

AS RAÍZES DO MAL: A INTOLERÂNCIA NO CINEMA DO SÉCULO XXI.

Paulo Roberto Alves Teles¹
Dilton Cândido Santos Maynard²

ENTRE OS MEANDROS DO CINEMA, DAS REPRESENTAÇÕES E DA HISTÓRIA.

Não é de agora que o cinema desperta a atenção do homem. A muito este veículo de imagens e intenções tem sido utilizado de diferentes maneiras e, é claro, analisado de outras tantas diferentes formas. De acordo com NÓVOA (2008a), o cinema pode e deve ser interpretado como uma ferramenta que foi responsável pelo *registro do imaginário*. Contudo, apesar da sua enorme riqueza enquanto objeto de estudo da história, ainda falta uma metodologia adequada para se abordar tal conteúdo.

Nesse trabalho escolhemos como campo de pesquisa as relações estabelecidas pelo cinema-história e, dentro desse universo complexo e diversificado selecionamos como objeto de estudo as produções fílmicas, que abordam em perspectivas diferenciadas, a intolerância, movimentos de extrema-direita e o fenômeno de gangues urbanas inspiradas em preceitos nacionalistas e xenófobos, sendo em alguns casos, anti-semitas.

Principalmente porque, de acordo com o mesmo, ainda é perceptível uma enorme resistência ao uso do cinema como fonte para a historiografia nas Academias e nos meios científicos, além do atraso das grades curriculares para o desenvolvimento de um estudo sobre o cinema. NÓVOA discorda do posicionamento daqueles que criticam o uso do cinema como objeto de estudo e ainda afirma que a abordagem do mesmo possibilita *a interpretação dos fenômenos sociais, nas suas relações com os indivíduos, com as mentalidades, com os processos psicológicos individuais e coletivos*.³

As transformações transcorreram de tal maneira que já se pode afirmar no final do século XX: a imagem substituiu o texto enquanto fonte inicial de memória. Justamente por isso, esse período pode ser caracterizado como um século audiovisual. O acervo imagético produzido durante esse momento histórico possibilita analisá-lo como

¹ Acadêmico de História pela Universidade Federal de Sergipe e pertencente ao Grupo de Estudos do Tempo Presente/Universidade Federal de Sergipe. pauloteles_aju@hotmail.com

² Orientador.

³ (NÓVOA; BARROS, p.37, 2008b).

uma maior acuidade. Entretanto, é justamente essa característica que o torna ainda mais problemático.

Diante disso, o debate levantado por FERRO (1992) ao estabelecer dois pontos de análise em um único filme (o visível e o não-visível) é primordial para qualquer estudo que utilize como objeto o cinema. Ao estabelecer essa discussão, o autor buscou dissociar a ideia de cinema como apenas uma obra de arte. Para ele, as significações sobre mesmo são amplas, e o estudo delas apresentam propostas que vão muito além daquilo que é aparente. Pois, como constatou BARROS: *A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura.*⁴

O estudo das relações entre o cinema e a sociedade permite encará-lo pelo viés da aproximação com a psicanálise. Ambos, cinema e psicanálise, são contemporâneos e floresceram numa época onde havia um enorme desejo pela exposição e interpretação da realidade. Para RIVERA (2008) o sucesso obtido pela imprensa na publicação em massa de jornais com suas notícias crimes fazem com que se intensifique o interesse do povo pelo *realismo*, nesse sentido, com a construção de um desejo pela realidade, o cinema ocupou gradativamente o gosto da população e passou a se constituir como uma cultura de massa. O exemplo mais claro disso é o surgimento de *Nickelodeons*, massas operárias que pagavam um níquel para assistir as exibições cinematográficas em pé no fundo da sala. Ainda para a autora, existe uma enorme aproximação sobre o entendimento de sonho por Freud e o cinema. Pois, de acordo com ela,

*Trata-se, no sonho como no cinema, de apresentar figurativamente pensamentos ou ideias abstratas – ou melhor, de acordo com Jean-François Lyotard, parece que a linguagem do sonho não seria outra senão a da arte, “combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando a golpes de coisas, fazendo figura com as palavras”.*⁵

A partir daí, notamos que desde a primeira exibição dos irmãos Lumière do final do século XIX até as salas 3D do século XXI, o cinema tem participado e interagido

⁴ (NÓVOA; BARROS, p.53, 2008b).

