

OS LIMITES DO HUMANO NA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE “TIROS EM COLUMBINE” E “PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN”

Data de aceite: 02/06/2023

Flávio Vilas-Bôas Trovão

Universidade Federal de Rondonópolis
–UFR

O título instigante da mesa “Discursos e experiências de negação na fronteira do Humano” permitiu-me pensar sobre os estudos que venho realizando nos últimos 15 anos entre a História e o Cinema, considerando esse último como fonte para a construção e escrita da primeira. Essa relação teve nos escritos de Marc Ferro (2010), nos anos 1970, sua primeira tentativa de estruturação historiográfica, tratando o filme metodologicamente enquanto fonte. Há que se destacar que o uso didático do cinema no ensino de História é bem anterior a esse empreendimento da Nova História francesa.

Ferro nos apresenta um pressuposto que julgo importante destacar: que o filme enquanto documento revela mais sobre o tempo histórico de sua produção do que aquele que é representado em sua

narrativa.

Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 2010, p. 32)

Contribuições de outros pesquisadores de Cinema e História nos levam a considerar a obra cinematográfica também em sua forma e conteúdo. Portanto, além do contexto histórico da produção, a linguagem estética que compõe o produto fílmico também comunica historicamente e deve ser analisada em sua composição de representação. Do ponto de vista metodológico, a historiadora francesa

Michèle Lagny afirma que:

O filme demanda, ao mesmo tempo, um bom conhecimento da história do cinema e certa competência no domínio da leitura da imagem. Trata-se, pois ainda, da questão da necessidade de passar pelo estudo da elaboração das narrações fílmicas como da escrita cinematográfica, processo regularmente esquecido em geral não permitido nos estudos dos historiadores. (LAGNY, 2009, p. 120)

Ao tomarmos os filmes em tela para nossa análise, fez-se necessário, portanto, além dos elementos históricos, debruçarmo-nos também sobre os de ordem estética, linguística (do ponto de vista da linguagem cinematográfica) e o contexto histórico de produção, como sugerido por Ferro.

A autora acrescenta às duas premissas anteriores, a seguinte: que a análise da representação fílmica empreendida pela História é um excelente caminho para a problematização do tempo presente do historiador que se coloca em tal empreendimento.

Com efeito, o procedimento do historiador não é o do especialista de cinema: interogue o filme sobre problemas factuais (a guerra ou a revolução), sobre problemas sociais que se desenvolvem na longa duração, sobre representações, sobre evoluções culturais, sobre formas de escrever a história, o que lhe importa é o uso que ele pode fazer do filme enquanto fonte para sua própria pesquisa, definida a partir de questões que excedem o campo cinematográfico. Ele não se detém no filme, nem mesmo no cinema ou na televisão (mesmo quando lhes faz referência, ao ponto de negligenciar certos traços essenciais): ele procura através desses meios saber a respeito dos fatos ou a expressão de um grupo social (cada vez mais difícil de delimitar no quadro da 'mundialização'), ou mesmo um instrumento de reflexão sobre suas próprias práticas. (LAGNY, 2009, p. 117)

Nesse sentido, problematizo algumas questões que o título da mesa, em consonância com o tema do Seminário Internacional promovido pelo PPGHispan do Curso de História do Câmpus de Porto Nacional da Universidade Federal do Tocantins (UFT), intitulado “Crise da história e assombros da memória” me provocaram, à luz dos Estudos Culturais e da Psicanálise, campos epistemológicos que venho manejando na construção mais recente de minhas pesquisas sobre História e Cinema.

Minha atenção se volta para as representações de juventudes no cinema norte-americano, a partir da década de 1980, sobretudo nas películas direcionadas para as plateias infanto-juvenis, pelas questões que passo a destacar: primeiro, que desde meados dos anos 80, as plateias infanto-juvenis superaram as de espectadores adultos nas salas de cinema, fenômeno que se mantém constante desde então. Assim, creio que grande parte das produções comerciais visa a esse público em primeiro lugar.

