

# NEONAZISMO E NEOLIBERALISMO – O ENLACE ESQUECIDO –

Alexander Martins Vianna\*

---

---

## RESUMO:

Atualmente, podemos observar uma verdadeira explosão de novas possibilidades de fontes para os estudos da história. De todo este universo, é sobre as *imagens em ação* que pretendo me deter. A partir da análise comparativa do plano expressivo e do desenvolvimento de enredo de três filmes norte-americanos dos anos de 1990, proponho demonstrar como é possível desenvolver o tema do enlace histórico entre Neonazismo e Neoliberalismo.

## PALAVRAS-CHAVE:

Cinema; Neonazismo; Identidade.

Geralmente quando se fala do fascismo na Itália e na Alemanha entre as décadas de 1920 e 1940, o fenômeno é tratado como se fosse uma experiência única e irrepetível, patologia exclusiva de um povo ou cultura que viveria um momento de crise das instituições liberais. No entanto, um outro caminho pode ser seguido para demonstrar o quanto o surgimento do fascismo pode estar ligado não à crise, mas sim ao pleno funcionamento da lógica econômica liberal. Para demonstrar a pertinência de tal argumento, lanço mão da análise comparativa do desenvolvimento de enredo e plano expressivo de três filmes norte-americanos da década de 1990: *Um Dia de Fúria* (*Falling Down*, 1993, Joel Schumacher), *Nação do Medo* (*Fatherland*,

---

\* Mestre em História Social pela UFRJ; Pesquisador do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (TEMPO)

1994, Christopher Menaul) e *A Outra História Americana* (*American History X*, 1998, Tony Kaye).

*Nação do Medo* e *A Outra História Americana* jogam com a narrativa histórica para problematizar a construção do enlace entre medo e ódio. Através destes filmes, temos uma ferramenta de análise que quebra a naturalidade da imagem e da memória a partir do momento que estas são criticamente apresentadas em seu processo de formação. Como contraponto ao repertório estético-discursivo de tais filmes, em *Um Dia de Fúria* a *angústia lúmpen* do personagem principal – William Foster, vivido pelo ator Michael Douglas –, explodida em fúria, adquire no plano de ação um aspecto propositivo mais do que analítico. A sua percepção da sociedade como **doente**, a transferência do **medo de aniquilação** para o estrangeiro e a **descrença nas instituições** são apresentadas num crescendo que cria uma relação empática com o espectador. Ao fazer o espectador se identificar com William Foster sem qualquer tipo de distanciamento crítico – que seria conseguido se houvesse a **ruptura da coerência da visão de mundo do personagem** –, Joel Schumacher usa deliberadamente um roteiro que faz desaparecer qualquer sobra de problematização sobre a sua ação em si e o que resta, então, para o espectador (o público-alvo é indubitavelmente norte-americano) é a contaminação afetiva direta com Foster e a sensação de que, *se estivesse em seu lugar*, faria o mesmo.

Falando em *se*, imaginemos, então, a história contrafactual proposta em *Nação do Medo*: uma Alemanha da década de 1960 que saíra vencedora da II Guerra Mundial e governada por um Adolf Hitler quase octogenário que mantém uma guerra de posição com a URSS. Para dar fim a esta guerra, a potência capitalista alemã deveria buscar a intermediação de uma terceira potência, sempre neutra na arena dos conflitos

da Guerra Fria: os EUA. No entanto, para conseguir tal apoio, a Alemanha deveria demonstrar uma face menos antiamericana do que aquela que figurara nas décadas de 1930 e 1940. Assim, a própria imagem do Führer muda: não mais figura em cartazes com posições altivas, incisivas e agressivas. Tal imagem não serve mais à sua geopolítica: o Führer é doce como um vovô que espera cafuné dos netos e o afago dos filhos; seus braços não mais seguram a lança e o estandarte do guerreiro medieval; pelo contrário, o seu corpo se curva para abraçar duas gerações de alemães que **ignoravam** a existência dos campos de concentração ou extermínio. A imagem do regime está segura, o tempo – artífice da memória – dobrou-se à ação política dos vencedores. Os senhores da guerra redesenharam as odes de alegria, hierarquia e submissão que louvavam o Führer antes das refeições e deixaram longe do pensamento dos jovens a antiga religião.

