

NEONAZISMO ESTADUNIDENSE NO CINEMA: CONSTELAÇÃO FÍLMICA E CONTEÚDO FACTUAL¹

US NEONAZISM IN CINEMA: FILM CONSTELLATION AND FACTUAL CONTENT

Victor Finkler Lachowski
PPGCOM-UFPR

Resumo

O presente artigo propõe uma constelação fílmica de obras do cinema estadunidense com protagonistas neonazistas, produzidas nas décadas de 1990 e 2000, a partir dos filmes *American History X*, de Tony Kaye (1998), *Apt Pupil*, de Bryan Singer (1998) e *The Believer*, de Henry Bean (2003). Utilizamos a Teoria Crítica Frankfurtiana para investigar obras cinematográficas dentro das potencialidades e limitações contraditórias que a arte submetida ao capital detém. O Método das Constelações Fílmicas é aplicado, enquanto procedimento metodológico, por possibilitar a análise de um conjunto de filmes de maneira a expor suas conexões por configurações dialéticas. Com isso, visamos mapear e registrar o teor/ conteúdo factual das obras, com o objetivo de destrinchar o conteúdo que primeiro se revela na crítica e vinculá-lo ao debate teórico a respeito do nazismo, neonazismo e da tradição fílmica na qual os filmes se inserem.

Palavras-chave:

Neonazismo; cinema; representação; constelação fílmica; conteúdo-factual.

Abstract

This article proposes a filmic constellation of American films featuring neo-Nazi protagonists, produced in the 1990s and 2000s, based on the films American History X by Tony Kaye (1998), Apt Pupil by Bryan Singer (1998), and The Believer by Henry Bean (2003). We use Frankfurtian Critical Theory to investigate cinematic works within the contradictory potentialities and limitations inherent in art subjected to capital. The Film Constellations Method is applied, as a methodological procedure, because it allows the analysis of a set of films in a way that exposes their connections through dialectical configurations. With this, we aim to map and record the factual content of the works, in order to unravel the content that first reveals itself in criticism and link it to the theoretical debate regarding Nazism, neo-Nazism, and the filmic tradition in which the films are situated.

Keywords:

Neo-Nazism; cinema; representation; film constellation; factual content.

INTRODUÇÃO

Como explica Claudio Bertolli Filho (2016, p. 84), a antagonização do outro e a protagonização do “eu”, “nós” ou algo que sirva de representação de si se manifesta nas diversas artes e tem sido uma constante nas produções cinematográficas hollywoodianas. No cinema ocidental, originário da indústria capitalista, a protagonização/antagonização se torna basilar para mover em volta desses eixos pessoais, de figuras, personagens, representações construídas do bem, do mal, como uma didática entre o que deve ser feito e o que deve ser repudiado.

Por isso, no cinema ocidental, a protagonização, ou seja, quem é protagonizado, colocado como condutor da narrativa fílmica, torna-se o principal mediador do cinema enquanto função política, de politização (de “ensinar”, realizar um comentário didático para o social a respeito de determinado tema, de algo que é observado e ocorre na “realidade, problematizar e solucionar”).

As questões da protagonização exemplificam uma mudança de direcionamento político-econômico de como o nazismo foi diretamente retratado no cinema norte-americano a partir do ingresso dos EUA na Segunda Guerra Mundial, em 1941. Hollywood, que adaptava e produzia obras com cautela para poderem ser aceitas na Alemanha Nazista, é obrigada a entrar em conflito contra um mercado até então desejado e explorado, e passa a retratar os nazistas como inimigos bárbaros que deveriam ser eliminados em nome da democracia e da liberdade (Bertolli Filho, 2016).

David Wilt e Michael Shull (2003, p. 126) nos explicam que, para esse projeto, Roosevelt viu o potencial informativo e de consumo de massas do cinema (bem como seus efeitos psicoideológicos: o medo do Outro, paranoia, inimigo externo, imperialismo necessário para não ser subjugado) e nomeou Elmer Davis para dirigir o *Office of War Information* (OWI), uma agência que estabeleceu as diretrizes para a indústria cinematográfica.

Antes mesmo dessas regulamentações, durante mais de dois anos, entre 1939 e 1941, a maioria dos estúdios produziu dezenas de títulos antifascistas – como *Confissão de um espião nazista* (1939), *Correspondente estrangeiro* (1940) e *Man Hunt* (1940) – alertando sobre a agressão do Eixo na

Europa. Entre 1941 e 1945, as câmeras de cinema de Hollywood rodaram filmes sobre um mundo em guerra. Alguns roteiros eram grandes produções com grandes estrelas e diretores, outros fotodramas vieram de pequenos estúdios de filmes B, empresas que trabalhavam com orçamentos apertados e lançavam seus produtos de sessenta minutos em menos de uma semana.

Como explica Leslie Chaves (Kurtz, 2017, online), essas contradições ocorrem pela própria maneira com a qual o cinema se desenvolve enquanto indústria de entretenimento no capitalismo, se apropriando da História sem se comprometer com uma reconstrução dura, voltando-se para uma leitura romântica que desperte emoções de apoio e/ou rejeição por parte de quem assiste. Por essa razão, Kurtz (2017, online) argumenta que estudar o cinema é fundamental nas nossas sociedades modernas, ao compreendermos a arte e o entretenimento em um aspecto crítico (no sentido de Teoria Crítica), através da noção anti-iluminista e alienante estipulada por Adorno e Horkheimer no que se refere à Indústria Cultural.

Nas décadas seguintes, o fenômeno a ser densamente debatido e exposto na sociedade estadunidense, e por consequência no cinema, foi o racismo (Wilt; Shull, 2003, p. 207) – abordado em alguns casos através de filmes que tem supremacistas estadunidenses retratados como antagonistas em conflitos raciais, como *The Jericho Mile* (1979) e *Mississippi Burning* (1988). Dessa forma, os filmes sobre “problemas sociais” detêm a capacidade de estarem mais alinhados com as tendências da sociedade como um todo.

Porém, na década final do século XX, o nazista passa a ser representado de maneira diametralmente oposta no cinema ocidental, com os neonazistas e supremacistas não sendo os antagonistas ou os inimigos a serem combatidos, mas alocados ao papel de protagonistas em processos de corrupção, barbárie e/ou redenção. Esses personagens muitas vezes apresentam contradições extremas entre quem são, características pessoais e sociais, e a ideologia nazista, como ser um judeu nazista – o caso de Daniel Balint (Ryan Gosling), protagonista de *The Believer* (2003).

Em decorrência dessas observações, este artigo organiza uma “Constelação Fílmica” (Souto, 2020, p. 153-165) do protagonismo neonazista no cinema

estadunidense, nas décadas de 1990 e 2000, a partir do recorte das obras: *American History X* (Tony Kaye, 1998), *Apt Pupil* (Bryan Singer, 1998) e *The Believer* (Henry Bean, 2003).² As sinopses de cada obra seguem abaixo:

1. *American History X* (Tony Kaye, 1998): Derek Vinyard (Edward Norton), líder de uma gangue de neonazistas em Venice Beach (LA), é preso após assassinar um rapaz negro. Quando sai do cárcere, descobrimos seu passado pessoal que o levou até a cadeia e o presente de seu irmão mais novo (Danny), que segue os mesmos passos de Derek.

2. *Apt Pupil* (Bryan Singer, 1998): adaptação da novela *Aluno Inteligente/Verão da Corrupção* de Stephen King (parte da obra *Quatro Estações*, de 1982). No filme, Toddy Bowden (Brad Renfro), o protagonista, é um aluno secundarista promissor, filho de uma família rica que vive no sul da Califórnia. O rapaz possui interesse pessoal pelo nazismo e pelo Holocausto. Ao descobrir que seu vizinho é o ex-comandante de campos de concentração nazistas foragido há quarenta anos, Kurt Dussander (Ian McKellen), Toddy o chantageia para contar as histórias dos crimes que ele cometeu quando comandava execuções de judeus.