Também porque as representações de juventude são um filão bastante presente no cinema hollywoodiano desde seus primeiros anos de industrialização, tendo seu auge nos anos 1950 e seguindo dali em diante. No geral, essas representações tendem a retratar os jovens como um problema social, ainda mais se os grupos em questão forem de

maior vulnerabilidade social. Nesse sentido, aceitamos o desafio de José Machado Pais, sociólogo português, que convida o investigador das juventudes a mudar suas lentes de uma concepção da juventude como problema social, para a juventude como um problema sociologicamente construído, portanto, aberto a pluralidade de sujeitos, experiências e performances que essas pessoas – adolescentes e jovens – constroem ao longo de sua trajetória etária.

Nessa perspectiva, Rossana Reguillo afirma:

É importante afirmar desde já que os jovens não representam uma única categoria. A juventude é uma categoria construída culturalmente, não se trata de uma essência e os comportamentos da juventude estão necessariamente ligados a contextos sócio-históricos, produto das relações de poder em determinada sociedade. (REGUILLO, 2007, p. 49) ¹

A partir, então, desse quadro conceitual inicial, gostaria de trazer como fato para nossa reflexão os episódios ocorridos em abril de 1999, na Escola de Ensino Médio Columbine, nos Estados Unidos. Nesse triste episódio, dois jovens, Eric Harris e Dylan Klebold, entraram na escola fortemente armados, atiraram abertamente contra várias pessoas matando 12 estudantes, um professor e ferindo outras 21. Emboscados, ambos se suicidaram.²

A tragédia de Columbine foi amplamente noticiada dentro e fora dos Estados Unidos, mobilizando educadores, forças policiais, profissionais da saúde mental, bem como burocratas de estado, para tentar “explicar” o horror empreendido pelos dois adolescentes de 17 anos. No limite, a pergunta era: por que dois adolescentes de classe média alta, moradores dos endinheirados subúrbios norte-americanos, cometeram um ato extremo, *des-humano* com seus semelhantes? Trata-se de um ato de rebeldia juvenil?

O cinema hollywoodiano tentou responder a essa pergunta através de algumas obras, das quais seleciono duas para analisar: *Tiros em Columbine*, (Bowling from Columbine, USA, 2002), documentário ganhador do Oscar daquele ano, dirigido pelo norte-americano Michael Moore; e *Precisamos falar sobre o Kevin* (We Need to Talk About Kevin, Reino Unido, 2011), adaptação literária do livro homônimo, dirigido por Lynne Ramsay e indicado ao Globo de Ouro, pela atuação de Tilda Swinton no papel da mãe de Kevin.

O filme *Bowling from columbine*, traduzido como “Tiros em Columbine”, carrega em seu título a ironia que caracterizará alguns momentos do documentário. Antes de cometerem

1 Livre tradução de: “Es importante plantear de entrada que los jóvenes no representan una categoría unívoca. La juventud es una categoría construida culturalmente, no se trata de una esencia y los comportamientos de lo juvenil, está necesariamente vinculada a los contextos sociohistoricos, producto de las relaciones de fuerza en una determinada sociedad.”

2 “O Massacre de Columbine foi um massacre escolar que ocorreu em 20 de abril de 1999, na Columbine High School, em Columbine, uma área não incorporada de Jefferson County, no Colorado, Estados Unidos. Além do tiroteio, o ataque complexo e altamente planejado envolveu o uso de bombas para afastar os bombeiros, tanques de propano convertidos em bombas colocados na lanchonete, 99 dispositivos explosivos, e carros-bomba. Os autores do crime, os alunos seniores Eric Harris e Dylan Klebold, mataram 12 alunos e um professor. Eles também feriram outras 21 pessoas, e mais outras três ficaram feridas enquanto tentavam fugir da escola. Depois de trocarem tiros com policiais respondentes, a dupla cometeu suicídio.” (WIKIPEDIA, Massacre de Columbine). Acesso em 20.12.2021. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_de_Columbine

o ato extremo de assassinar os colegas de escola e a si próprios, Eric e Dylan foram à aula de “boliche” às 06:30 da manhã. Moore questiona o valor pedagógico no aprendizado do boliche e o título de seu filme sugere que o massacre cometido pelos jovens na escola de Columbine pode ser representado pela bola derrubando os pinos, ao final da pista.