⁵ (RIVERA, 2008, p. 21).

diretamente com a sociedade que o produz e o cerca. Isto quer dizer, que ele pode e deve ser interpretado como um agente da História. Em determinado ponto, podemos até mesmo considerá-lo como um dos mecanismos responsáveis pela moldagem de interpretações que em si poderiam ser correspondentes as intenções de seus roteiristas, produtores e diretores, ou até mesmo, representações de um determinado evento ou fenômeno ocorrido na sociedade.

Em vários momentos da história, o cinema foi utilizado como discurso legitimador de ideologias, isso pode ser claramente percebido em filmes como *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens* – 1935) produzido pela cineasta alemã Leni Riefenstahl sob encomenda do Partido Nazista, outro exemplo claro seria o filme *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers* – 1956) dirigido por Don Siegel no ambiente do Macarthismo estadunidense ou até mesmo *Chapaev* (1934) dirigido por Georg e Sergei Vasilyev com o intuito de agradar o regime stalinista.

Contudo, em outros vários momentos também o cinema foi utilizado como veículo para se contestar o meio em que foi produzido. Nesse sentido podemos citar como exemplo, *A Greve* (*Stachka* – 1924) dirigido por Sergei Eisenstein, o qual apresentava para um governo stalinista a caminho do recrudescimento a possibilidade da política caminhar lado a lado com a arte; *Platoon* (1986), dirigido por Oliver Stone, que estabelece uma visão crítica sobre a participação americana na Guerra do Vietnã; *Mississippi em chamas* (*Mississippi Burning* – 1988) dirigido por Alan Parker e criticava a sociedade discriminatória americana; dentre outros mais que poderiam ser citados.

A imagem sozinha, isolada, não teria significado algum, *podemos imaginar qualquer coisa, dependendo da nossa fantasia, quando a vemos (...). Só podemos tentar utilizar um filme deste tipo se aceitarmos a força do grito que representa*⁶. O pesquisador também deve expandir seus estudos para além da imagem, isto é, trilhas sonoras, ambientes cenográficos, fotografias, iluminações, figurinos, tornam-se também campo de interpretação e análise.

As potencialidades seriam expostas de tal maneira, que o cinema exigiria dos historiadores uma epistemologia específica para a realização de estudos e trabalhos cada vez mais aprofundados sobre a relação dele com a história. Nesse sentido, selecionamos uma, dentre as múltiplas temáticas que poderiam ter sido abordadas, para servir de

⁶ (SORLIN, 1994).

análise no nosso trabalho: as representações da intolerância realizadas pelo cinema do século XXI.

A INTOLERÂNCIA VAI AO CINEMA: UMA BREVE ABORDAGEM SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA INTOLERÂNCIA NO CINEMA DO SÉCULO XXI

As produções cinematográficas ligadas a temas que se propuseram a apresentar, de formas diretas ou mais contidas a intolerância, foram lugar comum no cenário do cinema mundial.

A partir da década de 70 do século XX outros filmes abordaram em perspectivas variadas a temática Intolerância. A lista é imensa, contudo, podemos extrair dela alguns destaques como *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange* - 1971) de Stanley Kubrick, *A Onda* (*The Wave* - 1981) de Alex Grasshoff, o já citado *Mississippi em chamas* (*Mississippi Burning* - 1988) de Alan Parker, *Faça a coisa certa* (*Do the right thing* - 1989) de Spike Lee, *A Força Branca* (*Romper Stomper* - 1992) de Geoffrey Wright, *A Outra História Americana* (*American History X* - 1998) de Tony Kaye e Edward Norton, dentre tantos outros produzidos nesse período.