3. *The Believer* (Henry Bean, 2003): Daniel Balint (Ryan Gosling), ex-estudante de Yeshivá Judeu, se decepciona com a ausência de respostas por parte da teologia judaica e se torna um neonazista. O filme expõe suas contradições entre sua história pessoal étnico-religiosa e a ideologia nazista.

A partir desses filmes se inicia uma Constelação Fílmica cujo primeiro objetivo é o de destrinchar o “conteúdo factual” (Benjamin, 2009, p. 11) que primeiro se revela ao investigador, fazendo com que esses dados do real presentes nas obras revelem-se no transcurso da análise crítica.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O “Método das Constelações”, segundo Benjamin (1984), consiste em compreender a relação dialética entre “ideias e fenômenos” (como os fenômenos se agrupam ao redor dos “aspectos extremos” das ideias). As ideias possuem uma “estrutura” intemporal, que existe virtualmente, mas vai recebendo seu conteúdo através do desdobramento da história empírica, pela ação da

humanidade. O investigador, no final da análise da estrutura, encontrará a “origem” dessa, o local de nascença daquela ideia, mediada historicamente através de “alegorias”.

Com essa abordagem metodológica, Souto (2020) propõe a adaptação para elaboração de “Constelações Fílmicas”. Esse procedimento compreende não apenas analisar as relações de semelhanças/diferenças e aspectos comparativos entre filmes, mas também questionar tais conexões, revelando maiores proximidades, distanciamentos e refinamentos do que o percebido à primeira vista. As recorrências fazem parte da construção de uma Constelação, porém tais repetições não precisam ser os únicos aspectos observáveis, sobretudo dentro da comparação. A partir dessas exposições concentram-se as análises em eixos que conectam mais estreitamente os filmes. Essas ideias se enunciam através dessas palavras como guias para consolidar uma Constelação historicizada e crítica (Souto, 2020).

Quanto à historicização por meio de datas próximas entre a produção das obras, a categoria não é essencial para se recortar os objetos. Contudo, esta pesquisa optou por três obras – número mínimo de filmes necessários para montagem de uma constelação, segundo Souto (2020, p. 160) – lançadas em anos próximos (duas em 1998 e uma em 2003), estadunidenses e com personagens neonazistas no papel de protagonista.

Como o objetivo deste artigo é o de revelar o conteúdo/teor factual das obras, as análises realizam um comentário sobre os filmes, uma vez que é um caminho para descobrir a aparência, inaparência, intimidade e/ou estranhamento em relação ao teor verdade dessas obras (Benjamin, 2009, p. 11). Essa abordagem também se apropria da interpretação filosófica adorniana, pois solicita o suporte da teoria e os conceitos desenvolvidos pelas ciências, pela sociologia marxista, psicologia freudiana e demais abordagens que apresentam permeabilidade com os conceitos observados (Adorno, 2003).

O teor factual, assim, é o conteúdo mais aparente a ser interpretado. Contudo, se mostra necessário para que possamos entender o papel de pensadores, teóricos, filósofos, historiadores e críticos em geral do nazismo e do neonazismo, para que se discutam com propriedade tanto os filmes selecionados,

quanto o discurso e a expressão neonazista na sociedade, e a presença de uma tradição fílmica estadunidense nas quais as obras se encontram (Benjamin, 2009, p. 42).

TEORIA CRÍTICA DO NEONAZISMO E A PSICOLOGIA AUTORITÁRIA

Nos anos 1960, em *Aspectos do novo radicalismo de direita*, Theodor Adorno (2020) reconheceu os pressupostos sociais do fascismo que ainda perduram na sociedade, resultados da tendência cada vez mais dominante de concentração do capital. O filósofo aponta que os aspectos desse novo extremismo de direita se fundamentam no medo das consequências dos desenvolvimentos gerais da sociedade, fazendo surgir apoiadores do velho e do novo fascismo que se espalham por toda a população, sendo esse novo fascismo uma distribuição mais ampla, que se utiliza de “meios propagandísticos no sentido mais amplo” (Adorno, 2020, p. 54). No setor cultural, esse fenômeno se torna visível através da reação cultural da sociedade, como o inimigo comunista sendo retratado em todos os âmbitos, a valorização da estética militar e o fetiche pela violência, mas se contendo dentro do “conflito permanente entre o não-poder-dizer e aquilo que [...] deve fazer a audiência ferver” (Adorno, 2020, p. 64).

Em *Estudos sobre a personalidade autoritária*, publicado na década de 1950, Adorno (2019, p. 45) afirma que o fascismo se adapta à sociedade estadunidense, marcada por uma resistência às mudanças sociais, pela naturalização das decisões socioeconômicas, pela crença na inevitabilidade da guerra e conflitos armados e foco na praticidade, ambição, ascensão social e sucesso enquanto problemas como falência e pobreza são considerados de ordem individual e moral. Uma sociedade marcada pelo desprezo a qualquer valor tido como “não capitalista”.

O neonazifascismo se mostra como contradição dialética extrema de uma sociedade de suposto esclarecimento, configura-se como uma “constelação de meios racionais e fins irracionais [...] corresponde de certo modo à tendência geral civilizatória que resulta em uma tal perfeição das técnicas e dos meios, enquanto, na verdade, a finalidade geral da sociedade é ignorada”

(Adorno, 2020, p. 54). O indivíduo pertencente a essas derivações novas do fascismo, como argumenta Horkheimer (*in* Adorno, 2019, p. 29-30), é um combinador das ideias e habilidades de uma sociedade altamente industrializada, com crenças irracionais e antirracionais, simultaneamente esclarecido e supersticioso, individualista a ao mesmo tempo tem medo de não fazer parte do coletivo, deseja independência mas se submete cegamente ao poder e autoridade, sendo essas algumas das contradições dialéticas imanescentes do sujeito neonazifascista.

Contradições como estas são demonstradas pela *Escala F*, desenvolvida por Adorno (2019) em trabalho com outros diversos pesquisadores, como auxílio para medir índices de fascismo autoritário no psicológico de indivíduos. A personalidade fascista observada se reflete nos indivíduos através de conflitos entre desejos e pulsões, o que ocasiona em expressões e discursos ideológicos contraditórios entre si.

Em seu extenso trabalho de conceituar e mapear as reformulações do nazismo no ocidente, Dias (2018, p. 186) disserta que o neonazismo nos EUA surge vinculado ao medo do chamado “genocídio branco” e se desenvolve durante a década de 1950, com a ideologia anticomunista da Guerra Fria gerando uma nostalgia do governo de Hitler e seu regime nazista que combateu a União Soviética. A grande luta de diversos movimentos de direitos civis para negros, homossexuais e mulheres na década de 1960 agregou para uma reação conflitiva dos grupos mais reacionários, que responderam com diversos discursos preconceituosos exterminatórios.

O neonazismo é definido pela antropóloga como um conjunto de movimentos heterogêneos, com uma narrativa bidimensional que articula mitologia e biologia, em leituras próprias de elementos históricos, sociais, míticos, biológicos, religiosos, entre outros, dentro de uma racialização nazificada paranoica, que define uma noção de “nós” como o povo branco superior ameaçado, e o “outro” como o inimigo odiado. Para esses grupos, a sobrevivência de sua “raça pura” depende de uma “masculinidade exacerbada, exaltada, violenta, nacionalista, antisemita, disposta a morrer pela causa defendida e pela perpetuação do grupo, colocando-se em estado permanente de alerta, sob ameaça e em guerra” (Dias, 2018, p. 153-154).

Quando essa ideologia neonazista assume o caráter de militância organizada, ela vai atuar, conforme demonstra Dias (2018, p. 168), a partir do ódio em uma linha discursiva articulada em referências que se pretendem científicas, mascarada de gramáticas biologistas, com um discurso de códigos simbólicos míticos. Ademais, sua base ideológica fundamenta-se no negacionismo: da perseguição aos judeus, do holocausto, do racismo estrutural, da misoginia, da LGBTQIA+fobia e demais perseguições ideológicas hegemônicas preconceituosas, excludentes, segregadoras e exterminadoras (Dias, 2018, p. 192-193).