A metáfora, acredito, é uma forma de tentar responder “o porquê” do ato. Em sua narrativa, *Tiros...* abre várias frentes de reflexão, cuja base se assenta sobre os seguintes argumentos: há uma cultura armamentista descontrolada nos Estados Unidos, incentivada por associações ligadas à indústria bélica, que facilitam o acesso às armas (Eric e Dylan compraram as diversas armas que usaram no massacre), pautada em uma “cultura do medo” (como a define o sociólogo Barry Glassner, que inclusive participa da película). Ao mesmo tempo, a sociedade norte-americana não oferece opções de futuro aos seus adolescentes e jovens, sobretudo das periferias e em situação de vulnerabilidade, a não ser o serviço militar ou o subemprego.³

Em duas cenas memoráveis do filme, Moore crava sua tese: na primeira o cineasta vai à casa do ator e militante do direito ao armamentismo nos Estados Unidos, Charlton Heston. Apesar de trazer em sua biografia uma trajetória razoavelmente progressista e de defesa dos direitos civis e da igualdade racial nos Estados Unidos, ao longo dos anos 1980 Heston se tornou um republicano ferrenho, apoiando o governo Reagan e o direito ao porte de armas, chegando à Presidência da Associação Nacional de Rifles, em 1998. Após os fatos em Columbine, Heston foi à cidade, mobilizando os apoiadores do porte de armas em uma grande convenção, marcando um ponto de resistência à tentativa de controle da venda e comercialização de armas no país.

Moore vai até a casa de Heston e tenta convencê-lo que sua posição é equivocada. Ao perceber que estava sendo questionado, o ator veterano deixa o diretor sozinho na sala, em uma situação que constrange até mesmo o distante espectador que nada tem a ver com aquela celeuma. Já deixando a mansão, Moore retorna ao portão e, em um plano sem cortes (que atribui maior realismo à ação), deixa a foto de uma criança assassinada por arma de fogo no canto de um dos muros. A ação de Moore é bastante performática e ele sai de cena, com um ar de quem tentou, mas não conseguiu.

A segunda é uma entrevista com o cantor Marilyn Manson, conhecido por polêmicas performances musicais, com temas sombrios e símbolos que desafiam as religiões cristãs. Na época dos acontecimentos de Columbine, os jovens assassino-suicidas eram ouvintes das músicas do artista. Isso rendeu à imprensa um fio condutor discursivo no qual a causa

3 “Por que há tantos medos no ar, e tantos deles sem fundamento? Por que será que, apesar dos índices de criminalidade terem despencado durante toda a década de 1990, dois terços dos americanos acreditam que subirão?” (GLASSNER, 2003, p. 19). Nessa obra o sociólogo norte-americano investiga as relações entre mídia, violência policial e problemas sociais, alegando que os dados que mais aterrorizavam os norte-americanos no final da década de 1990 e início dos anos 2000, como o tráfico de drogas, epidemias de saúde, criminalidade, entre outros, tiveram consideráveis melhoras ao longo da década, ao contrário da percepção da maior parte da população. Nesse sentido, o autor estabelece a ideia da existência de uma cultura do medo veiculada pelos grandes meios de comunicação, com interesses políticos e de lobbies econômicos naquele país.

dos fatos podia ser encontrada na decadente e anticristã cultura pop norte-americana daquele momento. Manson defendeu-se, afirmando que era mais fácil para os jornalistas, e toda a sociedade “de bem” norte-americana, acusar seu trabalho como motivador para jovens transtornados atacarem uns aos outros, que enfrentar a realidade das contradições da própria sociedade norte-americana. “O que você diria para aqueles jovens, se você pudesse?, questiona Moore. “Eu não diria nada, eu ouviria o que eles teriam a dizer”, respondeu o artista.