Apesar de apresentarem, de uma forma geral, certa desumanização do indivíduo e de frequentemente envolverem tensões étnicas e disputas territoriais, a partir da década de 90 percebe-se uma produção fílmica, onde o destaque é o aparecimento de movimentos urbanos, como por exemplo, skinheads neonazi. Apesar do seu surgimento em 1992, com *A Força Branca* (*Romper Stomper* - 1992), ocorre um enorme silêncio no restante da década sobre esse tema. Entretanto, essa abordagem volta a aparecer com força a partir de 1998 com *A Outra História Americana* (*American History X* - 1998).

A partir daí, assistimos a uma enorme produção de filmes na primeira década do século XXI, as quais inserem num mesmo contexto, tribos urbanas, intolerância e neofascismo. Além disso, o surgimento de um discurso extremamente conservador no cenário político mundial e de movimentos caracterizados por uma oposição ao contexto globalizante ao adotarem uma espécie de neotribalismo, tornam-se a tônica do alvorecer desse novo século.

Com uma produção tão vasta e tão variada, cabe ao historiador reunir a produção fílmica e dar um sentido histórico a ela. Pois como o próprio autor afirmou:

(...) *Cineastas criam filmes, e não teorias sobre filmes, e muito menos teorias sobre a história, o que significa que precisamos buscar em suas produções acabadas, e não em suas intenções declaradas, o entendimento do pensamento histórico (...) (ROSENSTONE, p.39, 2010). E continua (...) Como pessoas de fora ou teóricos dos filmes históricos, não podemos prescrever a maneira certa ou errada de contar o passado, mas temos de extrair a teoria da prática, analisando como o passado foi, e está sendo, contado – nesse caso, na tela (...)*⁷.

Os filmes citados apresentam um gradual conjunto de inovações e interpretações sobre os grupos skins, e com isso, possibilitam uma rica fonte de representações a serem evidenciadas e entendidas. Ora inseridos em épocas históricas específicas, ora retratados de forma avulsa, essas obras despertam a atenção para uma temática que se tornou constante no cinema do século XXI, a Intolerância. Dessa maneira, encontramos nessas películas possibilidades de analisar e compreender as diferentes formas pela qual a intolerância é retratada e o porquê dela ter se tornado tema vigente nas produções culturais cinematográficas na primeira década do século XXI.

A CONSTRUÇÃO DO MAL: UMA BREVE ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA INTOLERÂNCIA EM *EVIL – AS RAÍZES DO MAL* (2003) E *A ONDA* (2008)

Até que ponto atuações modestas e uma produção cinematográfica repleta de clichês pode ser encarada como uma obra rica na obtenção de interpretações e estudos? Esse é apenas um questionamento dos vários que circulam em torno do filme *Evil – As Raízes do Mal* (Ondskan - 2003). Baseado no romance best-seller de Jan Guillou, a película promete continuar a polêmica lançada no momento da publicação do livro.

Dirigida por Mikael Håfström e apresentada no Festival de Cannes (2003), a história se baseia na obra autobiográfica de Jan Gillou e gira em torno do personagem *Erik Ponti* (interpretada por Andreas Wilson), adolescente e frequentemente agredido pelo padrasto, responde de maneira violenta aos abusos que sofre. Tal postura desperta a atenção daqueles que o cercam, que passam a considerá-lo, com exceção de sua mãe

⁷ (ROSENSTONE, p.53, 2010).

(Mary Richardson) e do advogado Ekengren (Kjell Bergqvist), *o mal na sua forma mais pura*.

A partir daí o enredo toma outros rumos, aquilo, que aparentemente seria mais um filme sobre violência no meio estudantil, esconde em suas entrelinhas os resquícios de uma organização social baseada no autoritarismo, na intolerância e na violência com doses moderadas de ideologia nazista.

A película é ambientada na Suécia da década de 50 e apresenta uma escola tradicional, Stjärnberg, como cenário do enredo. O protagonista é mergulhado em um meio onde os excessos cometidos pelos veteranos são legitimados pelo diretor e alguns professores, os quais enxergam naquilo uma forma de manter a ordem e a tradição da instituição de ensino. Os abusos com os calouros vão desde humilhações morais até espancamentos violentos que são ignorados pelo grupo discente, o comportamento dos professores e diretor é tamanho que em alguns momentos da obra, a impressão que se passa é que nada acontece e que tudo na escola é completamente normal.

