, as mudanças sociais são fundamentais para sua análise. Bernardet (2003, p. 208) observa que toda obra fílmica possui um sistema de significação e que “à medida em que a análise progride, elementos do filme vão se carregando de significação, quer não tenham sido retidos inicialmente, quer se enriqueçam de novas significações”. Tragtenberg (2011) considera que

“A TV e o cinema não estão a serviço da comunicação. Não permitem nenhuma influência concomitante entre o emissor e o receptor; do ponto de vista técnico, reduzem a retroação da informação ao nível mínimo permitido pelo sistema”. (p. 349).

Alimentando expectativas para o consumidor de filmes, nos últimos anos a indústria cinematográfica se apropriou de ferramentas com maior poder de atração, como o uso de câmeras – que orientam o olhar e substituem os olhos - a iluminação – que enfatiza ou não elementos de um quadro, dando maior ou menor ênfase ao que se deseja ou não retratar – e o som – que embora tenha uma aparição tardia (meados da década de 1930) desempenha hoje uma das grandes inovações modernas, tanto na forma de diálogos, quanto na forma de trilhas sonoras. A utilização do som, da imagem e da iluminação na composição de uma obra fílmica operam em consonância com o mundo socialmente construído, uma vez que a cumplicidade do som e da imagem passaram a oferecer ainda mais autenticidade para o espectador. No entanto,

a alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (DEBORD, 1997, p. 24).

A emergência da sociedade ocidental orientada para o consumo tornou o indivíduo dependente. O indivíduo não possui liberdade nem mesmo para exercer sua humanidade, pois “... a liberdade continua sendo uma ambígua promessa da cultura, enquanto esta depender da realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de dispor do trabalho alheio”. (ADORNO, 1986, p. 80).

Elefante foi dirigido pelo diretor e roteirista Gus Van Sant. Formado pela *Rhode Island School of Design* foi influenciado pela pintura e pelo cinema experimental. Seu primeiro filme *Mala Noche* produzido em 1985 foi nomeado melhor filme independente do ano pela *Los Angeles Film Critics Association*. Declaradamente homossexual, Van Sant dirigiu *Milk - A Voz da Igualdade*, no qual retrata a vida de Harvey Milk, o primeiro homossexual declarado a ser eleito para um cargo público nos Estados Unidos, em 1977. Utilizando a câmera enquanto observadora, o olhar do diretor possui a proposta de retratar uma juventude *underground*, demonstrando as mazelas de uma sociedade que é indiferente aos seus próprios problemas em nome da cultura do progresso. Dessa forma,

Quase sempre, os personagens do diretor seguem caminhos tortuosos, vivem pesadelos em suas realidades e têm no deslocamento uma das poucas alternativas de encontrar a si mesmos. Geralmente são viciados em drogas, homossexuais, vítimas de situações sociais de preconceito ou jovens perdidos em algum espaço físico que se mostra uma espécie de aprisionamento. (AMARAL, 2011).

Em entrevista à Revista *Época*²⁶, o diretor e roteirista do filme *Elefante* esclarece alguns questionamentos a respeito do longa. Este afirma que a ideia para o filme surgiu a partir dos diversos incidentes de violência nas escolas americanas. Quando questionado a que conclusão chegou, Van Sant responde que: “Nunca pretendi alcançar respostas, pois teria 200. Uma delas surgiu inconscientemente no filme: o esquema das escolas é que é o grande elefante, o grande problema”.

A interpretação do filme está sempre propícia a ser reinventada, pois a obra fílmica não é definitiva, tampouco conclusiva. Uma vez que “...apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”. (NITRINI, 1997, p. 130). Assim, para que um filme seja produzido coexistem inúmeras intencionalidades e interesses dos produtores e dos cineastas que frequentemente trabalham para que a ilusão do filme se desdobre naturalmente, dando a impressão que não houve intervenções.

Concomitantemente à produção da obra, o cineasta influencia opiniões mediante avaliação dos valores que serão manifestados na tela, pois, as escolhas do cineasta representam táticas para produzir efeitos sobre o público. O filme de ficção irá retratar a

²⁶ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR60541-6011.00.html>

maneira pela qual o cineasta compreende e explica suas intenções e seus motivos e estabelecer relações com o contexto social em que a obra foi realizada. Isso porque

o cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 2005, p. 49).

Dessa forma tanto o caráter realista da obra quanto sua autenticidade de representação do mundo é realizada mediante uma visão específica do contexto histórico que orienta as intervenções do cineasta. É, portanto, de acordo com o seu olhar, que este expõe sua intencionalidade e os valores segundo os quais julga ser essencial ou desprezível.