Os primeiros sinais de rachadura na fachada de bonomia do regime começariam a vir de dentro da própria elite que sobreviveu junto com Hitler no poder, provando que não havia monólito e consenso no interior do pretense Estado Total. As burocracias média e baixa do funcionalismo público não deixariam de demonstrar um certo cinismo em relação aos discursos de autoridade advindos do alto escalão do governo. O próprio protagonista do filme – jovem durante a II Guerra Mundial –, Xavier March (vivido pelo ator Rutger Hauer), demonstra um certo cansaço em relação às ritualizações de poder do regime. No entanto, reduz a sua resistência ao universo interior de seu lar, questionando certos pontos do comportamento de seu filho – que, aliás, é a voz que narra a história visto que seu pai morre para salvaguardar uma *memória contra-regime* – e não querendo provavelmente ver nele a si mesmo quando tinha a mesma idade. Assim, Xavier March já

mostrava certa resistência às programações do regime antes mesmo de conhecer a sua outra face – que lhe seria revelada por intermédio de uma repórter alemã e naturalizada norte-americana quando seus pais deixaram a Alemanha quando tinha pouco mais de cinco anos.

Charlie Maguire, vivida pela atriz Miranda Richardson, voltou à Alemanha para fazer a cobertura jornalística das comemorações do 75º aniversário do Führer em 1964, que seriam usadas como ocasião para uma potencial negociação de aliança entre Kennedy e Hitler contra a URSS. Ao chegar lá, Charlie Maguire foi discretamente abordada por um alto funcionário da antiga camarilha do governo alemão e recebeu dele uma série de indícios que a levariam a fotos e documentos que revelariam ao mundo os horrores dos campos de extermínio. Nenhuma casa mantém os mesmos arranjos internos para sempre e algumas consciências podem não mais conseguir viver com o peso do passado quando se esgotam os elementos que pareciam tornar *tão necessária, tão natural*, a barbárie cometida contra milhões de anônimos.

*Nação do Medo* foi produzido num momento em que se vivia intenso reviver de movimentos neonazistas no mundo e de uma postura revisionista em relação aos horrores do regime nazista. Assim, face ao revisionismo, o filme propõe uma história contrafactual para exorbitar a manipulação da memória e, ao mesmo tempo, demonstrar que nunca é perfeita e que a coragem de enfrentar certos fantasmas do passado cabe a todos. Quanto mais se problematiza o passado, mais se tecem as teias de responsabilidades. E isto é sentido intensamente por Xavier March ao descobrir o horror do regime no qual acreditara:

Xavier March: Como eu contarei ao meu filho que trabalhei para assassinos toda a minha vida?

Charlie Maguire: Eles mataram todos os judeus....

Xavier March: **Não, nós não fizemos isso... Nós os repatriamos...**

A verdade é dolorosa demais para Xavier March, pois, diferentemente da história oficial do regime que tanto servira, os judeus foram exterminados e não expatriados. Em contraponto ao universo ficcional de *Nação do Medo*, todos nós sabemos que a Alemanha perdeu a guerra e que a entrada e ocupação de seu território pelas tropas aliadas revelaram ao mundo os campos de extermínio e concentração. No entanto, os “heróis da guerra” não deixaram também de produzir a sua própria memória sobre o evento ao pretenderem se desvencilhar completamente da experiência alemã, logo singularizada, ao lado da URSS (passado o seu lustre inicial como principal frente de resistência contra o nazismo), como regime totalitário e contrafeito à “democracia ocidental”. Era necessário que o nazismo fosse um mal alemão, uma especificidade de sua história e cultura, jamais repetível para além de suas fronteiras nacionais. Uma população inteira foi posta sob suspeita e, por conta disso, teve necessidade de esquecer, transformar em tabu o passado recente, torná-lo algo que não valeria a pena mexer. Ao se fazer isso, abriu-se margem para uma equação perigosa: esquece-se para não sofrer com uma culpa que se acredita irrepartível e, indiretamente, aceita-se a visão liberal que imobiliza a consciência. Por fim, vai ser esta construção liberal de memória que abrirá margem para argumentos revisionistas ao bloquear que se deixasse livre o caminho para discussões menos bipolares que vissem na experiência nazista algo mais do que Alemanha e alemães.

Esta mesma lógica de inculpação fizera que uma geração de sobreviventes da violência do holocausto ora se entrincheirasse na dor de vítima, ora buscasse *esquecer tudo* para retomar a normalidade de suas vidas, o que também era uma forma de permitir aos seus filhos e netos viverem suas próprias vidas sem a herança dos fantasmas do passado. Como bem lembra Z. Bauman (1998), a experiência singular dos campos de extermínio fez com que os sobreviventes vivessem paradoxalmente a dor de vítima e a culpa por terem sobrevivido. Por sua vez, o país que se vê (sem máscara) como palco do massacre institucionalizado move-se em uma tática de autopreservação, surgida justamente porque, interrompida a desnazificação, impediu-se que a experiência do nazismo fosse entendida como algo além do que uma simples *patologia coletiva*. (TODOROV, 1995) Para os médicos de plantão, uma memória (liberal) mais do que conveniente surgiu como *pharmakon*. Como todo remédio, na dose inadequada pode matar, não trazer a cura ou disfarçar sintomas.