Percebe-se, portanto, que Moore escolhe situações e personagens que corroborem com sua tese central de que a violência descontrolada na sociedade americana é um problema causado pela própria indústria bélica norte-americana, que não encontra resistência para comercializar seus produtos letais, inclusive em redes de lojas departamento e supermercados. Bastante convincente, Moore se coloca no lugar de paladino de um espírito americano perdido ao longo do tempo, mais verdadeiro e menos violento. Em uma sequência polêmica, o diretor consegue suspender a venda de projéteis para revolver na rede de mercados Wal-Mart (bastante popular por lá), ao levar um dos jovens atingidos pelos disparos em Columbine à sede da empresa, como estratégia de pressão.

Porém, em sua película, os dois protagonistas da tragédia de Columbine aparecem apenas em uma sequência, nos últimos momentos do massacre, através da inserção de imagens das câmeras de segurança da escola. Na narrativa fílmica construída por Moore, Eric e Dylan são dois criminosos que só fizeram o que fizeram porque há algo na cultura norte-americana que propicia um “cultivo do ódio”, que associado ao fácil acesso às armas, pode ser uma bomba relógio. O filme foi produzido em 2000 e exibido em 2001, momento de ascensão de George W. Bush à Casa Branca. Moore, como seus próximos filmes demonstram, é um ferrenho crítico do Partido Republicano, cuja base de apoio é formada por grupos como a Direita Cristã e o *lobby* da indústria bélica.⁴

Em resumo, na película de Moore não se levanta a hipótese de o ódio ao outro, o desejo de morte de si e do outro, ser algo próprio do campo do humano. É fruto de um processo político e cultural mal conduzido. Parecendo concordar com a tese *rousseauiana* de humanidade, quem fez de Eric e Dylan assassinos foi a sociedade na qual cresceram.⁵ Nessa perspectiva, o sujeito e a sociedade são entidades dissociadas, tornando-se a experiência do sujeito a de absorção total da experiência social que se dá na corrupção de seu ser. Edward P. Thompson nos lembra, em *A formação da classe operária inglesa*, que

4 “O que entendemos por direita cristã passa tanto por um movimento de cunho religioso e conservador como também por um movimento político que, nas últimas décadas, somando vitórias e derrotas eleitorais e políticas, caminhou de uma condição nascente *outsider* nos anos de 1970 para uma das forças políticas mais bem organizadas e influentes, principalmente no Partido Republicano no limiar do século XXI.” (FINGUERUT, 2009, p. 113).

5 Refiro-me aqui ao famoso texto de Rousseau intitulado “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, onde o filósofo advoga a tese do bom “selvagem”, um estado da humanidade próximo da natureza, valorizado e de certa forma idealizado, que se contrapõem ao homem em sociedade, susceptível à corrupção das paixões, das circunstâncias sociais, etc. O homem em sociedade “desfiguraria” o estado anterior, natural. Assim, parece que Moore também entende o ser humano como aquele vindo de um estado bom por natureza e que é corrompido pela sociedade em que vive. Ver: ROUSSEAU, J. J. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. em: **Os Pensadores**. vol. II. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

os sujeitos estão se constituindo a si mesmos na própria experiência social e que essa é, por sua vez, afetada e construída a partir dos conflitos e contradições que compõem tanto o sujeito quanto o meio em que ele vive. Assim, não haveria dicotomia entre experiência do sujeito e experiência social, uma vez que a construção de ambos é ativa e conflitante.

Sue Klebold, mãe de Dylan, escreveu um livro que se tornou um *best seller* e leitura obrigatória para quem se debruça sobre o estudo dos fatos ocorridos na escola de Columbine: *O acerto de contas de uma mãe: a vida após a tragédia de Columbine* (2016). A obra de leitura densa e reflexões profundas, é dividida em duas partes: na primeira Sue Klebold narra o sofrimento e a dificuldade de compreender como o filho amoroso e amado por sua família, pudesse ser o sujeito das ações atroz e maldosas executadas naquele 20 de abril de 1999. O leitor acompanha, praticamente, o luto de uma mãe que, em um primeiro momento, se vê na condição de aceitar a morte do filho e, em um segundo momento, aceitar o fato desse mesmo filho ser o assassino de outras 12 pessoas.