O neonazismo é construído em conjunto com a crença na individualidade humana, advindo do século XIX e do liberalismo, ou seja, da consolidação do capitalismo e seu desenvolvimento (Dias, 2018, p. 157). O ódio é cultivado pela ideia de concorrência, pautada na vida biológica, estendendo-se para a economia, política e demais esferas da sociedade. Com isso, assumem a compreensão de uma superioridade – natural e moral, genômica e mítica –, cuja valorização de uma competição entre os melhores se traduz em uma persona militarista, que combina a violência, competitividade excessiva, adoração à hierarquia e rigidez. O “outro”, inimigo dos neonazistas, forma o mundo inventado para justificar os medos e ódios desses (Dias, 2018, p. 158). Dessa maneira, o neonazismo segue uma constituição similar ao da sociedade estadunidense: heterogênea, descontinuada e focada na proliferação.

No caso dos EUA, onde o neonazismo se constituiu enquanto fenômeno, os grupos neonazistas seguem o processo colonial de “tornar-se americano” para se declararem os verdadeiros representantes dos Estados Unidos da América. A principal categoria com a qual os neonazistas tomarão para si o posto de autênticos americanos é a mesma da época colonial: raça, sendo o uniforme da guerra racial, assim como DNA é a nomenclatura para fantasiar seu racismo em discurso científico através de uma materialização da noção de raça. Isso pois para os neonazistas a nação é um conceito racial e mitológico, sendo a raça ora determinada por Deus no campo espiritual, ora pela natureza e pela ciência (Dias, 2018, p. 168).

EIXOS DE ANÁLISE

IDEOLOGIA - RAÇA / NAÇÃO

Este primeiro eixo investiga como os filmes trazem as perspectivas de raça e nação para o neonazismo através de seus aspectos e recursos fílmicos, sobretudo, discursivos/narrativos.

Em *American History X* (1998), quando a polícia e o diretor da Venice High School, Bob Sweeney, conversam sobre Derek (que será solto da cadeia naquele mesmo dia), exibe-se uma fita da NBC de uma reportagem sobre a morte do pai de Derek (bombeiro), vítima de um tiroteio em um bairro pobre enquanto trabalhava.

Na fita, Derek (antes de ser um neonazista) aparece chorando, a bandeira dos EUA de sua casa trêmula ao fundo. Para o repórter, Derek fala que é algo “típico” (a morte de pessoas como seu pai). “Este país se tornou o paraíso dos criminosos [...] trabalhadores decentes são mortos por parasitas sociais. [...] Negros, pardos, amarelos, o que quiser [...] Todos os problemas deste país têm causa racial! Não só crimes. Imigração, AIDS, bem-estar, são problemas da comunidade negra, hispânica, asiática. Não dos brancos.” Nesse ponto, o repórter faz outra pergunta: “não acha que é uma questão de pobreza?”. Derek responde: “Não, não é uma questão de pobreza, nem no ambiente, esse tipo de lixo. As minorias não ligam para nosso país. Elas vêm para explorá-lo”. A cena corta para rostos de policiais e investigadores negros e hispânicos assistindo a fita. “Milhões de europeus brancos vieram e prosperaram. Qual é a dessa gente? Matam bombeiros! [...] (Meu pai) Foi morto por um traficante negro que deve receber auxílio do governo”, encerra Derek.

Através de Danny e de sua redação sobre Derek (exigência do diretor Bob), descobrimos, ao final do filme, que o pai deles foi uma grande influência na extremização do pensamento racista em Derek. “Se perguntasse ao Derek como tudo começou, acho que ele diria que foi com a morte do papai, mas a verdade é que começou antes”, diz Danny em *off*.

Em um *flashback*, Derek conversa com seu pai ainda vivo sobre o livro *Filho Nativo* (escrito por Richard Wright, conta a história de um homem negro ex-escravo). Seu pai acha ruim a escolha do livro, diz que agora há ação afirmativa negra está em todos os lugares. “Isso de que somos todos iguais.



Figura 1 - Toddy e bandeira dos EUA em *Apt Pupil* (1998).

Fonte: Prime Video.³

Não é tão simples assim [...] Não devemos trocar grandes livros por livros negros”, e fala sobre cotas no esquadrão de bombeiros onde trabalha e sobre colegas que só conseguiram emprego “por serem negros”.

Sua fala emenda em um discurso meritocrático liberal clássico: “a América não é sobre isso. É sobre ‘o melhor tem o emprego. Dê o máximo e terá o emprego’”, e complementa com um tom conspiracionista: “essa ação afirmativa de merda, é como se fosse uma agenda oculta ou algo do tipo”.

Já abertamente dentro do discurso racista neonazista, Danny (irmão mais novo de Derek) dá uma entrevista de brincadeira para Seth sobre o que ele aprendeu com Cameron (líder real da gangue de neonazistas de Venice Beach), seguindo os mesmos passos de Derek:

Seth: Quem você odeia?

Danny: Odeio todos aqueles que não são protestantes brancos.

S: Por quê?

D: São um peso para a raça branca [...] Alguns são de boa, eu acho.

S: Nenhum deles é de boa [...] Um bando de

oportunistas, lembra o que Cam (mentor e chefe da célula neonazista) disse? Não os conhecemos e não queremos conhecer. Eles são o inimigo. O que mais?

D: Odeio o fato de ser legal ser negro nos dias atuais; odeio essa influência do hip hop nos subúrbios brancos. Odeio Tabitha Soren e os porcos sionistas da MTV que dizem para nos darmos bem. Poupe sua retórica hipócrita, Hillary Clinton (*American...*, 1998).

O ponto importante é quando Seth cita Cameron: “Não os conhecemos e não queremos conhecer. Eles são o inimigo”. Tal afirmação mostra a importância da ignorância e exclusão para a ideologia e mobilização nazista, uma vez que na narrativa do filme Derek repensa sua vida e escolhas ideológicas/políticas ao fazer amizade com um rapaz negro na prisão. Rapaz esse que impede ele de ser morto por outros presos após Derek romper com a gangue de neonazistas da cadeia.

Em *Apt Pupil* (1998) a perspectiva racial e nacionalista não é tão abertamente desenvolvida e explícita. Podemos separar momentos como quando o professor de Toddy fala sobre o nazismo histórico e o holocausto, no qual questionamentos comuns sobre a causa-consequência de tal fenômeno: “até hoje se busca entender se foi econômico, social, cultural ou simplesmente a natureza humana”.

Toddy Bowden vê um gráfico no quadro negro que mostra percentual de mortos pelo holocausto - poloneses, ciganos e, em maior número, os judeus.

O professor comenta que se os estudantes quiserem saber mais eles podem buscar conhecimento na biblioteca. Toddy vai até lá, e temos uma sequência de imagens de nazistas históricos, campos de concentração e símbolos nazistas.

Ao encontrar Dussander pela primeira vez em sua casa, o idoso nazista pergunta se Toddy quer beber algo, o aprendiz a nazista diz que quer um copo de leite. Tomar um copo de leite possui um simbolismo nazista vinculado a Goebbels e a promoção que ele fazia de tal ato, pautado numa ideia de superioridade genética na qual os brancos teriam mais capacidade digestiva para leite que as demais "raças".

Adiante no filme, Dussander conta sobre acontecimentos históricos e personalidades que ele considerava relevantes para o acontecimento do nazismo e dos campos de concentração. Cita Himmler e sua influência, o Tratado de Versalhes como injusto para com a Alemanha, e finaliza explicando suas estratégias para encontrar judeus escondidos.