Por fim, vale ressaltar outro elemento que a visão liberal do fenômeno nazista pretende apagar: antes da confirmação oficial da existência dos campos de concentração e de extermínio ao final da II Guerra Mundial, já corriam notícias de que o regime instalado na Alemanha estava fazendo perseguições a minorias étnicas, sexuais e religiosas – principais alvos da propaganda que circulava pelas ruas e escolas através de cartazes, livros e filmes produzidos pelo regime – e, mesmo sabendo disso, nenhum governo se manifestou oficialmente contrário a tais eventos. O motivo do silêncio foi muito simples: não passarem pelo constrangimento de serem obrigados a dar asilo às suas vítimas. (TODOROV, 1995) Aqui está a chave do mistério que espanta Xavier March e que não isenta ninguém de responsabilidade: na versão oficial do governo

alemão da ficção cinematográfica, os judeus foram expatriados; na situação histórica real, nenhuma potência (liberal-democrática) pretendeu recebê-los como expatriados.

Numa situação como essa, a omissão é tão assassina quanto a mão que puxa o gatilho ou abre a torneira do gás. Logicamente, isso foi devidamente esquecido. Afinal, heróis não podem ter máculas e é melhor que as inculpações caibam numa só fronteira. Da mesma forma, pode-se esquecer o governo colaboracionista de Vichy sob a rubrica de que era um governo de ocupação nazista, isentando os franceses do fato de que parte da população efetivamente colaborou com a polícia que transportou milhares de judeus para os campos de extermínio na Alemanha. Para a memória dos liberais franceses melhor convinha lançar mais luz sobre a ação dos *partisans* – estes sim pareciam fazer a conexão direta com a “tradição revolucionária francesa” remontante ao ano de 1789.

Construir pólos de fácil identificação e alimentar o jogo Bem/Mal como coisas intrínsecas a este ou àquele grupo foram soluções que fizeram por três décadas que o nazismo permanecesse **convenientemente restrito no espaço e no tempo**. Nesse sentido, não é de se estranhar que William Foster, em seu *dia de fúria*, possa encontrar um nazista estereotipado como **patologia** e não se sentir igual a ele, dizendo-lhe: “Nós não somos iguais. Eu sou um americano. Você é um louco estúpido”. A idéia é simples: se ele não se identifica com o culto a Hitler ou à suástica, ou com a imagem dos campos de extermínio, não pode ser nazista. Isso guarda uma certa ironia percebida pelos próprios críticos de cinema, que disseram não saber se o filme de Joel Schumacher era **um filme liberal feito por um nazista** ou **um filme nazista feito por um liberal**.

Sem programação prévia, a bem humorada crítica recebida por Joel Schumacher toca em um ponto-chave: a

lógica econômica do liberalismo gera muitas expectativas para todos, como se vivessem num mar de possibilidades de sucesso, mas não pode cumprir todas. Isso lhe é inerente, mas em sua autopromoção tal verdade não cabe, tornando o insucesso necessariamente individual (ou se é *winner* ou se é *loser*). O homem que surge em tal meio vive numa belicismo silencioso – os princípios da concorrência da economia de mercado invadem as suas relações afetivas por todos os lados – e está sob o fantasma sempre presente da frustração, ou seja, ver-se como inviável, ultrapassado, tanto **economicamente** quanto **emocionalmente**. Nesses termos, o espaço para a solidariedade, para um autêntico envolvimento com o bem-estar do *Outro*, esmorece-se completamente. Por isso, dois extremos emocionais se tocam no complexo universo sentimental do indivíduo *lumpen* na sociedade neoliberal: a apatia e a fúria. Portanto, é o pleno funcionamento da lógica de suas instituições, e não a sua crise, que torna possível o comportamento furioso e discriminatório de William Foster.

No entanto, tal consideração é muito recente no debate historiográfico e difícil de ser aceito **tanto** por aqueles que preferem entender o nazismo como espacialmente e temporalmente restrito **quanto** por aqueles que entendem o nazismo e o neonazismo como resultados da crise das instituições liberais. Se estas estão em crise, uma **solução neoliberal** seria justamente restaurar o seu pleno funcionamento, ou seja, eliminar aquilo que lhe é **extrínseco** e que oblitera o seu bom funcionamento: os gastos com seguridade social. Como isso gera, no limite, um problema de segurança pública na sociedade neoliberal, uma **solução neonazista** seria eliminar de suas instituições dois aspectos que lhe seriam **intrínsecos**: a predominância do jogo parlamentar na definição dos interesses públicos – principalmente em

matérias de segurança – e a existência dos “fracassados” do jogo do mercado, criando-se para estes nichos “condizentes” de exclusão ou extermínio social. É interessante observarmos em tal mecanismo uma radicalização da individuação com perda progressiva de autonomia, uma vez que cada indivíduo é reduzido a uma ilha de pertencimento para ser hierarquicamente situado no *corpus* da sociedade. Assim, a frustração, explodida em fúria, ganha a aparência de um fracasso puramente individual por não se cumprir todas as **expectativas específicas ao grupo de pertencimento**, quando na verdade ela é mais um dos muitos efeitos alienantes do sistema econômico neoliberal.