A indústria cinematográfica oferece um aparato de ilusões, por que se sustenta em uma sociedade ilusória, espetacular; em uma realidade simulada, falseada pela supremacia do capital em relação ao humano. As imagens são fragmentadas, corrompidas; orientam o cotidiano na tentativa de transformá-lo em contemplação ao ponto do indivíduo se reconhecer como massa e passar a identificar o real por meio das lentes distorcidas do cinema. “... o paradoxo da rotina travestida de natureza pode ser notado em todas as manifestações da indústria cultural, e em muitas ele é tangível”. (ADORNO e HORKHEIMER, p. 106). A fantasia seria uma tentativa do imaginário de criar outra realidade a partir daquela que é dada.

A complexidade das relações sociais que condicionam as ações dos indivíduos é deixada de lado, aquém dos embates sociais que a sociedade vivencia sob a hegemonia do caráter repressivo do capitalismo. O interesse da produção cinematográfica repousa na garantia de que determinadas características que foram moldadas se passem por espontâneas quando na verdade não o são a ponto do indivíduo não conseguir discernir realidade e representação da realidade.

Segundo Viana (2012, p. 20), “a mensagem é a razão de ser de um filme”. Dito isto, esta mensagem pode se desenvolver de inúmeras formas. Sendo transmitida por meio de um conjunto de cenas que expressam movimento/realidade e de arranjas que dão homogeneidade a obra final. Tanto as imagens, quanto os diálogos, os textos e os sons não são apresentados de forma aleatória ou mesmo sem ordenação, pois somente a partir de sua conexão é que o universo ficcional do filme é composto. Embora muitas vezes ocultada, desde a concepção do enredo à obra final devidamente montada e

editada, a questão da mensagem, que é vinculada, mantem-se no centro dos interesses, pois apenas a partir dela que todos os acontecimentos se desenrolam e ganham materialidade. Segundo o autor por constituir-se como parte central da obra, e é claro, por adquirir um caráter múltiplo, é que surgiram alguns tipos de mensagens frequentemente utilizadas na produção de um longa-metragem. Assim estas são classificadas como: mensagem intencional, mensagem inintencional e por fim, mensagem inconsciente.

Sendo fortemente vinculada ao roteiro, a mensagem intencional é aquela que se manifesta em todo o decorrer da construção/reconstrução da história e na composição final que esta ganha mediante as interferências que sofre ao longo de sua produção. O roteiro representa as intenções que posteriormente se farão presentes ao longo do filme a menos que a mensagem original do roteirista entre em confronto com as expectativas e exigências do diretor. Contudo, a mensagem inintencional é aquela realizada sem nenhum tipo de intervenção, seja dos roteiristas, seja do diretor ou mesmo de outros agentes envolvidos no processo de produção de um filme. Em uma produção de caráter inintencional fica em evidência que a equipe de produção não tinha interesse de repassar alguns valores e significados, mas acaba fazendo involuntariamente. Nessa perspectiva, por ser um produto social, o filme passa a corresponder diretamente com o contexto social em que foi produzido, passando uma mensagem muitas vezes mais profunda da qual se pretendia inicialmente. “...o filme realiza uma reprodução inintencional da realidade social ou de aspectos dela e, ao fazê-lo, passa uma mensagem que nenhum dos agentes de produção do filme intencionava passar”. (VIANA, 2012, p. 28);

Por fim, a mensagem inconsciente é transmitida por meio do inconsciente individual ou coletivo. Enquanto inconsciente individual são as aspirações do roteirista da narrativa que são repassadas tal como seus significados. Embora presente, a mensagem inconsciente não aparece de forma explícita podendo inclusive permanecer na marginalidade da obra. Coletivamente, a mensagem é repassada, relacionando-a com determinadas populações e grupos sociais. Os significados estão presentes em todo processo de produção e na finalização da obra, no entanto, o espectador frequentemente o identifica sem, contudo, analisar. Mesmo com o dinamismo narrativo de um enredo, o significado não passa despercebido. Isso acontece da mesma forma que o processo de incorporação de um filme em relação ao público que pode mudar o significado da obra mediante a dinamicidade das experiências dos espectadores.

Como resultado desse processo, os valores cinematográficos ligados à violência, ao consumo, etc., revelam as perspectivas dos indivíduos comprometidos com a conservação do *status quo* e conseqüentemente resistentes à mudança social;

“O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição”. (BENJAMIN, 2012, p. 175).