Quando Dussander é questionado por Toddy sobre o que sentiu matando judeus, o velho nazista responde: "era o que devia ser feito. Uma porta aberta que não podia ser fechada. Era o fim". Tal perspectiva nos remete ao que Ian Kershaw (2015, p. 108) considera como a relação dialética "intenção-estrutura" no regime nazista histórico. No Terceiro Reich, as "intenções" dos nazistas estabelecem uma importante noção nas quais a dinâmica desencadeada por estes se transformasse na projeção de uma profecia (autorrealizável). Porém, a relação estrutural dita as condições e circunstâncias dadas, nas quais eles se encontram, impostas.

Por sua vez, *The Believer* (2003) apresenta um protagonista com uma articulação retórico-ideológica desenvolvida, num vínculo entre teoria-prática na qual o estudo é exaltado por esse, mas onde o "pragmatismo radical" (Konder, 2009, p. 53). Tomemos como exemplo a cena inicial na qual ele persegue e agride um jovem rapaz judeu no metrô. Na qual ele chuta o rapaz no chão com seu coturno de cadarço vermelho (cuja cor remete a

uma escolha dos neonazistas, como indicador).

Quando vemos Daniel em seu quarto, ele ouve um programa de rádio conservador e conspiratório, no qual o locutor diz "deixaremos (os americanos) de ser uma nação e seremos uma confederação de grupos de interesse como principados medievais". Enquanto isso, Daniel consome conteúdo nazista e antissionista online sobre como fazer bombas e armas caseiras. Na cena seguinte, em reunião entre diversas pessoas abastadas, Curtis (um dos líderes do grupo) fala sobre como a América era melhor no tempo de sua infância. Vários *skinheads* entram, incluindo Daniel.

Curtis continua seu discurso, sobre como hoje em dia uma criança vai andar na rua e "metade dos rostos que vê são negros. [...] A alma deste país está sendo destruída [...] o governo só oferece livre comércio, fundos mútuos e lançamento de ações. [...] A classe média é menos esmagada pela riqueza acumulada do que por carência de liderança, espírito comunitário, cultura e a sensação de vazio que não consegue preencher sozinha. Por isso, sou um fascista. É a única forma de governo que pode atender nossas necessidades básicas".

Quando perguntam sobre a questão racial no encontro, Daniel toma a voz:

Daniel: Raça tem tudo a ver com o que discutimos aqui. A vida espiritual vem da raça, do sangue. Sem isso, somos iguais aos judeus.

Carla questiona: O que tem de errado com os judeus?

D: Os judeus são a causa da doença que afeta o mundo moderno.

C: Que doença?

D: Abstração. Eles são obcecados por abstração (*The Believer*, 2003).

Seu pragmatismo radical toma corpo novamente ao propor matar judeus. Curtis rejeita a ideia. Daniel argumenta que apesar da propaganda da TV todo mundo sente em seu âmago interno um ódio pelos judeus, ele sugere que se começarem a matar judeus comuns as pessoas vão começar a gostar disso e se unir a causa nazista.

Em uma cena próxima temos a maior explicitação do discurso nazista que Daniel adere, no qual

demonstra seu nível de estudos e conhecimento sobre a ideologia nazista. Ao receber a ligação de um repórter que tem interesse em fazer uma reportagem sobre grupos de extrema-direita, Daniel vai encontrá-lo num café e expõe suas crenças:

Daniel: No movimento racial, acreditamos que há hierarquia de raças. Brancos no topo, pretos na base. Asiáticos, árabes, latinos, ficam em algum lugar do centro. [...] Judaísmo é uma doença.

(Daniel fala de sexualidade, pergunta se o repórter já transou com alguma judia, repórter confirma. Daniel diz que mulheres judias amam dar sexo oral, e homens judeus também).

Repórter: Todo mundo gosta de sexo oral.

D: Mas judeus são obcecados. [...] Por que um judeu é essencialmente uma fêmea. Nós, homens brancos, europeus, transamos com uma mulher e induzimos o gozo com o pênis. [...] Judeus não gostam de penetração e profundidade, por isso usam a perversão (sexo oral). [...] Aplicam o mesmo método no mundo comercial, são donos dos bancos de investimento, não os comerciais. [...] Subvertem a vida tradicional e desenraizam a sociedade. [...] Um povo de verdade tira sua essência da terra, do sol, do mar, do solo [...] Os judeus nem têm um solo.

(Repórter o questiona sobre Israel não ser um solo judaico).

D: Israel é uma sociedade essencialmente secular. Não precisam mais do judaísmo pois tem uma terra. O verdadeiro judeu é um errante. É um nômade [...] Não tem raízes, então universaliza tudo. [...] Cria uma cultura cosmopolita baseada em livros, números e ideias, é a força dele. [...] Grandes pensadores judeus: Marx, Freud e Einstein. O que eles nos deram? Comunismo, sexualidade infantil e a bomba atômica. Em três séculos que levaram pra sair dos guetos da Europa nos arrebataram de um mundo ordeiro e racional e nos jogaram no caos da guerra classista, desejos irracionais e relatividade em um mundo onde até a existência da matéria e da razão é questionada. [...] Eles só querem o nada. O nada infinito.

(Repórter pergunta como, mesmo Daniel sendo articulado, ele acredita em tudo isso sendo judeu? O repórter explica que ficou sabendo disso quando entrevistou o rabino que fez o bar mitzvah de Daniel).

D: Eu pareço judeu pra você? (aponta para cabelo raspado e rosto) (The Believer, 2003).

Daniel expõe a ideologia nazista de hierarquia racial de maneira sintetizada e coerente. Sua opinião sobre a deturpação que o judeu realiza no mundo material, idealista e até estético-racional leva à elaboração de uma justificativa que compele tanto

a conspiração do Judeu Internacional (intenção global de dominação) quanto da inerência metafísica que qualquer teria de subverter a vida tradicional e tornar questionável o que se considera como lógico e racional. Além do ódio à psicanálise que Adorno (2020, p. 68) já observava: “[no neonazismo] odeia-se a psicanálise, tem anti-intelectualismo e o medo do inconsciente”.

IDENTIDADE-PERSONALIDADE / PSICOLOGIA

Neste eixo analisa-se como se dá a construção de uma identidade-personalidade neonazista, em âmbitos individuais e coletivos, bem como aspectos de uma psicologia autoritária-fascista nos personagens protagonistas.

O impulso à violência e agressão é demonstrado em *American History X* (1998) através de um ponto-chave da trama: os homicídios cometidos por Derek. Vemos um carro passando na frente da casa de Derek. Danny acorda com Derek e a namorada transando. A gangue inimiga, composta de afroamericanos, passa pela casa deles, estacionam e saem armados. Quebram a janela do carro dele e Danny levanta, bate no quarto e interrompe eles para avisar Derek (quarto de Derek cheio de símbolos nazistas). Derek pega sua arma na cômoda e vai até a porta de entrada. Abre a porta com chute e acerta tiros em dois, fere outro que foge de carro. Um dos atingidos continua vivo. Para qualquer fim de justificativa de autodefesa, Derek manda um dos afroamericanos (baleado e ferido) morder o meio-fio. Derek então pisa na cabeça do homem e o mata de maneira violenta, com tortura e sadismo.