William Foster é *economicamente inviável* porque não mais se integra perfeitamente ao nicho reservado a um norte-americano branco de classe média. Por isso, ao mesmo tempo que o enredo desenvolve-se no sentido de eliminá-lo da cena da cidade, o seu coadjuvante, o pacato sargento Prendergast (vivido pelo ator Robert Duvall), adapta-se emocionalmente àquela sociedade quando diz ao seu capitão: “Foda-se, capitão Yardley. Foda-se muito”. Isso foi, no final das contas, uma resposta tardia de Prendergast que conclui o enredo, posto que, depois de ter conseguido conter sozinho a fúria de Foster, o seu capitão no departamento de polícia aparece diante da imprensa elogiando o seu bom trabalho como policial – e, através dele, a si próprio como seu chefe –, quando na verdade sempre o discriminou como policial por considerá-lo um covarde que se fechou em gabinete e cujo comportamento cortês contrastava com o que se esperava de um policial naquele meio. Por isso mesmo, antes do êxito de Prendergast, Yardley chegou a dizer-lhe: “Eu não gosto de você. Você sabe por quê? Você não xinga. Eu não confio em um homem que não xinga”. Assim, percebe-se que o enredo do filme é propositivo: eliminado Foster, a

empatia se volta para Prendergast, que passa plenamente a se aceitar como policial/homem ao sustentar um comportamento condizente às regras do jogo de pertencimento a um grupo – as mesmas regras que tornaram a fúria de Foster possível.

A solução de enredo dada a Foster e Prendergast em *Um Dia de Fúria* é completamente distinta daquela dada a Xavier March em *Nação do Medo*. Aqui, o protagonista morre mas o resultado de sua ação desafia a ordem estabelecida, que é vencida não por ele individualmente, mas por toda uma geração. Afinal, como já foi dito, o enredo de *Nação do Medo* se desenvolve como um relato de memória do filho de Xavier March, que escreve para os seus próprio filhos as memórias do pai. Portanto, se escreve é porque há um público que o lerá interessado em *revisar o revisionismo*. O desafio de olhar para um passado de atrocidades sem máscaras serve para todos os regimes.

De acordo com o enredo contrafactual de *Nação do Medo*, quem viveu as atrocidades dos campos nazistas não sobreviveu para contá-la já que, diferentemente do que ocorrera fora da ficção, as tropas aliadas não entraram na Alemanha. No entanto, pode-se perguntar: Por que uma geração inteira não estranhou que muitos vizinhos fossem “expatriados” tão violentamente pelos assaltos feitos pelas tropas SS? Como tais atrocidades foram possíveis e por que esquecer as suas motivações foi tão fácil? Xavier March não suspeitava que uma investigação policial em torno do homicídio de um personagem do alto comando do regime pudesse levá-lo a abalar os alicerces de todo o sistema (e *de si próprio como indivíduo*). A sua reação diante da verdade é emblemática porque é historicamente verdadeira: era como se uma série de indícios tomasse um corpo irrefutável a assolar a sua consciência com algo que se suspeitava poder estar acontecendo, mas que não se queria ir a fundo para não se sentir arrebatado pelo sentimento de culpa.

Explicações oficiais consoladoras são bastante atraentes para as consciências que tentam deliberadamente fugir de si mesmas. Por isso, vencendo a guerra e firmando-se como potência, a Alemanha de **Nação do Medo** aliviou uma geração inteira do temor de olhar a si mesma de forma menos condescendente. Para escapar da culpa da omissão, tal geração teve que educar sua descendência para o esquecimento até que, por fim, pudesse esquecer da razão que tanto motivara a vontade de esquecer. Nesse sentido, o espanto demonstrado pelo presidente dos EUA ao se deparar com as fotos dos campos de extermínio não é fingido. Trata-se de uma “descoberta” mais do que um “achamento”, pois ele – tanto quanto a geração de alemães que antecedeu a vitória de Hitler contra os aliados – quis sinceramente esquecer os indícios que pudessem apontar para sua parcela de responsabilidade. Uma vez tiradas as bandas que cobriam as chagas, todos tiveram que curá-las: nenhuma potência que omitiu asilo político para os assassinados pela memória estaria isenta.

