

Duas narrativas sobre School Shooting:

Elephant e Bowling for Columbine

Thayza Alves Matos¹

Resumo: A ideia de narrativa é utilizada nas mais diversas áreas da construção do conhecimento, e como tal, a forma como essas narrativas são construídas é extremamente particular a cada uma delas. Pensando em como os modos de narrar são desenvolvidos no cinema, voltamos nosso olhar para duas produções cinematográficas: *Elephant* (2003) de Gus Van Sant e *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore. Os dois filmes são interpretações derivadas de um único evento: o massacre ocorrido em *Columbine High School* em 20 de abril de 1999. Erick Harris e Dylan Klebold, dois alunos do colégio colocaram bombas caseiras em pontos estratégicos do prédio e abriram fogo contra seus colegas e professores. Gus Van Sant, a partir de um projeto realizado com alunos de uma escola em Portland, Oregon, escreve e dirige um filme que remonta sua narrativa a partir de planos não sequenciais. Em *Bowling for Columbine* Michael Moore nos mostra em seu documentário uma tese: o massacre em Columbine é um sintoma de uma sociedade que vive em medo. Como as fronteiras entre o fictício e o real são traçadas nestas obras? Como uma narrativa ficcional é tecida a partir de um evento verídico? Estas serão inquirições que procuraremos refletir acerca das especificidades entre as narrativas do cinema ficcional e do documentário.

Palavras-chave: Narrativas, Cinema, Violência, Estados Unidos.

Quando falamos sobre os Estados Unidos da América temos as mais diversas reações, alguns são admiradores de suas políticas, modelo econômico e modo

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade de Brasília. Bolsista Capes.
Email: thayzaa.matos@gmail.com

de viver enquanto outros são críticos ferozes destes mesmos tópicos. Mas um aspecto que é extremamente notável quando tratamos da maior potência do mundo contemporâneo é que não há aquele que se ausente do debate. A indiferença não é uma possibilidade até onde pude verificar e esse é o maior motivo que me impulsiona a estudar esse lugar e essa história que é capaz de causar reações tão adversas.

Permeado de narrativas que o colocam como o herói do mundo pós Segunda Guerra Mundial ou como vilão opressor desde a sua independência, os Estados Unidos contam com os mais diversos episódios que podem servir de metáfora de um mundo em conflito.

Um desses eventos ocorreu em 20 de abril de 1999, em Littleton, Colorado. Em uma manhã aparentemente normal, dois alunos da *Columbine High School* abriram fogo contra seus colegas e professores. Eric Harris e Dylan Klebold eram adolescentes de classe média de uma cidade pacata, que não levantaram suspeitas e passaram despercebidos ao entrarem armados no colégio em um dia de aula corriqueiro. Esse fatídico episódio ficou conhecido como o *Massacre de Columbine*, um dos maiores *School Shooting*² do país, tornando uma pequena cidade do interior em símbolo de uma violência brutal e gratuita.

A mídia teve um papel fundamental, como meio propagador de narrativas e imagens do episódio, o *Massacre de Columbine* foi noticiado no mundo inteiro, e tanto as autoridades locais estadunidenses quanto os mais diversos tipos de curiosos possuíam questionamentos em comum: *por que esses jovens fizeram isso? Por que esses rapazes? Por que uma escola? Por que esses colegas e esses professores foram escolhidos como vítimas? Haviam os atiradores sofrido algum tipo de violência? Qual era a justificativa para tamanha brutalidade?* Imagens das câmeras de segurança da biblioteca do colégio (Figura 1) mostravam os dois rapazes acuando seus colegas, atirando sem pudores. Essas imagens e as narrativas sobre esse evento correram o globo, levando a reflexões diversas, sobre a violência como um todo, assim como os Estados Unidos em particular.

² Tiroteio em Escolas – tradução livre. É um termo utilizado para designar esses episódios que se tornaram frequente em diversos países.

Na Figura 1 temos uma dessas imagens das câmeras internas do colégio, na qual podemos observar alunos e professores escondidos embaixo de mesas de estudo. Na montagem do filme de Michael Moore ela está justaposta ao áudio em que um estudante pede socorro ao 911.

Usamos o frame desta sequência para ilustrar a correria e pânico que se seguem com a entrada dos dois rapazes no ambiente. As pessoas que estavam na biblioteca se dividiam entre os que obedeciam e se abaixavam e os que tentavam fugir daquele local.