Além disso, a identificação através do cabelo raspado enquanto “requisito para ser neonazista” é retomado em diversos momentos. Seja por Danny conversando com Derek, quando Cameron comenta com Derek que o cabelo raspado é bobagem. Assim como cenas nas quais Danny e Derek, antes de serem neonazistas, usavam cabelos compridos. Ao final do filme, Danny planeja deixar o cabelo voltar a crescer e Derek já o tem crescido. Derek tapa a tatuagem de suástica em seu peito com a mão, desassociando seu novo eu daquela ideologia-movimento. Esses aspectos dizem respeito a características e tendências individuais que remontam a um coletivo unido por ideais e, que para

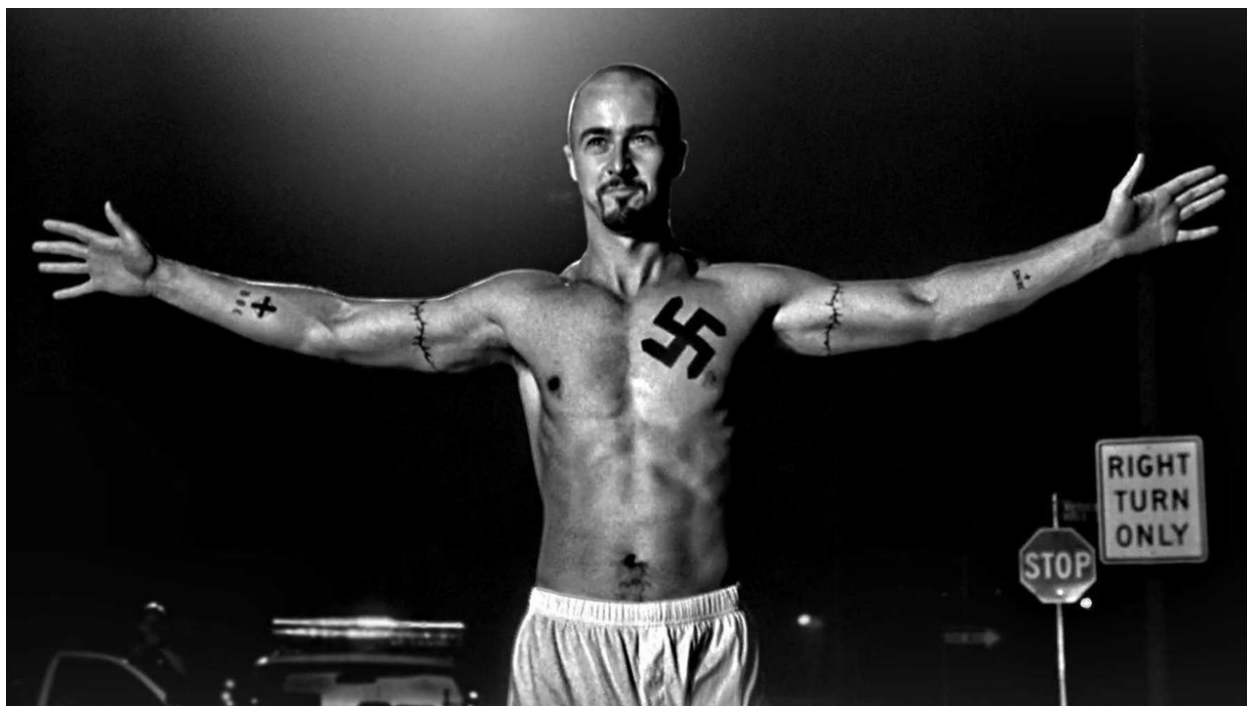


Figura 2 - Derek após cometer assassinatos em *American History X* (1998).

Fonte: Prime Video.⁴

selar o senso de comunidade, apela para símbolos e semelhanças físicas e estéticas (vestimentas, cabelo, etc.).

Toddy e Dussander de *Apt Pupil* (1998) vão apresentar tendências à agressividade e violência em uma crescente. Quanto mais próximos um do outro, e quanto mais Toddy conhece as ações dos nazistas durante o Holocausto, bem como Dussander relembra tais feitos, os impulsos à violência cada vez mais extremos são despertados.

Toddy apresenta agressividade ao conversar com seu amigo sobre as notas no colégio. No final da cena, seu amigo já o havia deixado por considerar Toddy um babaca naquele momento, Toddy, com raiva, mata uma pomba com a bola de basquete. Dussander, em outra cena, tenta colocar um gato no forno, em um impulso agressivo surgido durante uma bebedeira.

Tais atos nos preparam para o ápice da violência no filme. Dussander convida um morador de rua a sua casa e o embebeda para matá-lo com uma facada. O morador de rua acaba sobrevivendo e Dussander desesperadamente chama Toddy para finalizar o serviço, que ele o faz com a pá. Dussander pergunta o que Toddy sentiu matando alguém, o jovem só responde com o silêncio e um olhar sombrio.

O jogo de manipulação e chantagem que um comete com o outro aponta para tendências do que a obra considera como sendo característica de uma personalidade autoritária. A capacidade de controlar por meio da coerção (nesse sentido, psicológico-retórica) o outro para que este faça ou não faça o que a parte impositiva demanda. Toddy obriga Dussander a contar suas histórias senão o entregará para a polícia - Dussander diz que se Toddy o entregar irá denunciá-lo como cúmplice para a polícia - Toddy cogita matar Dussander, porém esse, em previsão, avisa que um cofre contendo escrito tudo que Toddy fez e sabe está em um banco, e que se Dussander falecer irão abrir e revelar o conteúdo dos documentos (Dussander, adiante na trama, admite que o cofre não existe).

Outra abordagem curiosa no final remete a esse encontro que Dussander faz com seu passado ao receber um uniforme da SS feito sob encomenda por Toddy. O rapaz obriga o velho a vestir o uniforme. Dussander fala que não quer vestir. "Você vai vestir porque eu quero ver você vestido", diz Toddy. Em seu fetiche militarista, Toddy o manda colocar o chapéu e marchar. Dá comandos de atenção, marchar, direita voltar a Dussander. O nazista velho cada vez mais vai deixando de achar graça



Figura 3. Dussander vestido de comandante nazista em *Apt Pupil* (1998).

Fonte: Prime Video.⁵

na situação e assume expressão séria. Realiza os comandos com perfeição. Todd manda ele parar e ele continua. Toddy grita e Dussander volta a si - como se saído de um êxtase - esbaforido e cansado. "Garoto, tome cuidado. Você está brincando com fogo", avisa Dussander.

Daniel, de *The Believer* (2003), por ser um judeu-nazista, apresenta a personalidade mais contraditória e simultaneamente embasada dentre os filmes analisados. Em seus *flashbacks* de infância compreendemos seus descontentamentos com as respostas da teologia judaica e sua perspectiva negativa de Yahweh, que considera um megalomaniaco impotente (caso exista).

A existência de Deus é considerada irrelevante para o judaísmo, segundo Daniel, por ser uma religião puramente tarefista em sua perspectiva. A forma de Daniel confrontar sua identidade judaica-nazista é de agressão combinada a um impulso de morte. Ao agredir o rapaz judeu na rua, ele pede para que esse revide, que o agrida, implora e pede "por favor" para que o judeu bata nele.

A escalada de tais desejos por respostas que só seriam alcançadas (ou não) com a morte conduzem seu ímpeto ao suicídio quando esse ameaça se matar na frente do repórter durante a entrevista

no café. E encontra sua realização máxima na consumação do suicídio que ele conduz através do atentado a sinagoga que acontece ao final do filme.

Daniel expressa a violência de um baixo pontuador no índice de personalidade autoritária (Adorno, 2019, p. 57), por sua agressão ser manifestada e dirigida contra objetos, situações, pessoas etc, bem delimitadas, sendo mais consciente e acompanhada muitas vezes por culpa, resultado de um supereu internalizado.

A impossibilidade de encarar os problemas de maneira objetiva gera a raiva e agressividade ao neonazista (Adorno, 2020, p. 46), a conspiração judaica volta essa agressão contra um povo (Dias, 2018, p. 183-184), Daniel volta a violência contra o Eu por ele também representar para si o outro-odiado.

A figura de Daniel expressa o sexto elemento do antissemitismo (Adorno; Horkheimer, 2014, p. 244-256): Em termos cognitivo-psicológicos, o antissemitismo pode ser entendido como uma projeção falsa e paranoica das próprias pulsões de agressividade em um objeto exterior (os judeus, no caso). Toda cognição envolve uma projeção, mas a análise do antissemitismo dá ensejo a uma diferenciação entre projeção verdadeira e falsa.

Obtemos assim a Origem do antissemitismo: cristianismo que parte do monoteísmo judaico (Adorno; Horkheimer, 2014, p.244), atualizado no liberalismo racista do século XIX (Dias, 2018, p. 157).

