

INTERPRETAÇÃO IMANENTE DE NARRATIVA FÍLMICA: uma proposta de ferramenta de análise para o neonazismo no Cinema de Problema Social¹

Victor Finkler Lachowski²
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Resumo

Este trabalho apresenta os prelúdios para uma *Interpretação Imanente de Narrativa Fílmica* enquanto ferramenta de análise para investigação do Cinema de Problema Social. Sendo uma mescla do *Tratado Filosófico* benjaminiano (Benjamin, 2009) e da *Filosofia Interpretativa* adorniana (Adorno, 2003; 2014), adaptando-as para narrativas cinematográficas; para acréscimo à formatação metodológica baseada nas *Constelações* (Benjamin, 1984) *Fílmicas* (Souto, 2020). A *Interpretação Imanente de Narrativa Fílmica* é desenvolvida para observar a linguagem cinematográfico, tomando como recorte o *Cinema de Problema Social*: filmes com pontos de vista comumente esquerda/liberais e tratam de temas e questões sociais (Ryan e Kellner, 1988, p. 87-95), com o interesse do autor de investigar os que possuem protagonistas neonazistas.

Palavra-chave: Interpretação Imanente de Narrativa Fílmica; Ferramenta de Análise; Constelações Fílmicas; Cinema de Problema Social.

Introdução

Este trabalho apresenta os prelúdios para uma *Interpretação Imanente de Narrativa Fílmica* enquanto ferramenta de análise para investigação do Cinema de Problema Social. A ferramenta de análise é uma mescla do *Tratado Filosófico* benjaminiano (Benjamin, 2009) e da *Filosofia Interpretativa* adorniana (Adorno, 1969; 2003; 2014), utilizadas pelos autores para análise de obras literárias, porém adaptando-as para narrativas cinematográficas; como acréscimo à formatação metodológica baseada nas *Constelações* (Benjamin, 1984) e *Constelações Fílmicas* (Souto, 2020).

A crítica estética benjaminiana busca o *teor de verdade* das obras de arte, pois quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, mais inaparente e Íntima será sua ligação ao seu teor factual (Benjamin, 2009, p. 11). Nessa abordagem, determina-se que as obras reveladas como “duradouras” são as quais seu teor de

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR). Pesquisador, escritor, roteirista e redator publicitário. E-mail: victorlachowski@hotmail.com.

verdade está profundamente incrustado em seu teor factual, fazendo com que os dados do real presentes na obra revelem-se no transcurso da crítica (Benjamin, 2009, p. 11).

A interpretação filosófica adorniana vai além das aparências imediatas da realidade com suporte da teoria e os conceitos desenvolvidos pelas ciências, pela sociologia marxista e pela psicologia freudiana especificamente (Adorno, 2003; 1969). Ciência e arte, conceito e imagem, análise e expressão — estes formam os dois pólos da atividade filosófica. A tensão entre esses pólos torna a crítica frutífera para falar a verdade sobre o mundo (Buck-Morss, 1977). Tais categorias de análise revelam conceitos e ideias e são aprofundados em eixos de análises (Benjamin, 1984; Souto, 2020).

Nos textos de Benjamin e Adorno, analisam-se categorias como falas, interações, cenas, ações, personagens individuais ou em núcleos, condições sociais-relacionais desses, lógicas internas do que acontece dentro da narrativa. esses conceitos na arte são investigados através de seus “irmãos” na filosofia, psicologia, terminologia marxista (Benjamin, 2009, Adorno, 1969; Buck-Morss, 1977).

Com isso, a *Interpretação Imanente de Narrativa Fílmica* é desenvolvida para observar essas categorias, elementos e recortes na linguagem cinematográfico, tomando como ponto de vista inicial o *Cinema de Problema Social*: filmes caracterizados por pontos de vista de esquerda/liberais, giram em torno da dramatização de tópicos de temas e questões sociais como criminalidade, corrupção, política, drogas, delinquência juvenil, gangues, quadrilhas, problemas familiares, pobreza, preconceitos, etc. São filmes que combinam análises sociais e conflitos dramáticos em uma estrutura narrativa coerente; o conteúdo social é transformado em eventos dramáticos, e a narrativa fílmica é adaptada para acomodar temas sociais como material de história por meio de um conjunto específico de convenções de filmes (Ryan e Kellner, 1988, p. 87-95; Neale, 2000, p. 105-110).