Encarar de frente os medos, por à prova os valores para se entender o motivo das escolhas, demonstrar o quanto são bem articuladas e convincentes em certas circunstâncias as pregações nazistas, tais foram os pontos altos de **A Outra História Americana**. “Tudo começa com o medo”, é isso que nos faz pensar a trajetória de vida de Derek Vinyard (vivido pelo ator Edward Norton) contada por seu irmão mais novo, Daniel Vinyard (vivido pelo ator Edward Furlong). E será devido ao medo que um deles pagará com a própria vida. Ao medo qualquer um está sujeito; porém, enquanto uma patologia pode ser clinicamente curada, o medo é eminentemente social. Por conta disso, o filme **A Outra História Americana** pode ser interpretado como um contra-discurso ao filme **Um Dia de Fúria**, uma vez que tanto o seu plano de conteúdo quanto o

seu plano de expressão suscitam um posicionamento crítico em relação à concepção de mundo de Derek e Daniel.

Em *A Outra História Americana*, Daniel Vinyard começa a contar a vida de seu irmão e de sua família por efeito de um trabalho passado pelo professor Bob Sweeney (vivido pelo ator Avery Brooks), que esperava com tal artifício que Daniel pudesse refletir sobre os motivos que o levavam a querer seguir o exemplo de seu irmão, ou seja, ser um líder jovem, forte e eloqüente a pregar as idéias nazistas entre adolescentes. O professor Bob Sweeney, que era negro e possuía doutorado em literatura, acreditava que Daniel era tão inteligente quanto Derek e, através de tal trabalho, poderia encarar de frente as razões de sua indisciplina e violência, entrando em contato com os mesmos sentimentos e medos que levaram Derek à prisão. A partir daí, um verdadeiro raio X começa a ser feito, a história americana que não se acreditava ser possível em solo americano, mas que tornava possível emergir um tal William Foster que, **num dia de fúria**, escapou da banalidade.

Se dermos uma linearidade ao que na memória de Daniel é apresentado como fragmentos de lembranças, o caminho para se descobrir o valor oculto da incógnita de sua história seria trilhado da seguinte forma: Derek, quando estava na High School, conheceu o professor Bob Sweeney e ficou maravilhado por ter um professor com doutorado que o fazia conhecer uma série de autores negros com outra visão da vida americana; estando à mesa com a família (o pai, a irmã, Daniel e a mãe), Derek comenta a forma de trabalho do professor, e seu pai rebate sutilmente as suas expectativas afirmando que ele não deveria se afastar dos autores do currículo – estes não deveriam perder posição tanto quanto seu pai não aceitaria perder espaço no corpo de bombeiro para negros ou depender deles numa situação de emergência. O argumento é bem claro: Como poderia confiar num parceiro negro

se sua entrada na corporação era intermediada pelo sistema de cota? Como saber se estava efetivamente trabalhando com o *melhor* uma vez que o livre jogo de concorrência para os cargos foi conturbado pelas “cotas”?

O ovo da serpente estava, portanto, sendo chocado no morninho do cotidiano de Derek. E, por fim, eclodiu quando o cotidiano de sua família foi abalado pela morte do pai, que ocorreu quando foi responder a um chamado para o corpo de bombeiro num bairro negro. Rapidamente, a sua raiva identificou alvos de emulação e se tornou suscetível ao chamamento de um maduro líder nazista, Camaron Alexander (vivido pelo ator Stacy Keach), que encontrou nele uma receita perfeita: inteligência jovem para atuar no seio da juventude. Assim, Derek torna-se líder de um grupo jovem, com Camaron por trás das cortinas, que cresce progressivamente e pretende delimitar o seu território na cidade, garantindo empregos para os verdadeiros norte-americanos (os brancos e protestantes).

Nos vários momentos que Derek aparece em discussões no seio da família ou discursando para jovens com o objetivo de trazê-los para seu grupo, revela-se não a fala de um “louco doente”, mas um discurso intelectualmente bem articulado e, por isso, eficaz. Não se podia mais negar: um americano pregando idéias nazistas *para ter sua América de volta*. Passado algum tempo da morte de seu pai, em um tenso diálogo com o namorado de sua mãe, que era judeu e professor de sua antiga escola, Derek tece um argumento que desestrutura o núcleo mais frágil de muitos discursos pelos direitos civis de minorias nos EUA: a **auto-vitimação**, como usar o passado da escravidão para justificar a exclusão social da população negra.

No mundo concebido por Derek, o comportamento no trabalho, no lazer, na escola e na penitenciária era sempre marcado pela delimitação de um território grupal. Pelo menos era assim

que ele pensava antes de a violência de seu próprio grupo se voltar contra si de forma tão contundente quando esteve na prisão. As suas certezas – coerência de visão de mundo – seriam abaladas, fazendo passar por um aprendizado que esteve longe do universo *lumpen* de William Foster ao atravessar um “bairro hispânico”. Foster, estando em pé junto a uma ruína de concreto pichada, foi abordado por dois hispânicos, que lhe disseram que estava invadindo território alheio:

Foster: Eu não vi nenhum sinal.