Figura 1: *Biblioteca de Columbine High School*. Uma das imagens da câmera de segurança interna do colégio que impressionaram os Estados Unidos e o mundo.

Fonte: *Bowling for Columbine* (2002) Roteiro e Direção: Michael Moore. Cor. Duração: 120'.

Tomamos o Massacre de Columbine como um “evento ícone” desse tipo de violência que inquieta por suas inconclusões. As ações destes dois rapazes ganharam muita notoriedade e como tal, receberam também algumas interpretações. Os eventos daquele 20 de abril foram representados por meio de jogos de video game³, filmes e documentários, reencenações na televisão entre outros. Para este artigo nos debruçamos sobre duas produções fílmicas: *Elephant* (2003) de Gus Van Sant e *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore. Estas duas obras nos chamam a atenção, como

³ Tal como Super Columbine Massacre RPG criado por Danny Ledonne em 2005.

narrativas específicas sobre o massacre que trazem interpretações e reflexões que podem nos auxiliar a compreender um pouco mais sobre esse lugar de bem viver e violência amendrontadora que é os Estados Unidos.

Mas antes de adentrarmos em uma análise das obras escolhidas, primeiramente é necessário refletir acerca do termo “narrativa”. Marie –Laure Ryan em “Toward a definition of narrative” nos aponta como o termo “narrativa” vem sendo usado de modo indiscriminado nas conhecidas “humanidades”. Voltando à tradicional tipologia textual nos deparamos com os três grandes parâmetros: narrativa, dissertação e descrição. Apesar de serem conceitos bem definidos, ainda há alguns desentendimentos quanto a tipologia textual, na análise de um “texto”⁴ e muitas vezes há equívocos quanto ao seu tipo, se é uma narrativa, uma dissertação ou uma descrição. Não se pode considerar todo tipo de produção textual uma narrativa. Quanto a isso, Marie – Laure Ryan aponta que

Narrative and description are arguably defined the content of the text – a changing world for narrative, a static one for description – but categories such as persuasion, instruction and argumentation are things we do with language rather than what language is about, conversation is a socially defined speech situation, and reflective discourse is a meta-category whose object could be any other text type. As long as the text-type approach remains unable to make a choice between semantic apples and pragmatic oranges, it will not lead to a satisfactory definition of narrative.⁵

Entendendo a narrativa como o conteúdo de um texto que nos transmite uma mudança, um movimento, uma ação realizada por um sujeito físico ou mental, percebemos que em cada área de conhecimento essa palavra é carregada de um significado e é usada de forma peculiar. O modo como a Teoria Literária, a História e a Narratologia usam o conceito de narrativa é bem diferente, porém conseguimos alcançar alguns pontos de similaridade.

⁴ Uso a palavra texto entre aspas pois aqui compreendo texto como algo passível de leitura, tanto visual, quanto auditiva e imagética.

⁵ RYAN, Marie-Laure. Toward a definition of narrative. In: HERMAN, David (ed.). *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P: 27.

When we speak about narrative today, we inevitably associate it with the literary type of narrative, the novel or the short story. The word narrative, however, is related to the verb narrate. Narrative is all around us, not just in the novel or in the historical writing. Narrative is associated above all with the act of narration and is to be found wherever someone tells us about something.⁶

A relação referida por Fludernik entre a narrativa, o verbo narrar e, conseqüentemente, com o narrador, aquele que conta uma história, revela um modo de interligação da utilização da narrativa em tantas áreas do conhecimento. Pensando neste ato de narrar como algo performático, entendemos que a sétima arte pode ser um veículo extremamente prolífico para a construção e propagação dessas histórias.

A forma como o cinema narra suas histórias é particular e específica. Pensando em uma questão de autoria, uma película conta com toda uma equipe que participa da construção e desenvolvimento do filme, mas geralmente o crédito é dado ao diretor, que transmite a história a partir de sua visão sobre o roteiro. Ainda assim contamos com a edição, direção de fotografia e roteiro para dizer o mínimo. É uma obra produzida em conjunto. No caso dos filmes que trabalharemos, ambos são escritos e dirigidos pela mesma pessoa.

Gus Van Sant nos apresenta uma interpretação e uma representação do *Massacre em Columbine*. Apesar de ser uma ficção, a obra é baseada em um evento real. A película nos traz a trajetória de jovens estudantes do *Watt High School* (Elias, John, Nathan, Carrie, Eric, Alex, Michelle) em um dia de aula que toma um rumo insperado quando Eric e Alex entram armados e assassinam colegas e professores. Este filme é o produto de um projeto desenvolvido pelo cineasta em uma escola localizada na cidade de Portland, Oregon.