A partir desses debates teóricos e conceituais, ao final é proposta uma *Constelação Fílmica* para a pesquisa do neonazismo no cinema a partir de filmes (estadunidenses, entre os anos 1990 e 2000) nos quais os personagens protagonistas se identifiquem ou sejam assumidamente apoiadores do nazismo.

Interpretação Imanente de Narrativa

Walter Benjamin (1892-1940), em seu criticismo estético, determina que a crítica de uma obra de arte busca o teor verdade dessa, enquanto o comentário sobre a obra, seu teor factual. Para Benjamin, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, mais inaparente e Íntima será sua ligação ao seu teor factual (Benjamin, 2009, p. 11). Conforme o teor factual se torna nítido ao crítico conforme a história perpassa, mais oculto fica o teor de verdade, enquanto o teor factual se coloca em primeiro lugar. O que torna comum aos críticos a interpretação apenas do teor factual, daquilo que chama atenção e causa estranheza (Benjamin, 2009, p. 12).

Na obra de Theodor Adorno (1903-1969), cada um dos seus ensaios articula uma “ideia” no sentido de Benjamin de construir uma constelação específica e concreta a partir dos elementos do fenômeno, e o faz para que a realidade sóciohistórica que constitui sua verdade se torne fisicamente visível dentro dela (Buck-Morss, 1977, p. 96). O conteúdo verdade das obras de arte também é sua verdade social, e possuem como condição o seu caráter feiticista. O princípio do ser-para-outro, aparentemente o contrário do feiticismo, é o princípio da troca no qual se disfarça a dominação (Adorno, 1970, p. 255).

A tese central de Adorno e sua teoria estética é referente à dialética mediatizada do conteúdo social e do conteúdo verdade em uma obra. Para ele, é falso concluir do materialismo filosófico para o realismo estético; pois a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade, e toda realidade é social. Assim, conteúdo de verdade e conteúdo social são mediatizadas, e o caráter cognoscitivo da arte (conteúdo de verdade), transcende o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente.

Para Adorno, “a arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. Fazê-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão” (Adorno, 1970, p. 289). Como resultado, o objeto na arte e o objeto na realidade são completamente diferentes. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo sua própria lei (Adorno, 1970, p. 289).

Os “elementos” fenomenais se apresentavam nas “figuras-enigma do que existe” como componentes dos particulares concretos. Adorno se refere a eles como “códigos” ou “cifras” (Chiffren) da realidade social, que continham a estrutura social e psicológica

burguesa em abreviação monadológica, mas que precisavam de interpretação filosófica para que sua forma desconcertante e dada pudesse ser “decifrada” (Buck-Morss, 1977, p. 97). Uma leitura estética que entende a arte como inevitavelmente ideológica e composta por contradições num sentido hegeliano-marxista.

Em *O Ensaio como Forma*, Theodor Adorno (2003) concebe que a mediação na relação individual (particular) e histórico-social (universal) revela que a verdade tem de fato, um núcleo temporal, o que faz com que o conteúdo histórico da arte seja visível (Adorno, 2003, p. 26). A experiência individual já é mediada pela experiência da humanidade histórica (Adorno, 2003, p. 26). Com isso, sua crítica de uma obra “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (Adorno, 2003, p. 27).

É destacado o caráter histórico-social dos seus ensaios, o teor de verdade como algo histórico por si mesmo. Seus ensaios manejam assuntos que seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar uma dedução definitiva. Não insiste em alcançar algo para além das mediações — e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a sociedade como um todo. “O ensaio denuncia silenciosamente a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da *thesis*” (Adorno, 2003, p. 28).

Adorno explica como articular essas ideias observadas na crítica em um movimento, uma “pré-constelação”. Nos seus ensaios, os elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível. Essa configuração é um campo de forças (Adorno, 2003, p. 30). Os momentos, elementos, elementares, não devem ser desenvolvidos puramente a partir do todo, nem o todo a partir dos momentos (relação particular e universal). O todo é mônada, e também não o é, seus momentos, de natureza conceitual (conceitos), apontam para além do objeto específico no qual se reúnem.