Diante disso, voltemos à pergunta inicial. Por mais que ajam atuações modestas e uma enormidade de clichês, a obra não deve ser, em hipótese alguma, encarada como mais um filme de violência estudantil. Pelo contrário, deve ser interpretada como uma espécie de laboratório onde possamos enxergar de forma micro as conturbações e os dilemas surgidos em um espaço onde a intolerância é legitimada.

Se tomarmos como exemplo, os comportamentos apresentados no filme é possível, em larga medida, a encarar os veteranos como uma metáfora da juventude hitlerista, os discentes ao partido nazista e os estudantes em geral a população alemã. A expressão *espírito de equipe* e a maneira como ela é utilizada para justificar os atos brutais e covardes cometidos pelos alunos mais velhos pode ser comparado às justificativas criadas por Hitler em *nome do povo alemão*. Sendo o personagem *Pierre Tanguy* (Henrik Lundström) o exemplo perfeito de como os judeus eram encarados pelos membros do nacional-socialismo.

O ponto mais marcante é a aula de eugenia e antropometria exibida durante o filme, por um professor, que, diga-se de passagem, é simpatizante do Nazismo. O personagem *Tanguy*, é ridicularizado e mesmo apresentando um excelente resultado acadêmico, ele é encarado por aqueles que o cercam de forma desprezível. Admirador de jazz e ritmos americanos como rock-and-roll, Tanguy se torna o alvo favorito junto com Erik dos veteranos, contudo, ele se torna alvo não por desafiar os mais velhos, mas

sim, por se submeter a eles. Submissão essa que somente é encerrada quando o garoto abandona a escola.

Por se basear em uma autobiografia, podemos deduzir que o filme representa a forma como o diretor Mikael Håfström utilizou para expor o olhar de outrem sobre uma Europa recém-saída da 2ª Guerra Mundial. Em outras palavras o filme é uma tentativa de traduzir em imagens e encenações aquilo que Jan Gillou tentou expor em palavras.

Dessa maneira, percebemos que o *mal* não é algo que nasce espontaneamente. Pelo contrário, ele é construído através de legitimações absurdas, impunidades e abusos de poder, carregados de autoritarismos e intolerâncias que justificam quaisquer atos em benefício próprio. Estabelecendo estereótipos e comportamentos que supostamente deveriam ser manipulados para atender as vaidades e os excessos de um grupo em específico. *Evil – As raízes do mal* é, apesar de tudo, uma obra excelente para filtrarmos os nossos estudos sobre a intolerância e as suas manifestações.

Outro exemplo fortuito para essa explanação reside em *A Onda* (*Die Welle* – 2008). Dirigido por Dennis Gansel, a obra se baseia em um livro com o mesmo nome e retrata uma experiência realizada pelo professor *Rainer Wenger* (Jürgen Vogel) em uma escola do ensino secundário, o qual tenta apresentar para os seus alunos o ambiente de um regime ditatorial, a experiência ganha proporções inesperadas e acabam fugindo do controle.

Remake da obra produzida em 1981, a qual com uma duração bem menor que a mais recente (45 minutos enquanto que o remake possui 101 minutos), e que narra a história do professor Burt Ross que buscou realizar a mesma experiência pedagógica com os seus alunos secundários. Feita para a televisão, a primeira versão de *A Onda* se baseou em acontecimentos reais ocorridos na cidade de Palo Alto – Califórnia em 1967 e antes de se tornar filme foi romanceado em livro.

A obra de Gansel é mais ampla e buscou nesse pequeno filme exibido em 1981 um campo vasto para estudos que levam como tônica as vivas e cada vez mais freqüente discussões sobre o crescente surgimento de movimentos neofascistas. Ocorre nos últimos anos um ruidoso crescimento de movimentos políticos associados a extrema-direita. Estima-se que somente na Alemanha existam cerca de 70 mil pessoas que possam se encaixar no perfil “neofascista”⁸, na Inglaterra o BNP (British National Party) ganha cada vez mais espaço, assim como na França Jean-Marie Le Penn já esteve

⁸ SILVA, p.322, 2000.

entre as principais lideranças da *Nouvelle Droite* (Nova Direita Francesa), até a Rússia, herdeira do antigo comunismo soviético, apresenta-se como solo fértil para a disseminação das idéias neofascistas de Wladimir Jirinowsky.