Alunos que nunca haviam encenado profissionalmente foram colaboradores e utilizados como atores, as filmagens tomaram lugar na própria escola, o que proporcionou um ambiente fecundo para as intenções do diretor. As escolhas de como

⁶ FLUDERNIK. Monika. Narrative and narrating. In: *An Introduction to narratology*. (Org.). Londres: Routledge, 2009. P:1.

filmar, os cortes e posicionamentos de câmera são extremamente peculiares. Mostrando os personagens de modo similar à video games que possuem uma câmera popularmente conhecida entre os jogadores como de “primeira pessoa”, na qual os personagens são observados pelas costas, similar ao efeito de “mira” como em jogos tais quais *Counter Strike*, *GTA* entre outros. Manuel Asensi Pérez nos trás outra possibilidade de interpretação para os modos que as tomadas são configuradas na película de Gus Van Sant:

Likewise, throughout most of the long traveling shot in which we follow Nathan from the athletic field to his encounter with his girlfriend, the camera films him mostly from behind, along the back of his sweatshirt that displays the aforementioned white cross. The effect of anonymity does not signify any kind of depersonalization but instead indicates that Van Sant is researching his characters integrally and intimately with the objective of emphasizing their notable isolation.⁷

A forma como a câmera se afasta dos personagens, realmente transmite uma sensação de isolamento e distanciamento de um elemento pouco conhecido, mas comumente pressuposto: o adolescente.

Delicadamente os personagens nos são introduzidos e começamos a ver como as vivências são deturpadas desde o início do longa. Logo na cena inicial, John é obrigado a tomar o volante do pai que o leva para a escola naquela manhã, após quase atropelar um ciclista por estar alcoolizado. Ao chegar a escola, o garoto telefona para seu irmão e pede para que busque seu pai na entrada do colégio. No momento da ligação, John é repreendido por seu atraso pelo diretor da escola, sem haver um questionamento das razões de seu atraso (Figura 2).

⁷ PÉREZ, Manuel Asensi. *Elephants in the eye of Gus Van Sant: World Modeling in Elephant*. Discourse, Volume 35, Number 1, Winter 2013, pp. 101-119 (Article) Wayne State University Press. P: 105-106.



Figura 2: John na ligação. As relações mostradas no filme são problemáticas, quebrando uma idéia da família americana típica e bem equilibrada.

Fonte: *Elephant* (2003) Roteiro e Direção: Gus Van Sant. Formato: 1:85:1. Cor. Duração: 79'.

Esta não é a única cena em que podemos notar relações de desequilíbrio entre os estudantes da escola. Três moças conversam na cafeteria durante o almoço e em seguida entram no banheiro para vomitar aquilo que haviam acabado de ingerir. Em uma outra cena, temos Michelle na aula de Educação Física no lado externo do colégio, sendo repreendida por não usar o short e a camiseta para a aula (a menina se encontra vestida com um conjunto de moletom tão adequado para a prática de exercícios físicos quanto o uniforme solicitado pelo professor) e colegas que estão atrás dela começam a rir da situação.

A narrativa vai e volta, mostrando o mesmo acontecimento de tomadas e perspectivas diferentes. A câmera acompanha os personagens e de acordo como a história vai se desenvolvendo, temos uma cena diferente para um mesmo momento. A escolha de Van Sant em utilizar essa técnica nos dá a oportunidade de observar a perspectiva de cada personagem sobre o mesmo evento, como podemos verificar na

Figura 3, mostrando que a mesma cena teve que ser gravada duas vezes no mínimo, uma tomada para cada personagem.



Figura 3: John e Elias no corredor da escola.

Fonte: *Elephant* (2003) Roteiro e Direção: Gus Van Sant. Formato: 1:85:1. Cor. Duração: 79'.

Outros aspectos que podem parecer meros detalhes à primeira vista são fundamentais para a construção sensorial do filme. A luminosidade das cenas são ímpar. É um dia claro e ensolarado que nos é apresentado durante a película, o que pode ser relacionado a juventude e sua vivacidade. Os sons ambiente e a trilha sonora são construídos de forma a causar no espectador as sensações experimentadas pelos personagens. Quando Alex entra na cafeteria, o barulho do local é ensurdecedor, lotado com estudantes no horário do almoço, temos conversas paralelas, risadas, gritaria e algazarra típicas desse ambiente. Outro momento que o som é notável é quando Elias está de fone de ouvidos andando pelo corredor do colégio, completamente distante daquilo que o rodeia e ao retirar os fones, a vida ao seu redor também nos toma inesperadamente.