Por isso, a descontinuidade é essencial em suas críticas; seu assunto é sempre um conflito em suspenso, permitindo que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada, através da própria tateabilidade da crítica (Adorno, 2003, p. 35).

Constelações

A metodologia na qual essa ferramenta de análise é articulada é o Método das Constelações, que, segundo Benjamin (1984), consiste em compreender a relação

dialética entre Ideias e Fenômenos a partir de um conjunto de obras de artes, como os fenômenos (obras de arte) 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 (Rouanet, 1984).

As constelações dos ensaios de Adorno foram construídas de acordo com princípios de diferenciação, não identidade e transformação ativa. A diferenciação como um procedimento composicional significava articular nuances que apontavam as diferenças concretas e qualitativas entre fenômenos aparentemente semelhantes. Adorno afirmou que “em nenhum lugar as essências se separam mais nitidamente do que quando estão mais próximas umas das outras” (Buck-Morss, 1977, p. 98).

Com essa abordagem metodológica, Souto (2020) propõe a adaptação para elaboração de Constelações Fílmicas. Tal 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 de frames, com a possibilidade de investigar elementos menos palpáveis (narrativa, estrutura, diálogos, montagem, etc.).

E a partir de tais exposições concentram-se as análises em *eixos* de análise que conectam mais estreitamente os filmes. Divide-se essas *Ideias* por eixos de análise (Souto, 2020). Tais ideias se enuncia através dessas palavras como guias para consolidar uma Constelação historicizada e crítica (Souto, 2020).

Esses conceitos na arte são investigados através de seus “irmãos” na filosofia, psicologia, terminologia marxista (Benjamin, 2009, Adorno, 1969; Buck-Morss, 1977). Tais categorias de análise revelam conceitos e ideias a serem aprofundados.

Com isso, pode-se explorar a ideologia a qual a obra está sujeita e suas contradições, bem como as contradições de seu discurso de maneira imanente, dialética e materialista (Adorno, 2014). E revelar as *Ideias* que emergem da obra, obscurecidas

anteriormente, para realizar sua estruturalização e o caminho histórico às suas origens, para de lá trazer suas mediações alegóricas (Rouanet, 1984).

Cinema de Problema Social

David Wilt e Michael Shull (2003), iniciam o debate sobre as transformações e inserções de problemas sociais no cinema a partir do adentramento dos EUA na Segunda Guerra Mundial. Na perspectiva dos autores, o ataque a Pearl Harbor transformou Hollywood. No início da guerra, o presidente Roosevelt afirmou que o cinema era o meio mais eficaz para manter a nação informada sobre as hostilidades mundiais (medo do Outro, paranoia, inimigo externo, imperialismo necessário para não ser subjugado). Prometendo não censurar, Roosevelt pediu uma produção contínua de roteiros e nomeou Elmer Davis para dirigir o *Office of War Information* (OWI), uma agência que estabeleceu diretrizes para a indústria cinematográfica. Essas regulamentações foram elaboradas para garantir a conformidade do roteiro. Hollywood e a burocracia governamental formaram um relacionamento cooperativo.

Entre 1941 e 1945, as câmeras de cinema de Hollywood continuaram rodando enquanto um filme após outro documentava 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, que lançavam seus produtos de sessenta minutos em menos de uma semana. Entre 1939 e 1941, durante mais de dois anos, 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.

A razão para os filmes de “problemas sociais” dos anos do pós-guerra imediato é variada. O ódio racial dos nazistas e os seus resultados horrendos eram amplamente conhecidos, tal como o eram as contribuições dos afro-americanos para o esforço de guerra. Além disso, quase imediatamente após o fim da guerra, a NAACP iniciou uma série de processos judiciais contestando a discriminação e a segregação legalizadas. Em dezembro de 1945, o Presidente Truman formou o Comitê dos Direitos Civis; seu relatório, publicado em outubro seguinte, condenou a injustiça racial nos Estados Unidos. A Segunda Guerra Mundial tornou o racismo indesejável, pelo menos em princípio.

O breve flerte de Hollywood com as causas liberais vacilou diante da economia (o desafio da televisão influenciou, até certo ponto, os tipos de filmes feitos, e os filmes socialmente conscientes tornaram-se um pouco mais raros) e do surgimento de questões mais urgentes (a Guerra da Coreia, macarthismo). Embora as imagens de afro-americanos não tenham regressado aos estereótipos anteriores à guerra, os principais filmes sobre as relações raciais nos Estados Unidos, ou mesmo aqueles com personagens afro-americanos significativos, tornaram-se escassos, se não inexistentes.