Antissemitismo baseia-se numa falsa projeção (desejar ser feliz como o judeu é nessa projeção: remuneração sem trabalho, sem pátria, sem fronteira, e uma religião sem mito) e por se proibir esse desejo o inverte em violência (Adorno; Horkheimer, 2014, p. 153). No caso fílmico de Daniel, o desejo de morrer e encontrar o Nada Infinito.

MILITÂNCIA ORGANIZADA

Este eixo compreende as maneiras com as quais os filmes apresentam o neonazismo enquanto militância organizada, com cenas que apresentem ações coletivas e formas de organização entre os considerados neonazistas.

Em *American History X* (1998) temos duas sequências-chave. Uma compreende uma visão em preto-e-branco do passado de Derek. Quando a gangue de neonazistas se reúne para depredar um mercado que contrata diversos funcionários imigrantes. A frente do grupo, ele discursa:

São mais de 2 milhões de imigrantes ilegais dormindo aqui hoje. O Estado gastou 3 bilhões de dólares com direitos para pessoas que nem deveriam tê-los. [...] Nossa política de fronteira é uma piada [...]. Na estátua da liberdade diz: dêem-me os cansados, famintos e os pobres. São os americanos que estão cansados, famintos e pobres. [...] Estamos perdendo nossa liberdade para alguns estrangeiros que vieram explorar nosso país [...] Isso está acontecendo no nosso bairro (American..., 1998).

É explicado que o mercado local faliu e foi comprado por um homem que está fazendo fortuna e contrata só imigrantes mal pagos (porém não com o argumento que esses são explorados, e sim que roubam os empregos dos americanos brancos). Os neonazistas entram no mercado encapuzados e agredem os funcionários e o dono do mercado. Entre as agressões cometidas, uma das mais impactantes é quando vários imobilizam uma operadora de caixa latina e jogam produtos de limpeza pois dizem que ela “fedee”.

A outra sequência compreende a festa dos neonazistas que Derek e Danny comparecem. O espaço intercala bandeiras dos EUA com imagens de Hitler, suásticas e outros símbolos e expressões nazistas. Em certo momento, a namorada de Derek diz para ele não ter medo: “Temos dez vezes mais gente hoje e somos mais organizados”. Argumento reforçado por Cameron em diálogo adiante: “espere para ver o que fazemos com a internet [...] as gangues de Seattle e San Diego trabalham juntas. Só falta uma liderança, aí que você entra”, e Derek rejeita a proposta, entra em confronto físico com Cameron e foge. Antes disso, vemos um mapa dos EUA ao lado de Cameron com diversos *pins* indicando células e grupos neonazistas espalhados pelos EUA, bem como equipamentos de gravação, cópia, distribuição e impressão de material nazista em vídeo de mídia física, produções impressas e disseminação *online*.

Em *Apt Pupil* (1998) a militância organizada neonazista é apresentada de maneira sutil, não tendo um enfoque do filme em tais aspectos, uma vez que se centra em dois personagens com idades distantes e em uma relação de manipulação-afeto complexa e contraditória. Porém, certas cenas desenvolvem a normalidade de discursos utilizados pelo nazismo histórico. Como a fala de Toddy em sua formatura: “é o desejo de fazer melhor, de se aprofundar, que leva a civilização a grandeza” e a câmera o mostra na posição de liderança e superioridade frente aos demais estudantes, como alguém capaz de guiar multidões.

Outra breve menção a organização neonazista é demonstrada quando Toddy cai de bicicleta no túnel e observa na parede uma suástica desenhada/pichada. O que indica a existência de outros nazistas na região (ou ao menos pessoas que se apropriam do símbolo para causar desconforto ou como forma de expressão).

Ao final, quando Dussander está internado no hospital e sua identidade já foi revelada, nós vemos um grupo de neonazistas que protesta contra a prisão do ex-comandante nazista, com cabeças raspadas, símbolos nazistas e gesticulando o *sig heil* diversas vezes em sequência. Um apontamento sobre a relevante presença de uma militância neonazista organizada dentro dos EUA retratado na obra.

The Believer (2003) mostra Daniel articulado

na militância neonazista em duas esferas: a de brutamontes *skinheads* de rua, responsáveis por ações truculentas, violentas e extremistas; e a de uma elite intelectualizada que busca introduzir sutilmente o discurso fascista em círculos da alta sociedade econômica e política.

Na militância de rua, Daniel e seus colegas neonazistas entram em briga com dois homens negros de carro que tentam atravessar a rua que eles estão bloqueando. São presos por isso e soltos por fiança. Os *skinheads* também vão para a casa de campo de Lina e Curtis para treinarem tiro em representações racistas de negros e judeus, organizarem ações diretas e planejarem atentados. Como a invasão à sinagoga, a briga no restaurante *kosher* e o atentado final, todas ações derivadas desses espaços de organização.

A participação no circuito da alta sociedade se concentra em Curtis e Lina cooptando Daniel para que esse arranje financiadores para o movimento deles. Isso condiz com tentar cortar o antissemitismo de seu discurso. Lina admite: “é um movimento romântico (o nazismo), sempre foi. Os judeus não me importam”. Curtis responde: “O Reich de mil anos não durou uma década. Quer ir pelo mesmo caminho? E nos EUA ainda? Ordem e disciplina não são virtudes neste país”.

O desprendimento ao antissemitismo (central na visão de Daniel) é demonstrado quando Daniel visita empresário em um escritório elegante. Ele questiona a razão do empresário só doar mil dólares. O empresário diz para largar a baboseira sobre judeus. Que agora só existe o mercado, e ele (o mercado) não liga para quem você é. E diz que pode dar cinco mil dólares se conseguirem deduzir do imposto de renda. “Eu não me importo com o dinheiro”, diz Daniel. “Você vai”, responde o empresário. Daniel o acusa de ser igual os judeus, ao que esse responde: “talvez sejamos todos judeus, não importa”.

Em uma reunião com a cúpula de ricos de extrema-direita, Daniel começa a citar uma oração judaica. O protagonista diz que precisamos amar os judeus. Que isso é ilógico e difícil, mas necessário pois o judeu precisa e quer ser odiado. “Se Hitler não existisse, os judeus o teriam inventado”, argumenta, dizendo que “a escravidão no Egito os fez uma nação. Auschwitz fez nascer o ‘Estado’ de ‘Israel’”. Assim, “o único jeito de acabar com os judeus seria

amá-los com sinceridade”. O repórter de antes aparece e contesta Daniel, se não seria correto odiar os judeus para exterminá-los, e Daniel diz que isso os tornaria infinitamente maiores, como Deus, que “é o destino deles serem massacrados por aquilo que deificam. Jesus entendeu isso e atingiu o maior posto possível”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises dos filmes possibilitaram a elaboração de uma *Constelação do Protagonismo Neonazista* pelos eixos da *Ideologia, Identidade e Militância Organizada* (que se articulam através de mediações dialógico-dialéticas). Revela-se uma visualização de aproximação maior entre as obras *American History X* (1998) e *The Believer* (2003), com a coerente porém mais distante presença de *Apt Pupil* (1998), na montagem final de uma cartografia estelar-fílmica nos quais os objetos se configuram por meio desses eixos/ideias.

A partir das críticas desenvolvidas nos filmes, estes são compreendidos como pertencentes ao cinema de “problema/consciência social” – que debaterão o conflito entre individual e social (bem como indivíduo contra instituições sociais), criminalidade, corrupção, política, drogas, delinquência juvenil, preconceitos, racismos, pobreza, conflitos maritais-familiares, penas capitais, vidas na prisão são presentes e centrais (Kellner; Ryan, 1988, p. 87; Neale, 2000, p. 105).