Uma vez sistematizado e justificado o discurso técnico-científico orienta-se com o objetivo de levar tais valores e ideologias (concebidas no seio das representações) ao domínio do cotidiano, em uma tentativa – que se desenrola com êxito –, de transformá-lo em valores autênticos. O filme como parte de um sistema de significação cultural é influenciado e influencia o processo de formação de valores. Segundo Ferro (2010), o cinema “... não se vale somente daquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza”. (p. 32). Dessa forma:

A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar ‘séries’, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. Nessas condições não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (p.32-33).

Nessa perspectiva, o filme pode servir para constituir tanto um conjunto ordenado e racional da história, quanto para afirmar inverdades contribuindo para refiná-la ou destruí-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora confusos pela agitação que causaram, Turner (1997) nos lembra que anos mais tarde os irmãos *Lumière* ainda não tinham ideia da dimensão que o projetor ganharia. Acreditavam que seu trabalho com imagens animadas seria orientado para a pesquisa científica e não para a indústria do entretenimento. Foram necessários os quinze primeiros anos do século XX para que o filme narrativo despertasse interesse e se transformasse em um produto comercial. O cinema na atualidade ganhou notoriedade e importância. Como veículo de comunicação, suas mensagens são compulsoriamente arrebanhadas pela sociedade ocidental/oriental como um todo. Não há quem possa preferir que o cinema não se consolidou culturalmente na sociedade moderna como entretenimento, informação, cultura, etc. Seu alcance de difusão é desmedido. Nem mesmo o mais descrente cineasta do século XX poderia prever tal feito. O que nos leva a acreditar que

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 100).

O filme norte-americano *Elefante*, produzido no ano de 2003, realizado pelo diretor e roteirista Gus Van Sant, retrata o cotidiano dos jovens, as práticas de *bullying* e a omissão da família e das instituições de ensino em considerar práticas violentas, partindo das contradições inerentes à sociedade moderna e o universo conflituoso das escolas. Muito elogiado pela crítica, o filme foi o vencedor da Palma de Ouro e do prêmio de melhor diretor no Festival de Cinema de Cannes em 2003.

Assim, o filme *Elefante* utiliza-se da história para retratar e criar um universo ficcional em que “...na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades da produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, aí é que se situa o real verdadeiro desses filmes, e não sua representação do passado, o que é uma evidência”. Embora não possa desvincular-se de seu caráter de ficção, ele o faz privilegiando determinados aspectos em detrimento de outros sem ou munidos de pouca importância, descaracterizando os eventos históricos.

Nessa perspectiva, o cinema vem legitimando-se ilusoriamente como reflexo da realidade e, ademais, como próprio das relações humanas, quando na verdade não vai além de um produto de uma determinada ilusão que é forçada, mediante uma realidade balizada pela classe que está no poder e, claro, intenta permanecer nele. Se efetivando enquanto espetáculo e articulado com os ditames do capital, o cinema cada vez mais vem perdendo seu caráter artístico para consolidar-se na esfera do consumo massificado assim como os meios de comunicação a serviço da sociedade de classes.

Recriando o universo das instituições de ensino norte-americanas, o filme *Elefante*, produzido no ano de 2003, inspira-se em um episódio da história norte-americana. Apesar de passarem despercebidos, os adolescentes Eric e Dylan, tal como na parábola budista que batiza o filme de Gus Van Sant, percebiam que tudo a sua volta era alheio a eles. Como se não pertencessem àquele lugar e àquela determinada realidade. Com personalidades embora distintas, mas semelhantes no que tange aos conflitos internos que tinham que enfrentar frente às determinações de uma sociedade excludente um problema tão grande passou despercebido tal como um grande elefante em uma pequena sala em que todos fingem não perceber sua presença. A família, os amigos, a escola, a sociedade como um todo não os enxergava.

É necessário, assim, considerar que o crescente distanciamento dos jovens – em conformidade com as relações sociais artificiais que dispomos em nosso cotidiano - se tornou muito comum nas sociedades ocidentais potencialmente informatizadas. O consumo exacerbado gera uma situação de encaixe ao modelo proposto pelo capital em que “... o público em geral está de tal modo egoisticamente interessado em seus assuntos particulares que pouca atenção presta a tudo o que ultrapassa o domínio pessoal”. (FROMM, 2014, p. 30). As orientações da sociedade capitalista neoliberal permitiram que o coletivo fosse esvaziado a fim de privilegiar o individual, pois

O sujeito só pode emergir da sociedade, isto é, da luta que existe nela mesma. Sua existência possível depende dos resultados da luta de classes, que se revela como o produto e o produtor da fundação econômica da história. (DEBORD, 1997, p. 35).