Cara 1: [apontando para a pichação] O que você chama isso?

Foster: Graffiti?

Cara 1: Não cara, isso não é a porra de um graffiti, mas um sinal.

Cara 2: Ele não pode ler, cara.

Cara 1: Eu lerei isso para você. Aqui diz que isto é a porra de uma propriedade privada e não a porra de uma passagem. Isso significa que você está fudido.

Foster: [ironicamente] Aqui diz isso tudo?

Cara 1: Sim!...

Foster: Bem, talvez se vocês escrevessem com a porra do inglês eu poderia entender esta porra.

O desenrolar dessa cena de *Um Dia de Fúria* é sugestivo: depois de ironizar os hispânicos por estarem “em seu país” e não escreverem em sua língua, Foster acata a autoridade dos mesmos sobre aquele território como se fosse um nicho que lhes era próprio. Nesse sentido, estava invadindo e deveria retirar-se. Foster entendia que eles não queriam vê-lo em seu território tanto quanto ele não gostaria de vê-los em seu quintal. Entretanto, não há saída pacífica: como Foster invadiu um território, teria que pagar um “imposto” ou sofrer um castigo. Como não aceita uma coisa e nem outra, Foster ataca os dois hispânicos com o bastão de baseball que havia levado da loja de um comerciante coreano. Pouco antes, Foster tinha

destruído a sua loja para reivindicar os seus direitos de “cidadão americano” frente aos preços, “fazendo-os voltar” duas décadas, ou seja, antes da inflação e estagnação econômica dos anos de 1970 e 1980. Havia algo de errado em sua América: Como seria possível que ele, cidadão americano que sempre fez “tudo o que mandaram”, pudesse estar desempregado, enquanto um estrangeiro que mal falava a sua língua conseguia montar uma loja e “exorbitar” nos preços? Em *A Outra História Americana*, Derek participa do mesmo universo branco decadente que alimentava a cadeia de ódio e frustração *lumpen* de William Foster, mas teria a chance de olhar mais criticamente sobre os eventos constituidores de seu *way of life*.

Em uma noite, Daniel levanta por ouvir barulho no quintal de sua casa. Dois jovens negros estavam tentando roubar o carro da família. Ele vai chamar Derek, que sai armado, mata a tiros um e fere o outro. Mas não contente com isso, enfurecido por ver seu território invadido, Derek mata o outro jovem com requinte de sadismo ao obrigá-lo a abrir a boca sobre o meio-fio e, por fim, pisar em sua nuca. A cena derradeira ocorre lentamente e Derek esboça um leve sorriso de satisfação, que não se apaga mesmo quando é cercado pela polícia e levado preso. Diferentemente do que ocorre com o plano expressivo criado para William Foster quando destrói a loja do comerciante coreano, o plano expressivo para o ato de Derek foi cuidadosamente trabalhado para gerar estupor no espectador. Daniel assiste a tudo com um misto de culpa e horror – que é justamente a posição do espectador da cena. Ao ser preso, mais do que antes, Derek se torna um herói no grupo que liderava: “fez o que tinha que fazer” ao ver sua casa invadida. Enquanto Derek esteve preso, Daniel se aproximou mais firmemente de Camaron, que passou a ver nele a possibilidade de continuar o legado de seu irmão. Daniel se nazifica e, ao

fazer isso, atrai para si o ódio de um jovem negro – tambémilhado num grupo e querendo provar que era digno deste.

Aliás, sobre a questão da visibilidade que um grupo pode dar a um indivíduo quando sua sociedade cultivava tão radicalmente tal paradigma, um parêntese pode ser aberto a respeito da invisibilidade de William Foster para os policiais de sua cidade. Desempregado porque **economicamente inviável**, Foster emblematicamente abandona a proteção de seu carro para ir a pé em busca de seu sonho perdido de família. Para tanto, teria que atravessar um nicho da cidade marcadamente ocupado pelas populações negra e imigrante e, assim, foi obrigado a encarar de frente a condição *loser* à qual temia/odiava se identificar. Neste ínterim, comete uma série de transgressões e os policiais daquela jurisdição não acreditam que pudessem ser obras de um homem branco portando camisa social e gravata. Afinal, o que um homem branco vestido deste modo estaria fazendo à pé nessa parte da cidade? William Foster tornou-se um sem-lugar: nem mais se integrava na sociedade dos *winner*s brancos (simbolizada pelos milionários no campo de golfe) e nem pertencia, por sua própria história de vida, ao nicho *coloured* que atravessava em busca de sua família. Eis a chave do mistério de sua invisibilidade para os policiais de uma delegacia marcadamente “eticizada”. Signo sem contexto, William Foster somente conseguiu ser apreendido por outro personagem igualmente sem contexto, o sargento Prendergast, que conseguira às custas de Foster reconquistar o seu carisma grupal de policial.