De acordo com MANN⁹ o *fascismo clássico*, aquele produzido por Mussolini durante o período entre-guerras (1919-1939), apresentaria quatro características básicas, são elas: 1) *O nacionalismo de limpeza*, o qual os fascistas apresentavam o desejo de formar uma suposta sociedade pura, pois de acordo com eles, a diversidade traria inimigos à nação, os quais ameaçariam a unidade nacional; 2) *Estatismo*, sendo este associado ao princípio de liderança, onde ambos apresentavam como perfil, um líder carismático capaz de agremiar e liderar as massas contra os inimigos da nação, além disso o Estado era o único capaz de apresentar um projeto de moralização da vida pública, que naquele momento era utilizada para atender os interesses de determinados grupos; 3) *Transcendência*, seria uma combinação das características citadas acima, e através dela haveria a defesa da subordinação dos privados aos interesses nacionais e por fim 4) *Paramilitarismo*, a formação de grupos paramilitares que eliminavam e perseguiram os possíveis opositores às idéias fascistas. Nesse sentido, até a própria Igreja católica não era bem vista pelos fascistas porque ela representava uma instituição internacional e correspondendo uma ameaça para o novo regime implantado por Mussolini e mais tarde Hitler.

Além dessas quatro características apresentadas pelo autor, ainda haveriam quatro condições que proporcionavam o surgimento e a disseminação do fascismo, são elas: 1) A crise econômica, decorrente tanto dos anos pós-guerra, como também da crise de 29; 2) A crise militar, pois com o final da 1ª Guerra, os ex-combatentes foram sistematicamente marginalizados e acabaram formando organizações paramilitares, os *arditi*¹⁰ são um exemplo claro disso; 3) Crise ideológica, onde o fracasso do conservadorismo liberal em solucionar problemas decorrentes do pós-guerra, provocaram a adesão maciça de indivíduos em grupos de extrema-direita e por fim, as crises políticas, onde as frágeis democracias liberais se mostravam débeis perante a crise sistemática e estrutural daquele período.

O autor conclui que, apesar do fascismo estar desacreditado no início do século XXI, isso não impede que surjam movimentos que apresentem as suas características,

⁹ (MANN, *apud*: PARADA, 2008);

¹⁰ Ex-combatentes italianos.

ou que sejam novas versões do fascismo, mesmo que estes se encontrem sobre nomenclaturas diferentes. Para TEIXEIRA (2000), a definição do fascismo teria sido mais bem apresentada por PIERRE AYÇOBERRY, *o fascismo é aquilo que ele faz e diz sobre si mesmo*¹¹.

A Onda (Die Welle – 2008) apresenta, de forma peculiar, e em graus diferenciados, todas as características citadas acima, desde ao ambiente propício como crises econômicas e busca por identidade, até mesmo a construção de um grupo paramilitar onde o fardamento obrigatório é de cor Branca, representado a idéia de limpeza étnica citada acima. Não estamos aqui, em hipótese alguma afirmando que a história se repete, muito pelo contrário, o que se percebe com o passar das leituras é o despertar de um movimento que no final das contas não foi encerrado com o suicídio de Hitler em 1945 e que quando mergulhado em ambientes propícios tendem a se manifestar e deixar bem claro que eles ainda estão de pé e impregnados na política mundial.

JOVENS, BOTAS E AÇO: UM BREVE OLHAR SOBRE O PROCESSO DE DESUMANIZAÇÃO EM STEEL TOES (2006).

Ambientado em uma região marcada pela presença de espaços multiculturais e de tolerância étnica, *Steel Toes* (2006) - em português, *Botas de aço* – narra a história de um jovem skinhead neonazista, *Mike Downey* (Andrew Walker), responsável pelo assassinato de um indiano na cidade de Montreal (Canadá). O crime, motivado por questões *raciais*, desemboca na designação de um advogado judeu e liberal, *Danny Dunkleman* interpretado por David Strathairn (indicado ao Oscar em 2006 pelo filme *Good Night and Good Luck*).