O “gênero” de problema social é caracterizado por seus pontos de vista progressistas/liberais – “esquerdunidense”. São considerados filmes que apresentam as bases materiais de sua ideologia (Kellner; Ryan, 1988, p. 92). Tais valores ideológicos englobam estratégias de representação do mundo e são de fato efeitos de tais estratégias, pontos de vista marginais de representação são tão essenciais ou centrais quanto os demais (Kellner; Ryan, 1988, p. 93).

Importante aqui inserir a observação de Maland (1988, p. 313-314), que aponta dois elementos comuns relacionados aos protagonistas de filmes de problemas sociais. Primeiro, o protagonista muitas vezes passa por uma experiência de educação sobre o problema social à medida que o filme se desenvolve, iniciando a narrativa ingênua ou ignorante do problema. À medida que a narrativa

se desenvolve, ele ou ela torna-se consciente do problema e, por vezes, compromete-se a lutar contra ele. Em segundo lugar, à medida que os protagonistas se tornam educados ou vítimas do problema social, são muitas vezes assistidos por outro personagem, muitas vezes um personagem secundário, que ajuda a educar o protagonista sobre o problema ou sugere alguma forma de enfrentá-lo. Tais procedimentos são observáveis em *American History X* (1998) e *The Believer* (2003), mas não em *Apt Pupil* (1998).

As análises destacam que os filmes enquanto propostas artísticas portadoras de discursividades repudiam as ações e ideologia dos personagens, enquanto buscam por justificar as escolhas e ações dos neonazistas. Indignações com a miséria, pobreza e instabilidade social, traumas de ordem pessoal/individual e a revolta consequente frente a impossibilidade de se fazer uma análise estrutural desses eventos/condições são alguns dos argumentos presentes nos filmes elaborados como razões para os personagens se tornarem neonazistas. Uma impossibilidade de crítica material mostrada em diversas cenas, como as opiniões de Derek sobre violência e desigualdade não sendo culpa de questões históricas, sociais, econômicas; e Daniel em sua abordagem conspiracionista no qual o pensamento materialista (como de Marx) serve apenas para dividir uma nação através do ódio de classe.

O antimaterialismo é essencial ao fascismo, como mostra Stanley Payne (2014, p. 8), pois reforça a importância do vitalismo, do idealismo filosófico e da metafísica da vontade em sua ideologia, necessários para criação de um tipo de homem-povo que recuperasse o verdadeiro sentido do natural e da natureza humana. Konder (2009, p. 79) declara que essa revolta ao materialismo histórico é uma “reativação apaixonada, inflamada, extremada, das convicções idealistas”. A partir desses princípios, “idealismo” deixa de ser uma teoria do conhecimento e se torna moral, positivo; e o materialismo converte-se em sinônimo para algo grosseiro, mesquinho e egoísta.

Com essas características individuais e coletivas, os filmes apresentam cenários para justificar a adesão dos personagens protagonistas a ideologia e mobilização nazista em um primeiro momento superficial:

American History X (1998): pobreza e morte do pai conservador e racista.

Apt Pupil (1998): curiosidade pelo que é obscuro, “que não nos mostram na escola”.

The Believer (2003): insatisfação com as respostas da teologia.

As obras são marcadas por momentos de aprofundamento do discurso ideológico descrito por Dias (2018, p. 183-184; 2018, p. 168), com o negacionismo (do antissemitismo, holocausto e da desigualdade social) presente, as noções de raça, pela via genética-mitologia e de mescla dessas duas categorias (material e metafísica), o medo “genocídio branco” e, por fim, o impulso à violência por meio um pragmatismo radical (Konder, 2009), ou culto à violência e à ação (Carsten, 1967), são elementos ideológicos destacados que compõem o objetivo social/individual dos neonazistas em tela de tornar-se americano tendo em vista um ideal nacional.

Para Nolte (1966, p. 363), a doutrina racial fascista proporciona uma individualidade indestrutível e inexpugnável, na busca por raízes que remetem a sentimentos de outro tempo, uma manifestação de um sentimento nacional. Esse mito nacional, para Carsten (1967, p. 235-236), caracteriza o fascismo como um apelo a todos os grupos sociais, todas as classes, de maneira a nunca ser revolucionário por ser ao mesmo tempo abrangente e extremista, realizando a manutenção do *Status Quo* com divisão de poder com o Partido (Estado Capitalista Monopolista).

Tais discursos ideológicos – racista e nacionalista – são utilizados pelos personagens protagonistas, que apropriam do que Konder (2009, p. 53) descreverá como “mitos irracionais” do nazismo, as noções de raça mitogenética, a abstrata nação e as conspirações universais, ao mesmo tempo que os personagens articulam seus “procedimentos racionalistas-formais de tipo manipulatório”, dos quais praticam e sofrem em posições de liderança (Derek subordinado a Cameron – Daniel a Curtis e Lina), convencimento e aliciamento de outros neonazistas para execução de suas vontades (sobretudo nos casos de Derek e Daniel), ou para chantagem e coação (que Toddy pratica com Dussander mas será vítima posteriormente).

As relações entre núcleos de personagens auxiliares com protagonistas desenvolvem papel central em uma diversificação que possibilita o protagonista repensar e contestar a homogeneidade segregadora imposta pela ideologia nazifascista (sobretudo arianonazista). De maneira que a contraposição entre personagens e seus ideais desenvolvem o problema social tematizado em cada filme (nos três casos a ascensão do neonazismo e suas consequências negativas tanto para os neonazistas quanto para a sociedade - dentro de uma configuração dialética de extremos - na qual em *Apt Pupil* (2009) o protagonista Toddy não sofre as consequências legais ou violentas por seus atos, mas é desprovido de seu senso de humanidade).

Simultaneamente, tais discursividades são complementadas/contrapostas à dimensão alegórica neonazista (símbolos, gestos, vestimentas, comportamentos). Os símbolos como expressões de representações desse mito nacional (Weber, 1965, p. 27) em apelação a todas as classes na escala social (Carsten, 1967, p. 232) e fetichização do militarismo (Adorno, 2020, p. 59).

Weber (1965, p. 27) justifica que as parafernalias fascista e nazista, uniformes, objetos, bandeiras etc, servem a uma função compensatória de natureza mágica e mitológica, experiências coletivas. As cerimônias fascistas e nazistas se parecem com

grandes ritos e sacramentos de reavivamento e energização, usados para fins propagandísticos e de reforço do mito racial ou imperial como ferramenta na luta por poder.

Parte essencial para a crença individual e coletiva dos fascistas, o mito nacional, constitui-se como a promessa de um passado distante de um império poderoso, que deve ser reavivado no presente através da expansão territorial imperialista. Mito esse que precisa de símbolos, como explica Carsten (1967, p. 231-232), como nos exemplos da suástica do Arianismo, os fasces da República Romana; o jugo e as flechas.

Os filmes realizam uma mescla de símbolos nacionais, como a bandeira dos EUA (símbolo máximo e base do nacionalismo estadunidense), dos Confederados, símbolos de grupos supremacistas dos EUA, com a dimensão simbólica nazista clássica: suásticas, o *Totenkopfverbände*, raios da SS, e as personalidades de liderança do Partido Nazista alemão, entre elas Himmler, Eichmman, Goebbles e, óbvia e principal, Adolf Hitler.