O que nos é mostrado durante um filme de ficção clássica presume um espectador ideal, como se vissemos por meio do olhar de um “personagem ausente” que presencia cada ação dada. Essa é uma questão que não está presente na obra de Van Sant, uma vez que ele retorna a um mesmo evento várias vezes, quebrando a lógica da continuidade, assim como o ritmo de alguns *raccords* são diferentes da narrativa clássica do cinema. Para entendermos a diferença, retomamos a explicação de Fernão Pessoa Ramos sobre o cinema ficcional clássico

O campo *ficcional* clássico no cinema se define a partir da estrutura narrativa (chamada *narrativa clássica*) construída nos anos 1910, centrada em uma ação ficcional teleológica encarnada por entes com personalidade que denominamos personagens. Tipicamente, a ação ficcional estrutura-se em trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos. A estruturação espaço-temporal das imagens em movimento, através de unidades que chamamos *planos*, é basicamente motivada pela estrutura da trama. [...] Através de procedimentos como *montagem paralela*, *planos ponto-de-vista*, estrutura de *campo/contracampo*, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências.⁸

Elephant nasce de uma série de debates entre equipe de filmagem e alunos, professores e a comunidade da escola em que foi filmado. Daí surgiram os atores e algumas das ideias para a construção da película. Esse dado aproxima o filme de Gus Van Sant muito mais das prerrogativas do neorealismo italiano do que do cinema clássico americano. O ritmo lento de algumas tomadas (como a de John com o cachorro na entrada do colégio) também escapam do procedimento tradicional, quebrando a unidade espaço-temporal e imprimindo outras perspectivas aos planos, que não são motivados apenas pela estrutura da trama, mas sim marcados por sensibilidades e subjetividades que podem ser vinculadas àquilo que Pasolini chamou de subjetiva-indireta-livre⁹.

⁸ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo um documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. P: 25.

⁹ A Subjetiva-indireta-livre é uma alteração no plano que não se vincula à diegese, mas às sensibilidades advindas da imagem, que ampliam a interpretação e a fruição da obra cinematográfica. Ver em: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

Contudo, se um filme de ficção como *Elephant* não tem um compromisso com uma “verdade factual ou histórica”, não quer dizer que a ficção não produz assertivas sobre o mundo real. No caso de *Elephant*, temos uma ficção que se baseia em fatos reais e que apesar das formas narrativas particulares do diretor e a sua visão sobre o acontecido, ainda assim, estamos tratando de um massacre real.

Diferentemente de *Elephant*, *Bowling for Columbine* (2002) é um documentário escrito e dirigido por Michael Moore. O documentário de Moore é uma tese sobre a violência nos Estados Unidos. A partir do fatídico evento no *Columbine High School* a trama vai sendo tecida com entrevistas e “imagens reais”, traçando uma relação entre a violência, o porte de armas e a mídia nos Estados Unidos.

Durante todo o documentário, Moore demonstra a facilidade em se adquirir legalmente armas e munição em supermercados, salões de beleza, e até mesmo bancos que oferecem gratuitamente armas de fogo aos clientes que abrirem suas contas. Um corretor de imóveis e também membro da Milícia de Michigan ao ser entrevistado relata que a arma “é uma tradição americana. É responsabilidade do americano estar armado. Se você não está armado, você não é responsável. Quem vai defender seus filhos? A polícia? O Governo Federal? Não. Nenhum deles. Cabe a você defendê-los. Se você não o fizer, está falhando com seu dever como um americano”. A relação de uma boa parcela da população estadunidense com as armas se inicia logo na infância, com a caça e outros esportes com armas de fogo. A Segunda Emenda da Constituição dos Estados Unidos garante o porte de armas. Desde a fundação do país, estar armado não é somente normal como também um direito constitucional.

No tiroteio em Columbine doze alunos e um professor foram mortos, e outras dezenas de pessoas ficaram feridas pelas mais de 900 balas disparadas naquela manhã. Após o massacre, tornou-se uma medida de segurança pública a vigilância nas escolas para que um evento como aquele não tornasse a acontecer. Além das vistorias para evitar uma possível arma dentro do perímetro escolar, o comportamento dos alunos também passou a ser acompanhado de perto. Crianças e adolescentes passaram a ser encarados como um perigo e um problema a ser resolvido. Moore mostra como a

mídia jornalística culpava a própria televisão, com suas imagens de violência, seus filmes violentos e a proliferação da cultura do Rock 'n' Roll e do Heavy Metal.