Tal contexto demonstra somente a incoerência de um sistema de produção que minimiza a potencialidade humana em nome do lucro, condenando milhões de jovens a um sistema irracional e exploratório a permanecerem incógnitos para a família e a sociedade. Não se tratam de jogos violentos, música violenta ou etc., a sociedade

moderna calcada sob os ditames do capital em sua gênese é violenta. O estado é opressor e as relações sociais também o são.

O cineasta apresenta seus próprios valores durante o filme, os quais refletem sua classe social, sua socialização burguesa, uma vez que não existe espaço para a crítica na obra. O diretor e roteirista Gus Van Sant, em seu discurso, assume uma postura de neutralidade, quando, na realidade, representa os valores da sociedade burguesa como naturais – e até próprios da juventude – sem, contudo, apresentar uma discussão a respeito da condição de opressão em que os jovens são submetidos, além do caráter autoritário e violento da família burguesa e das instituições de ensino. Destituída de responsabilidade, as instituições que fomentam a violência a tornam naturalizada.

É perceptível o quão é parcial o intento do filme em retratar o massacre em *Columbine* e o distanciamento dos jovens imersos nessa cultura massificada. O problema é apresentado, mas não discutido o que poderia explicar o fato de que o massacre em *Columbine* não foi o primeiro com essas características, tampouco será o último. Nesse contexto, a juventude jaz vitimada e o filme permanece somente como um retrato da sociedade de classes, nada mais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Textos escolhidos**. In: Theodor W. Adorno, Sociologia. Org: Gabriel Cohn. Ed: Ática, São Paulo, 1986.

ADORNO, T e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Editora: Zahar, Rio de Janeiro, 1985.

ARENDT, H. **Da Violência**. Disponível em: WWW.SABOTAGEM.REVOLT.ORG.
Data da Digitalização: 2004.

BATISTA, N. **Mídia e sistema penal no capitalismo tardio**. Revista Brasileira de Ciências Criminais. 8º Seminário Internacional, nº 42. São Paulo, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. (Coleção primeiros passos). Editora: Brasiliense, São Paulo, 2004.

_____, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Ed: Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Ed: Zouk, São Paulo, 2012.

BOWLING FOR COLUMBINE - **Tiros em Columbine (2002) LEGENDADO PT**.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cr8ZstJHNz8>. Acessado em: 14/08/2014.

BOSI, A. **Reflexões sobre arte**. Ed: Ática, São Paulo, 1985.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto de passagens**. Ed: UFMG, Belo Horizonte, 2002.

CONSTITUIÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Disponível em: <http://www.uel.br/pessoal/jneto/gradua/historia/recdida/ConstituicaoEUARecDidaPESSOALJNETO.pdf>. Acessado em: 14/08/2014.

COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. 2º edição; Editora: Globo, São Paulo, 1989.

DeFLEUR, M. L. e BALL-ROKEACH, S. **Teorias da comunicação de massa**. 5º ed. Ed: Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1993.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. (tradução: Estela dos Santos Abreu). Editora: Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.

DUARTE, R. **Teoria crítica da indústria cultural**. Ed: UFMG, Belo Horizonte, 2003.

ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Eric Harris e Dylan Klebold**. Recursos Educativos: Teses, Documentos, publicações. Disponível em: <http://finslab.com/enciclopedia/letra-e/eric-harris-e-dylan-klebold.php>. 2014.

ENGELS, F. **Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Global, 1986.

FERRO, M. **Cinema e História**. Editora: Paz e Terra, São Paulo, 2010.

FROMM, E. **Psicanálise da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. **Ter ou ser?** 4ª edição. Editora: LTC, Rio de Janeiro, 2014.

_____. **O conceito marxista do homem**. 8ª edição; Ed: Zahar, Rio de Janeiro, 1983.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Ed: Vozes, Petrópolis – RJ, 2013.

FURHAMMAR, L. e ISAKSSON, F. **Cinema e Política**. Ed: 1ª; Editora: Paz e Terra, São Paulo, 1976.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Ed: Paz e Terra, São Paulo, 2008.

HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **A Era das revoluções: 1789-1848**. Ed: Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997.

_____. **A Era do capital: 1848-1857**. Ed: Paz e Terra, São Paulo, 2012.

JUNQUEIRA, M. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. Ed: Contexto, São Paulo, 2001.