Em *A Outra História Americana*, a estada de Derek na cadeia permitiu-lhe conhecer a América em que os americanos brancos eram minoria e na qual os detentos se fragmentavam em grupos etnocromáticos de autopreservação e identidade. Por isso mesmo, logo encontraria as marcas do visível que o

aproximariam a um grupo nazi. O convívio parecia inicialmente sedutor, mas logo percebeu que as coisas não eram tão “puras” quanto imaginava: se cada macaco tinha seu galho e deveria preservar a sua natureza, seria incoerente que os seus pares nazis traficassem com latinos e negros para venderem drogas entre si mesmos. Na contravenção e na autodestruição, todos dialogavam de igual para igual. Então, o que corrompia a América, tirava o emprego e alimentava a criminalidade não poderia mais ser explicado nos esquemas fáceis que etnicizavam ou biologizavam os problemas sociais que emergiam no seio da sociedade neoliberal. Progressivamente, Derek caminha para um processo de desnazificação e, ao fazê-lo, torna-se um sem-lugar. Nesse meio, isto é quase uma sentença de morte.

Embora tenha conseguido sobreviver em tal meio, Derek passa por um processo de mortificação e completo desenraizamento quando é estuprado pelo líder de seus expares nazis na penitenciária. A suprema humilhação partiu, portanto, do grupo com o qual se identificava e, em contraponto, a preservação de sua vida seria garantida pelos contatos grupais de um colega negro pelo qual alimentou progressivamente simpatia à medida que trabalhavam juntos na lavanderia da penitenciária.

É interessante observar que, na cena do estupro, todos os grupos dividem o mesmo código: “todos se ignoram em paz” e são potencialmente cruéis com os sem-grupo. Isto pode ser observado no plano expressivo da cena: estavam membros de diversos grupos tomando banho juntos; quando o grupo nazi chegou ao banheiro, Derek estava distraído, virado de costas e com os olhos fechados enquanto deixava a água cair na cabeça; o grupo nazi não precisou dizer nada, todos já sabiam que um processo corretivo grupal iria ser acionado e saíram silenciosamente antes que os nazis começassem a agressão. Não

deveria haver testemunhas e o próprio policial que tomava conta do banheiro fechou a porta para que *eles* se entendessem. Esta cena **sintetiza de forma extrema** a lógica que perpassa de forma **mais atenuada** as territorialidades conformadas na rua, na escola ou na cidade: os grupos “se ignoram em paz” desde que o seu espaço não seja invadido; as fronteiras estão bem demarcadas e quem ultrapassá-las deflagra o ódio. Tolerância, aqui, é o mesmo que silêncio e indiferença em face das mazelas da vida alheia.

Portanto, nesse universo cultural, é apresentada como condição para a paz **ignorar localizando** a diferença cultural, o que na prática transforma o discurso pelos direitos de livre expressão cultural em arma potencial contra a solidariedade. Ironicamente, em *A Outra História Americana*, a frase que considero síntese de toda a redução da autonomia democrática em fragmentos de identidades grupais saiu da boca de quem conseguiu superar momentaneamente a sua lógica: “Assim [...], agora podemos nos ignorarmos em paz” é dito pelo rapaz negro da lavanderia depois que conseguiu tirar algum sorriso do sisudo Derek, sendo o mesmo que acionou a sua teia grupal para preservar a vida de quem não fazia mais parte de lugar nenhum. No final do processo, Derek só conversava e ria com este rapaz, que arriscou trazer para si mesmo a hostilidade dos membros de seu próprio grupo por se importar com a sorte de Derek e pedir – sem seu conhecimento – que cuidassem dele. Derek esperava a morte a todo instante, mas esta nunca veio – e entendeu por quê.

Depois do estupro, recuperando-se no hospital da penitenciária, Derek receberia a visita do professor Bob Sweeney. Este revela grande preocupação com o fato de Daniel querer seguir tão firmemente os seus passos junto a Camaron. E conclui a conversa dizendo que não acreditava que Derek,

tão inteligente quanto era, não encontrasse inconsistências em tudo aquilo que acreditava. Bob Sweeney confessa a Derek que já tinha sido como ele, ou seja, cheio de raiva e sofrimento e, por conta disso, culpava a todos os brancos, mas conseguiu escapar dessa cadeia de ódio quando fez para si a mesma pergunta que agora fazia para Derek: “Algo do que fez tornou a sua vida melhor?” Isso apenas corroborou com o sentimento que Derek já guardava. Não era mais um nazi e tinha que salvar o seu irmão. Saindo da penitenciária sob condicional, teria que confrontar a representação que todos os seus antigos colegas guardavam de si, sem expor que não era mais um deles até o momento oportuno.