A película foi dirigida pelos diretores Adam Mark e David Gow e apresenta uma série de debates sobre uma questão cada vez mais freqüente no alvorecer do século XXI: Crimes motivados por intolerância *racial*. O crescimento desses crimes e de grupos defensores da xenofobia, de ideias neofascistas e do anti-semitismo é alarmante, um sintoma de problemáticas a serem discutidas com urgência.

Nesse sentido, a produção de uma filmografia na primeira década do século XXI como, por exemplo, *Tolerância Zero* (2001), *Fuhrer-X* (2002), *Hooligans* (2005), *This*

¹¹ (AYÇOBERRY, *apud*: TEIXEIRA, p.175, 2000).

is England (2006) e o próprio *Steel Toes* (2006), despertam a atenção de pesquisadores, que buscam através dessas obras, analisar as formas de representação de movimentos e tribos urbanas marcadas por propostas neofascistas.

As primeiras cenas do filme por si só já demonstram uma clara intenção dos diretores em estabelecer o contraste entre os dois personagens. De um lado, o jovem skin neonazi *Mike Downey* (Andrew Walker) comete um crime brutal e o seu comportamento é apresentado em tons animalescos, incontroláveis, desumanos. Do outro, um advogado judeu *Danny Dunkleman* (David Strathairn) é apresentado como um indivíduo tolerante, passível a estabelecer primeiramente o diálogo para resolver quaisquer problemas, claramente um humanista convicto. A diferenciação de espaço físico e iluminação também são evidentes. O jovem garoto é apresentado à noite, cometendo invariavelmente atos ilícitos, como vandalismo, atentado ao pudor e por fim o assassinato pelo qual é preso. Já *Dunkleman* é apresentado ao dia caminhando por ruas onde convivem harmoniosamente judeus, punks e negros.

As discussões iniciais da obra são iniciadas no momento em que *Dunkleman* é selecionado para defender um indivíduo que prega o anti-semitismo e a violência como respostas para o mundo atual. Mesmo que não estivesse inicialmente satisfeito com o caso, *Dunkleman* prossegue com o seu trabalho e inicia a formulação da defesa. A partir daí, inicia-se uma profunda e tensa relação de choque entre as formas díspares de encarar a realidade e através delas há simultaneamente a construção e desconstrução dos personagens. A obra não deixa claro quem seria o real protagonista, já que este papel é alternado entre defensor e acusado e em alguns momentos da película, estes o exercem de forma simultânea.

Ao passo que percebemos, no decorrer da película, o início de um processo de humanização e construção de padrões morais e éticos no jovem neonazi, também notamos a desestruturação pessoal ocorrida na vida de seu defensor. *Dunkleman* se afasta dos amigos, assiste melancolicamente o fim do seu casamento e entra em choque com seus mais profundos valores morais.

Mesmo diante da insatisfação pessoal e daqueles que o cercam, o defensor prossegue no caso por entender que tanto o jovem neonazi e o movimento o qual ele integrava deixavam clara as suas intenções de torná-lo um mártir da suposta causa. E é justamente nesse contexto que se desemboca a principal cena do filme, onde o garoto em estado de frenesi encena para o seu advogado uma postura de soldado do movimento

skinhead e através daquela situação, *Dunkleman* desconstrói e põe em xeque as ideias de *Mike Downey*, deixando claro que ele não era um mártir, mas sim um fantoche de interesses escusos não abordados pelo filme, já que este se concentra muito mais no indivíduo e não no movimento.