Na segunda parte do livro, Sue parece mais convencida da realidade em que foi jogada juntamente com os tiros que seu filho disparou, e passa a analisar o que poderia ter ocorrido na vida de Dylan. Sua conclusão é que o filho sofria de graves transtornos mentais. Dois anos antes da tragédia, Dylan tivera problemas com a polícia e passara por um processo de reabilitação supervisionada. A mãe argumenta, com profunda dor, não ter notado o estado de sofrimento mental e pessoal em que o filho se encontrava e concorda com a tese dada pelos investigadores do caso:

O Dr. Dwayne Fuselier, psicólogo clínico e supervisor responsável pela equipe do FBI durante a investigação em Columbine, me disse: Acredito que Eric foi a escola para matar pessoas e não se importava se morresse ou não, enquanto Dylan queria morrer e não se importava se outros também morressem. (KLEBOLD, 2016, p. 176).

Na narrativa de Sue Klebold, seu filho e o amigo dele eram jovens que sofriam de graves problemas *cerebrais* (que ela explica a diferença em relação a problemas ‘mentais’, uma vez que aqueles são possíveis, inclusive, de serem localizados biologicamente nos sujeitos). Ainda que assuma a dura realidade que Eric e Dylan eram assassinos, na narrativa sofrida e corajosa dessa mãe, tratavam-se, sobretudo, de jovens doentes.

O filme *Precisamos falar sobre o Kevin*, realizado pouco mais de uma década após a tragédia de Columbine, retoma o tema central daquele lúgubre evento. Não se trata de uma reconstituição dos fatos ocorridos na escola norte-americana, mas uma história adaptada de livro homônimo que narra a história de Eva, uma renomada escritora cujo filho adolescente mata o próprio pai, a irmã e colegas na escola onde estuda. Ao final, restam mãe e filho: ele preso e ela com a vida pública e pessoal totalmente devastada.

Segundo Felipe Almeida Picon,

Baseado no *best seller* de Lionel Shriver e dirigido pela cineasta escocesa Lynne Ramsay, *Precisamos falar sobre o Kevin* é um suspense psicológico que nos conduz pelas memórias de uma mãe, Eva, interpretada por Tilda

Swinton, sobre o nascimento, desenvolvimento e fatídico desfecho de seu primogênito. O filme tem um curso entrecortado, por vezes lembrando o andamento de um pesadelo que, na verdade, é real. A narrativa mistura acontecimentos vividos por Eva após o evento catastrófico perpetrado por seu filho, com memórias desde antes de seu nascimento e imagens onde predominam a cor vermelha. Cinematograficamente brilhante, o filme injeta doses constantemente crescentes de tensão até a saturação de nossa capacidade de pensar e sentir, realizando com sucesso a transmissão das emoções dessa díade mãe-filho, em seu relacionamento vazio e violento. O livro que deu origem ao filme é uma obra de ficção que parece baseada nos fatos verídicos que aconteceram numa escola de ensino médio em Columbine, nos EUA, em 1999. Há semelhanças entre as duas histórias, mas aqui o ponto de vista é o da mãe, que busca um sentido para seu passado e presente. Vinda de uma carreira bem-sucedida como escritora de livros turísticos e uma vida exclusivamente a dois; desde antes do parto, a maternidade parece se configurar como um fardo muito difícil de ser carregado. (PICON, 2011, p. 92.)

O crítico, portanto, concebe que o filme dialoga diretamente com os episódios de Columbine. As cenas da tragédia cometida por Kevin lembram, em muito, a realidade vivida na escola norte-americana em 1999. Por sua vez, o mote dessa película é a ideia de que uma maternidade mal conduzida, bem como, a falta de coragem dos pais de enfrentarem a perversidade do filho, escondendo-a debaixo de argumentos como “isso é coisa de meninos”; “foi um acidente”, foram os causadores da tragédia.