O encontro com Camaron foi tenso e decisivo. Derek pede veementemente que Camaron deixe Daniel fora de tudo aquilo e afirma que não mais fazia parte do grupo. Derek leva o irmão do *point* dos nazis e é cercado pela antiga namorada, Stacey (vivida pela atriz Fairuza Balk), que, face ao seu novo posicionamento, chama-o de “negro”. Ao levar Daniel dali, Derek conta tudo o que aconteceu na cadeia e suas novas reflexões sobre o que fazia e afirmava. Por fim, voltam para casa e desfazem o panteão nazi que tinham no quarto. Trata-se de uma cena de ruptura e, depois disso, Daniel passa a noite terminando o trabalho solicitado por Bob Sweeney.

Agora, mais do que nunca, Daniel tinha como decifrar a incógnita de sua história americana, mas o seu texto tão somente serviria como um epitáfio para um trágico desenlace: no banheiro de sua escola – lugar neutro (ou não-lugar) de encontro de muitos grupos, tal como na penitenciária –, Daniel foi morto por um adolescente negro. Portanto, diferentemente do que aconteceu com Derek, a mortificação de Daniel foi fatal e surge como lição de que tudo começa com o medo; que este, alimento do ódio, é socialmente construído, turva os

sentidos e impede o diálogo. O ódio não seria exclusividade deste ou daquele grupo, mas sim construído em comunhão por todos que participam da missa macabra em que se prega que podem continuar a se *ignorar em paz* no seio de um sistema econômico que fragmenta a sociedade em identidades mercadejáveis, gera exclusão e personaliza o fracasso.

Para a maioria das pessoas que tem uma condição de vida tão precária que as impossibilita de sustentar um plano de futuro e autonomia nas escolhas, é difícil abraçar a complexidade da vida sem alguma pretensão metafísica – que nada mais é do que o jugo heterônomo de certezas imutáveis. Deus, pátria, nação, tribo, time, comunidade, vizinhança, cultura, etnia, povo, família, modernização, magia, mercado, religião, inconsciente e civilização surgiram em diferentes contextos como prescrições todo-abrangentes para a vida dos indivíduos. Todas elas serviram para atenuar as responsabilidades sobre os processos de escolhas que tornavam a vida humana mais ou menos digna e, por conta disso, impediram a liberação das mentes e corações para uma sensibilidade plenamente pós-tradicional.

## Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As Conseqüências Humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da Política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In: Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p.401-417.

DELAGE, Christiam. Cinéma, histoire: La réappropriation des récits. In: *Revista Vertigo*. Paris: 1997, n.16, p. 13-23.

ELIAS, Norbert ; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ELIAS, Norbert. *Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

FRIDMAN, Luís Carlos. *Vertigens Pós-Modernas: Configurações Institucionais Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

GELLNER, Ernest. O Caráter Único da Verdade. In: *Antropologia e Política: revoluções no Bosque Sagrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.13-22

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, vol. 5. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992, n.10, p.237-250.

ORTEGA, Francisco. *Para uma Política da Amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In *Estudos Históricos*, vol. 5. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992, n.10: p. 200-212.

RATNER, Michael. Vague d'intimidations aux États-Unis: Les libertés sacrifiées sur l'autel de la guerre. In: *Le Monde Diplomatique*, Novembro de 2001. p.20-21.

ROCHA, Everardo. *A Sociedade do Sonho: Comunicação, Cultura e Consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

ROSENSTONE, Robert. JFK: historical fact/historical film. In: *American Historical Review*, vol. 97. Washington, 1992, n. 2, p. 506-511.

SANTOS, Boaventura Souza. Por uma concepção multicultural dos direitos humanos. In: *Identidades: Estudos de Cultura e Poder*. São Paulo: Hucitec, 2000.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Org.) *História e Imagem*. Rio de Janeiro: PPGHIS-UFRJ, 1998.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Clausuras Contemporâneas: individualização, regressão e terror. In: *Escritos sobre História e Educação*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001. p.73-107

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al. (Org.). *Dicionário Crítico do Pensamento da Direita*: idéias, instituições e personagens. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. In *Estudos Históricos*, vol. 7. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1994, n. 13, p.81-95.

TODOROV, Tzvetan. *Em Face ao Extremo*. Campinas: Papirus, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *O Homem Desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

---

---

#### ABSTRACT:

Today there are different ways of sources to historical research. I intend to use three American 1990's films in a critical analysis of the relationship between neonazi phenomenon and neoliberalism, and so to prove that both have kept a forgotten wedding.

#### KEY-WORDS:

Cinema; Neonazis; Identity.