O filme se encerra com a condenação de *Downey*, porém este não é o ponto central de conclusão, mas sim a disposição de regeneração e de absorção de concepções novas que permitissem ao acusado a capacidade de conviver em um universo marcado por diferenças. Além disso, o reconhecimento de que precisava de ajuda e que ele não poderia ser o único culpado por um problema sistemático também são pontos marcantes no desfecho da película. Ainda no encerramento, a obra deixa clara que o jovem não é o único que precisa de ajuda, *Dunkleman* é apresentado de forma debilitada devido aos reveses ocorridos em sua vida pessoal. Mesmo assim, ambos deixam evidente a disposição de vencer juntos as fraquezas, os temores e as dúvidas de uma maneira que não seja através da violência gratuita ou do puro e inexplicável ódio ao desconhecido.

CONCLUSÃO

É fato incontestável que a intolerância se tornou tema de análise de diversos setores do conhecimento. As explicações ou tentativas delas são múltiplas e vão desde o psicológico ao econômico. Sua presença constante na produção filmográfica da primeira década do século XXI é apenas uma das muitas comprovações dessa ruidosa temática.

O presente trabalho não possuiu como objetivo explicar de forma aprofundada essas razões, muito pelo contrário, os objetivos traçados aqui se restringiram a uma breve análise de como essa temática se manifestou em algumas obras filmicas. A partir desse estudo, foi criada uma discussão inicial sobre alguns conceitos que norteiam o tema.

Dessa maneira, entendemos o cinema como algo que não deve ser encarado apenas como uma simples e mera exposição de imagens, ele é intencional e carrega em torno de si propostas de legitimação, contestação ou até mesmo apresentação de um determinado ponto de vista. Para KORNIS (2008), a utilização de imagens e do próprio cinema para a constatação da realidade fez com que esta se tornasse um objeto de construção e reconstrução. E a partir disso, seria construído aquilo que, com base em

NOVA¹² chamaríamos de *discurso cinematográfico*. Ou seja, a forma como o cineasta concebe o fato histórico e a maneira pela qual ele o reproduz.

No que se refere ao fascismo e ao ressurgimento de grupos com esse caráter, FALASCA-ZAMPONI¹³, apresenta os argumentos de MARCEL MAUSS para explicar tais comportamentos. De acordo com ela, MAUSS teria dito que existe uma série de comportamentos individuais que são condicionados pelos comportamentos coletivos. Comportamentos esses que nascem a partir de motivações variadas, desde a contestação a globalização ou ao capitalismo desenfreado até mesmo a evidência de uma busca agressiva por identidade e auto-afirmação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹² (NOVA, *apud*: NÓVOA, 2009);

¹³ (FALASCA-ZAMPONI, *apud*: PARADA, 2008).

- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed., 2005;
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo. ed. Paz e Terra S.A., 1992;
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed, 2008;
- NÓVOA, Jorge; SILVA, Marcos. *Cinema-História e Razão-Poética: O que fazem os profissionais de História com os filmes?. apud: PESAVENTO, Sandra J. ... [et al]. Sensibilidades e Sociabilidades: Perspectivas de pesquisa*. Goiânia. ed. UCG, 2008;
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs). *Cinema-História: Teoria e Representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro. ed. Apicuri, 2008;
- NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs). *Cinematógrafo: Um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed da UNESP, 2009;
- PARADA, Manuel (organizador). *Fascismos: conceitos e experiências*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008;
- PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006;
- RIVERA, Tania. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed, 2008;
- ROSENSTONE. Robert A. *A História nos filmes, os filmes na História*. Rio de Janeiro. ed Paz e Terra, 2008;
- ROSSINI, Míriam de Souza. *O lugar do audiovisual no fazer histórico: Uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. apud: LOPES, Antônio Herculano;*
- SALAS, Antônio. *Diário de um skinhead: Um infiltrado no movimento neonazista*. São Paulo. ed. Planeta do Brasil, 2006;
- SALEM, Helena. *As Tribos do Mal: O neonazismo no Brasil e no mundo*. São Paulo. ed. Atual, 1995;
- SILVA, Francisco Carlos. *Dicionário Crítico do Pensamento da Direita: Idéias, Instituições e Personagens*. Rio de Janeiro. ed. Mauad, 2000;
- SORLIM, Pierre. *Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História*. Estudos Históricas, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 81-95. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/138.pdf>> Acesso em: 07 jul. 2009. 16:20:00.