MARGARIDO. "Sou uma arma, feita para matar". Diário de Notícias: 08/06/2006. Acessado em 25/11/2014. Disponível: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=643054

MARTINS, J. **A Escola dos *Annales*: histórias e revoluções historiográficas**. Revista História e-História. ISSN 1807-1783. Atualizado em 04 de novembro de 2008. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=53>

MARX, Karl. **O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann**. 4^o edição. Editora: Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

_____. **O Capital: crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **A origem do capital: A acumulação primitiva**. Ed: Global, São Paulo, 1989.

_____. **A ideologia alemã, 1^o capítulo: seguido das teses sobre Feuerbach**. Ed: Centauro, São Paulo, 2002a.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. Ed: L&PM, Porto Alegre, 2002b.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. 1^a edição. Editora: Bomtempo Editorial, São Paulo, 2004.

MERENGUÉ, D. **Violência e Criação: observações psicodramáticas sobre o filme Cidade de Deus**. Artigo publicado na Revista Brasileira de Psicodrama. Vol. 11, n. 1 ano 2003. São Paulo. Disponível em: http://www.fe.unicamp.br/violar/artigo_cidade_de_deus.htm

MORAES, D. **Mídia, poder e contrapoder: da concentração monopólica à democratização da informação**. Ed: Boitempo, São Paulo, 2013.

NICHOLS, B. **Teoria contemporânea do cinema vol.II: documentário e narrativa ficcional**. Org. Fernão Pessoa Ramos. Ed: Senac, São Paulo, 2005.

_____. **Introdução ao documentário**. 5ª ed. Editora: Papyrus, Campinas, 2012.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da História**. In: Revista Olho da História. N° 3. Acessível: <http://www.ufba.br/^revistao/o3cris.html>

NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação cinema-história**. In: Teoria e Representações Sociais no Cinema. 3ª Ed. Editora: Apicuri, São Paulo, 2012.

PROKOP, D. **O monopólio internacional da indústria cinematográfica norte-americana** de 1947 a 1970. In: Dieter Prokop: Sociologia. Ed: Ática, São Paulo, 1986.

RODRIGUES, L, M. **Lênin: O partido, o estado e a burocracia**. Revista Lua Nova. Vol. 04, N°03 Julho/Setembro N°15. São Paulo, 1987.

SAVIANI, D. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações**. Ed: Autores Associados. Campinas: SP, 2008.

TRAGTENBERG, M. **Teoria e ação libertárias**. Ed: Unesp, São Paulo, 2011.

TOPPO, G. **A verdadeira história do massacre de Columbine**. 16/04/2009. Disponível em: <http://jornalismouniversitario.wordpress.com/2009/04/16/a-verdadeira-historia-do-massacre-de-columbine/>

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Ed: Summus, São Paulo, 1997.

VIANA, N. **Violência, Conflito e Controle**. In: SANTOS, Sales e outros (orgs.). 50 Anos Depois. Relações Raciais e Grupos Socialmente Segregados. Brasília, MNDH, 1999.

_____. **Os Valores na Sociedade Moderna**. Editora: Thesaurus, Brasília, 2007a.

_____. **A Esfera Artística: Marx, Weber, Bordieu e a Sociologia da Arte.** Ed: Zouk, Porto Alegre, 2007b.

_____. **O capitalismo na era da acumulação integral.** Aparecida, São Paulo. Ed: Santuário, 2009a.

_____. **A concepção materialista da história do cinema.** Editora: Asterisco, Porto Alegre, 2009b.

_____. **Cinema e mensagem: análise e assimilação.** Editora: Asterisco, Porto Alegre, 2012.

_____. **A dinâmica da violência juvenil.** 1º ed. Editora: Ar, Rio de Janeiro, 2014.

VIEIRA, T., MENDES, F. e GUIMARÃES, L. **De Columbine à Virgínia tech: reflexões com base empírica sobre um fenômeno em expansão.** In: Revista Psicologia: reflexão e crítica. Psicol. vol.22; nº 3. Porto Alegre, 2009.

SCHILLING, V. **Estados Unidos e a América Latina: da Doutrina Monroe à Alca.** 5ª ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Vídeos:

O Massacre de Columbine Documentário Completo. Acessado em 25/11/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wL8MDXEDISY>

Soldado americano conta a verdade sobre a farsa da guerra do Iraque. Acessado em 13/10/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HhMhmwEIV1g>