The Believer (2003) apresenta uma questão específica nesse debate. Daniel intercala entre essas duas dimensões e cria seu próprio símbolo, uma combinação do alfabeto hebraico com uma suástica, que ele tatua no braço. Sua jornada e

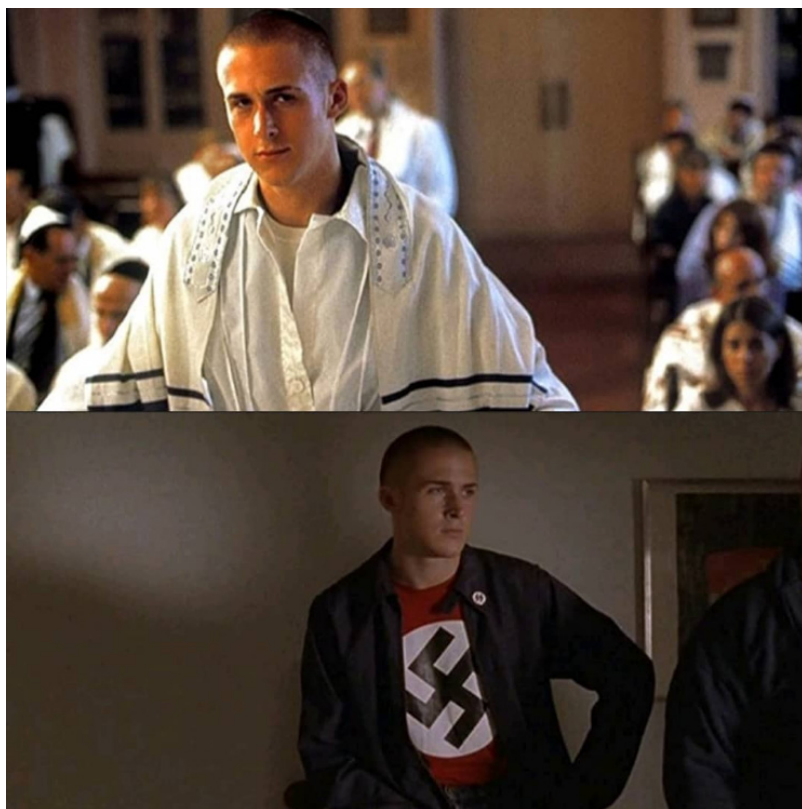


Figura 4 - Dimensões simbólicas de Daniel em *The Believer* (2003).

Fonte: Prime Video.⁶

contradições são o tempo todo tensionadas por essas dimensões.

De maneira alegórica, espaços e instituições como a militância neonazi (retórica-pragmatismo), a Yéshiva (educação-repressão), a escada (declinar-se-elevar-se) possuem seus extremos.

Outra característica relevante é a da *militância organizada* retratada em *American History X* (1998) e *The Believer* (2003) apresentar as reformulações reveladas por Kathleen Belew (2018), na qual os grupos supremacistas brancos estadunidenses passam a se organizar em células de poucos membros, com treinamento paramilitar e dedicados a travar uma “guerra interna” contra os Estados Unidos cujo governo deixou de representar seus ideais nacionalistas reacionários e racistas.

Essas considerações permitem refinar e aprofundar as análises dos protagonistas dentro dos *fenômenos* (filmes) a partir das contribuições teórico-práticas da “escala F”, “contradições da personalidade autoritária” (Adorno, 2019; Horkheimer, 2019, p. 29-30) e o nazismo enquanto “resistência prática e violenta a transcendência” (Nolte, 1966, p. 529).

Nesse primeiro aprofundamento crítico, na busca pelo teor-factual dessa Constelação Fílmica, foi possível encontrar a conexão teórica entre discursividades apresentadas pelos protagonistas das obras com leituras da ideologia e organização nazista histórica e com as argumentações e remodelações neonazistas, incluindo um debate frutífero com a Teoria Crítica frankfurtiana, bem como a tradição do Cinema de Problema Social, com o qual os filmes dialogam por suas questões elementares e estruturais em maior ou menor grau. Porém, apenas com a revelação do teor-verdade das obras, esses elementos da crítica factual poderão ser encaixados e, assim, poderemos também descobrir a real relevância de tais articulações com o resultado final de uma pesquisa maior em desenvolvimento.⁷

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura 1**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Elementos do antissemitismo. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ADORNO, Theodor W. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ADORNO, Theodor W. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. **Obras escolhidas, v. 1**: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio Reunidos**: Escritos sobre Goethe. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2009.

BELEW, Kathleen. **Bring the War Home**. The White Power Movement and Paramilitary America. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2018.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Hollywood contra o nazismo: a construção cinematográfica do “inimigo alemão” (1939-1944). **Revista Livre de Cinema**, v.3, n.3, p. 80-115, 2016. Disponível em: <<https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/93/115>>. Acesso em: 20 jan. 2025.

BUCK-MORSS, Susan. **The origin of negative dialectics**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and The Frankfurt Institute. 1. ed. New York: The Free Press, 1977.

CARSTEN, F. L. **The rise of Fascism**. Berkeley: University of California Press, 1967.

DIAS, Adriana Abreu Magalhães. **Observando o ódio:** entre uma etnografia do neonazismo e a biografia de David Lane. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1060866>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

HORKHEIMER, Max. Prefácio. In: ADORNO, Theodor W. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

KELLNER, Douglas; RYAN, Michael. Social Problem Films. **Camera política:** the politics and ideology of contemporary Hollywood film. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

KERSHAW, Ian. **The Nazi Dictatorship:** Problems and Perspectives of Interpretation. London: Edward Arnold, 1985.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

KURTZ, Adriana. A construção cinematográfica do Holocausto e seus riscos [Entrevista concedida à Leslie Chaves]. **IHU Online**. Edição 501, 27 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6787-a-construcao-cinematografica-do>>. Acesso em: 18 jan. 2025.

MALAND, C. The Social Problem Film. In: **Handbook of American film genres**. New York: Greenwood Press, 1988.

NEALE, Steve. Social Problem Films. **Genre and Hollywood**. London/New York: Routledge, 2000.

NOLTE, Ernst. **Three faces of Fascism**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

PAYNE, Stanley G. **El Fascismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n.45, p. 153-165, set-dez 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>>. Acesso em: 18 jan. 2025.

WEBER, Eugen. Introduction. In: ROgger, Hans; WEBER, Eugen. **The European Right: A Historical Profile**. Berkeley: University of California Press, 1965.

WILT, David; SHULL, Michael. Social problem films. In: ROLLINS, Peter C. (ed.). **The Columbia Companion to American History on Film**. New York: Columbia University Press, 2003.

Obras audiovisuais

AMERICAN History X. Direção de Tony Kaye. New Line Cinema: EUA, 1998.

APT Pupil. Direção de Bryan Singer. TriStar Pictures, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment: EUA, 1998.

THE BELIEVER. Direção de Henry Bean. Seven Arts Pictures: EUA, 2003.

Notas

¹ Este artigo é uma versão estendida, revisada e ampliada do trabalho *Protagonismo Neonazista: contradições nas representações sociais e políticas no cinema estadunidense entre as décadas de 1990 e 2000*, apresentado durante o 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em 2024.

² Em português, respectivamente: *A outra História Americana* (1998), *O Aprendiz* (1998) e *Tolerância Zero* (2003).

³ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Aprendiz-O/OMYA9Q114L7B8D3WHI93K46KJU>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁴ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/A-Outra-Hist%C3%B3ria-Americana/OOB8QL8YV IYKYTSNSOGGKY7N22>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁵ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Aprendiz-O/OMYA9Q114L7B8D3WHI93K46KJU>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁶ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/The-Believer/OQBUFVUDXLWVF8UDNO7AXQDNBO>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁷ A próxima etapa da pesquisa implicará um entendimento de como os conceitos de nação, raça e imaginário são desenvolvidos no viés histórico nazista e norte-americano para assim encontrarmos a “origem” dessas concepções. Nessa etapa posterior também será iniciada a análise que buscará o teor de verdade dos filmes que formam a Constelação Fílmica apresentada.

SOBRE O AUTOR

Victor Finkler Lachowski é doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR), mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR) e bacharel em Publicidade Propaganda (UFPR). Profissional nas áreas de Redação Publicitária, Roteiro, Escrita Criativa e Docência. Pesquisador integrante do NEFICS - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR/PPGCOM-UFPR/CNPq). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Bolsista CAPES-DS. Subeditor-chefe da Revista PELÍCULA. Autor da coletânea de contos *O Insosso e o Insólito entre os Pinheirais*. Roteirista do jogo *Legado das Araucárias*. E-mail: victorlachowski@hotmail.com

Recebido em: 29/1/2025

Aprovado em: 30/5/2025