Há uma diferença entre as duas películas aqui analisadas: a primeira se trata de um documentário. Isso não o isenta de estar menos influenciado por abordagens ficcionais, pois sabemos que filme algum, seja documental ou não, é neutro, uma vez que somente o processo de montagem das imagens já determina uma condução discursiva. Assim sendo, penso que podemos analisar os dois filmes em conjunto, ainda que se trate de gêneros cinematográficos diferentes, uma vez que se referem ao mesmo fato histórico.

Na segunda película, chama-nos a atenção o nome da mãe de Kevin, Eva. Como se sabe, esse é o nome da primeira mulher, da “mãe” de toda a humanidade. Na tradição judaico-cristã, somos todos os “degredados filhos de Eva” que, “gemendo e chorando nesse vale de lágrimas” (a vida terrena), alcançaremos a salvação (vida eterna, pós-morte) se tivermos um comportamento regrado e piedoso.

Eva, mãe de Kevin, é representada como uma mulher que não desejou ser mãe. Aqui está seu primeiro “pecado”, abrir mão do destino que a própria criação lhe reservou. Eva, tanto a fílmica quanto a personagem bíblica é a antítese de Maria, Mãe de Jesus, arquétipo de amor materno e dedicação imensurável ao filho. A cena da “concepção” de Kevin é tensa e nada erótica. A gestação, um sofrimento. O nascimento, um verdadeiro “parto”, no sentido *latto* do termo, doloroso e sofrido.

Os primeiros gestos entre mãe e filho, ainda bebê, mostram o vazio afetivo que marcará a relação entre os dois. Eva não o abraça. O pequeno Kevin, por sua vez, não pára de chorar, transformando o dia da protagonista em um verdadeiro inferno. A cena

emblemática de Eva parada com o carrinho de bebê ao lado de uma obra pública, onde o barulho da betoneira se sobrepõe ao choro do filho, é constrangedora.

À medida que Kevin cresce, o conflito entre os dois fica mais evidente, sobretudo nas expressões do filho para a mãe. Em um momento de fúria com as birras do filho, Eva atira Kevin no chão, quebrando seu braço e o fato se mantém em segredo entre os dois. Dali em diante, Kevin manipulará os sentimentos de culpa da mãe a seu favor. A perversidade da personagem cresce juntamente com sua idade e estatura. Já com 16 anos, idade próxima dos jovens de *Columbine*, Kevin começa a pôr em prática seu desejo assassino: mata o hamster da irmã, esmagando-o no triturador da pia da cozinha. Na sequência fura o olho da irmã em um “acidente” provocado e, no desfecho final, mata seu pai, sua irmã e os colegas da escola, em uma sequência que rememora as imagens jornalísticas e policiais da cobertura dos eventos em *Columbine*.

Na perspectiva dessa película, destaca-se aquilo que o psicanalista Sandor Ferenczi aborda em seu texto intitulado “A criança mal acolhida e sua pulsão de morte”. Nesse texto Ferenczi defende a perspectiva de que uma criança “não desejada” ou que chega ao seio familiar e não recebe da mãe o afeto e cuidado necessários, pode se tornar um adulto com problemas, sobretudo no convívio social (FERENCZI, 1992, p. 49). Nessa perspectiva, portanto, podemos compreender que a dificuldade de Eva em ser mãe seria a causa da tragédia ocorrida no seio de sua família e de sua comunidade, com os assassinatos perpetrados por Kevin na escola. Assim como a Eva bíblica, é dela a responsabilidade pela desgraça que atinge toda a sua família. Eis a razão pela qual, desde o início da película (e desconhecida pelo público), Eva é desprezada e maltratada pelas pessoas de sua comunidade.

Diante dessas duas produções cinematográficas e das representações que constroem sobre os episódios ocorridos na Escola *Columbine*, nos Estados Unidos, podemos concluir que nessas situações limites de violência e de “ausência de humanidade” (segundo alguns), procuramos causas que nos expliquem e apazigue uma terrível impressão, aquela de que qualquer um de nós (o que inclui a mim mesmo) pode cometer atos extremos, se isso se tratar de uma característica humana.