Figura 4: Entrevista com Marlyn Manson. O cantor foi colocado muitas vezes pela mídia como um ícone da cultura do Rock 'n' Roll que deturpava a juventude estadunidense.
Fonte: *Bowling for Columbine* (2002) Roteiro e Direção: Michael Moore. Cor. Duração: 120'.

Apesar dos telejornais colocarem a culpa da “revolta” dos jovens na música e em filmes violentos, Moore insiste em mostrar como essa mesma cultura de músicas e filmes é vivenciada por diversos países ocidentais que não apresentam esses rompantes de violência em sua história.

O modo como Moore constrói sua narrativa parte de uma intenção de mostrar a “realidade”, com entrevistas feitas com pessoas reais, cenas de câmeras de seguranças e vivências particulares dele que são mostradas ao espectador.

Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. São duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem. O fato de autores

singulares explicitamente romperem os limites da ficção e do documentário não significa que não possamos distingui-los.¹⁰

Moore deixa claro desde o início da película suas asserções sobre o massacre e o que ele pensa da forma de viver norte americana. A narrativa do documentário muitas vezes nos leva a mergulhar no que está sendo mostrado, tomando aquilo como uma “verdade absoluta” sobre os eventos narrados. Aqui, além da montagem e sequência de planos, a narrativa também é dada por um narrador em off: o próprio Moore. Bill Nichols em “A voz do documentário” nos traz uma breve história da mudança dos estilos de documentários dentro do cinema, especificando que houve quatro fases passando pelo estilo de discurso direto da tradição griersoniana ao “cinema direto” que articulava um “efeito de verdade”, chegando em 1970 a um terceiro estilo, que incorporava o discurso direto por meio de inclusão de entrevistas ao filme . Ele aponta que

Mais recentemente parece ter-se iniciado uma quarta fase, em que os filmes assumem formas mais complexas, que tornam mais visíveis os pressupostos estéticos e epistemológicos. Esse novo documentário auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a realidade. 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.¹¹

Vemos claramente como o documentário de Moore participa desse quarto estilo do qual fala Nichols. Em momento algum o cineasta tenta se abster de mostrar sua opinião sobre os fatos e as pessoas que entrevista, muito pelo contrário, suas intenções são claras ao espectador.

¹⁰ Idem, p: 22.

¹¹ NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. P: 49.

As relações entre cinema ficcional e o documentário não são tão simples quanto podem parecer à primeira vista. Enquanto *Elephant* trabalha com propriedades de um elemento real para a construção de uma ficção, o documentário é montado a partir de assertivas sobre o mesmo evento.

O documentário de Michael Moore não revela uma “verdade real” na tela. Ou seja, a realidade não se constrói pela filmagem. Ela é articulada a partir de uma assertiva pré-determinada pelo diretor para defender uma tese desenvolvida pela montagem. E isso fica muito claro durante todo filme, fazendo com que possamos concluir que a ilusão própria do dispositivo cinematográfico está ali, à disposição do documentarista para que suas prerrogativas sejam confirmadas.

Ao fim e ao cabo, concluímos que as fronteiras entre ficção e realidade são tênues e – talvez por isso mesmo – sejam articuladores de discursos narrativos dotados de regime de historicidade, na medida em que conseguem construir discursos e reflexões complexas acerca de uma realidade tão singular quanto essa em que nos debruçamos: a violência e o modo de vida americano na contemporaneidade.

Referências

Elephant (2003) Roteiro e Direção: Gus Van Sant. Formato: 1:85:1. Cor. Duração: 79’.

Bowling for Columbine (2002) Roteiro e Direção: Michael Moore. Cor. Duração: 120’.

FLUDERNIK, Monika. Narrative and narrating. In: *An Introduction to narratology*. (Org.). Londres: Routledge, 2009.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PÉREZ, Manuel Asensi. *Elephants in the eye of Gus Van Sant: World Modeling in Elephant*. Discourse, Volume 35, Number 1, Winter 2013, pp. 101-119 (Article) Wayne State University Press.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo um documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RYAN, Marie-Laure. Toward a definition of narrative. In: HERMAN, David (ed.). *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.