A tentativa de resposta que os filmes propõem ao dilema em questão – por que dois jovens de classe média “bem nascidos e criados” se tornam perigosos assassinos - se pauta nos conflitos de relação entre o indivíduo e a sociedade, no caso da primeira película, e nas dificuldades de relacionamento familiar (sobretudo da mãe com o filho), no segundo filme. No primeiro, portanto, trata-se de um problema macroestrutural e no segundo, do campo das micro relações.

Por sua vez, não seria a possibilidade de agir em direção a atos mórbidos, seja contra si mesmo ou contra o outro, justamente o *limite* de nossa humanidade? Não se tratando de algo externo a nós, tampouco distante, mas justamente parte constituinte de nossa condição de seres humanos?

Freud, em seu ensaio centenário (*Além do princípio do prazer*) nos diz que as pulsões de morte existem e nos constituem e, por vezes, podem se tornar as forças propulsoras do nosso inconsciente. Imperceptível ao sujeito moderno, consciente de si e da realidade em que vive, as pulsões de morte são repetitivas, reinserem-se na trajetória dos sujeitos e tendem à realização de seu destino final: um gozo de morte.

Jean Baudrillard pergunta: “Para onde foi o mal? Para toda parte; a anamorfose das formas contemporâneas do Mal é infinita” (BAUDRILLARD, 1990, p.89). Sem reduzir as análises sociológicas, filosóficas e históricas que nos auxiliam a compreender a presença de forças limites entre nós, vemos como duas obras cinematográficas levam o espectador a compreender a tragédia e a maldade humana: fruto do distúrbio social e de um ambiente desfavorável; sejam eles a cultura do país onde se vive ou da família em que se é acolhido.

O que talvez fosse interessante assistirmos seria uma película que, menos preocupada em explicar os motivos de nossa “desumanidade”, nos demonstrasse que o equilíbrio entre o bem e mal e seu completo controle, mais que um problema, pode ser uma fantasia. O que parece aqui entrar em xeque é termos de abrir mão de uma visão otimista de História e do ser humano idealizados desde o Iluminismo; uma visão linear de que a humanidade caminha em direção ao seu próprio progresso e para um mundo necessariamente melhor. Seria, enfim, admitirmos o limite real do humano em sua própria constituição. “Humano, demasiado humano”.⁶

REFERÊNCIAS

1. Fílmicas

TIROS em Columbine. Direção: Michael Moore. Produção: *Dog eat dog*. Roteiro: Michael Moore. USA: United Artists, 2002. 114 min. *english*. Dolbydigital. 1 DVD.

PRECISAMOS falar sobre o Kevin. Direção Lynne Ramsay. Produção: Independent. Roteiristas Lynne Ramsay(roteiro); Rory Stewart Kinnear(roteiro); Lionel Shriver(romance). UK: Paris Filmes, 2011. 113 min. *english*. Dolbydigital. 1blueray disc.

2. Bibliográficas

BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal**. Ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1990.

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

FERENCZI, S. **Psicanálise IV**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FINGUERUT, Ariel. Formação, crescimento e apogeu da direita cristã nos Estados Unidos. In: SILVA, Carlos Eduardo Lins (Org.). **Uma nação com alma de Igreja**. Religiosidade e políticas públicas nos EUA. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 113-155.

GLASSNER, Barry. **Cultura do medo**. São Paulo: Francis, 2003.

⁶ Título do ensaio filosófico de Friedrich Nietzsche.

KLEBOLD, Sue. **O acerto de contas de uma mãe**. A vida após a tragédia de Columbine. Campinas: Verus, 2016.

LAGNY, M. O cinema como fonte de história. em: NOVOA, J., FRESSATO, S., FEIGELSON, K. (orgs). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. p. 99-131.

PICON, F.A. Precisamos falar sobre o Kevin: um breve momento de reflexão. **Revista brasileira de psicoterapia**. 2011; 13(3): 91-93.

REGUILLO, R. Las culturas juveniles: um campo de estudio; breve agenda para la discusión. em: **Juventude e contemporaneidade**. Brasília: UNESCO, MEC, ANPEd, 2007.