Peter Roffman e Jim Purdy (1981), no livro *“The Hollywood social problem film: madness, despair, and politics from the Depression to the fifties”*, argumentam que o personagem de um filme de Hollywood é dado pelos termos do filme de PS, pelo gênero que herdou as qualidades principais dos filmes de Hollywood bem como seu lugar na estrutura cultural dos EUA.

Surge, com a fórmula, a ideologia de Hollywood: valores estereotipados celebram os EUA em termos de lar, maternidade, comunidade, amor puritano e trabalho ético. Todos os problemas são reduzidos a bem e mal, branco e preto, conflito, eles-e-nós identificados em um processo no qual o bem é igual a nós, os valores americanos e o sistema social; e Eles são os vilões, definidos como aqueles que rejeitam e buscam destruir esse sistema de valores. Essa fórmula equalizou entretenimento enquanto Americanismo.

Contudo, os filmes com a fórmula podem apresentar subversões a esses valores, desde que não proponham nenhuma mudança social, só ridicularizem algumas das tendências nas quais as interações sociais americanas são fundamentadas. Criticismo a uma distância segura; enquanto filmes escapistas como fuga da audiência da realidade e seus problemas.

Segundo Russell Campbell (1978, p. 49-71), o cinema de problema social surge como oposição a isso, tendo em foco a realização de filmes centrados em injustiça, sistema penal, exploração dos trabalhadores estrangeiros; uma vez que, no ponto de vista dos liberais (progressistas), problemas sociais são feridas que crescerão se não forem atendidas. Identificando-as e as fazendo passar por um programa de tratamento que consiste em algum tipo de ação social.

O argumento de Campbell (1978, p. 60) apresenta uma contradição formidável: de que os Filmes de Problema Social são concebidos como formas da filial liberal da

ideologia burguesa - uma inflexão conservadora causada pela exposição de condições injustas e opressivas, derivadas de um sentimentalismo Vitoriano, que evoca atitudes de condescendência com os pobres e desprivilegiados. Contudo, o viés progressista liberal é focado em expor o problema social e não ações eficientes. Eis a contradição: ao exaltar a possibilidade de alguma ação corretiva, os filmes de PS, enquanto retratam aspectos negativos da sociedade americana, paradoxalmente celebram o sistema por ser flexível e suscetível ao aprimoramento.

Objetivo final

Os Filmes de Problema Social refletem as atitudes predominantes de seus tempos e as concepções comerciais da indústria cinematográfica. Roffman e Purdy (1981) ressaltam que a partir dos anos 1950 o cinema de Problema Social realiza uma outra dialética indivíduo-sociedade: heróis passam a ser produtos de crises profundas em suas fés; personagem é vítima, vitimizado, vitimizador e produto de sua sociedade? Cria-se uma complexidade que não chega nem a ser ambígua, mas multidimensional.

Como explica Benjamin (2009, p. 24) ao analisar a literatura (mas que pode ser adaptado para outras linguagens artísticas narrativas, uma vez que cada arte possui sua linguagem na leitura benjaminiana), os personagens podem ser julgados não do ponto de vista ético, mas sim tendo seus acontecimentos apreendidos do ponto de vista moral.

Um dos temas explorados pelo Cinema de Problema Social tange a representatividade neonazista no cinema, sobretudo a partir da década de 1990, quando nazistas e supremacistas não são mais os inimigos a serem combatidos no cinema, mas os próprios personagens em processos de corrupção, barbárie e/ou redenção, personagens esses que apresentam contradições, vítimas e vitimizadores das injustiças sociais. A partir de uma consolidação de uma ferramenta de análise, busco compreender como a cultura e a indústria cinematográfica estadunidense capturou e retratou os pressupostos sociais do fascismo, suas reformulações em narrativas e personagens que mereceram destaque nos filmes de Problema Social. Entender os pressupostos muitas vezes culturais, não imediatamente políticos, e o papel do cinema em veicular uma ideologia, ou melhor, suas *Ideias* e quais são essas ideias mediadas historicamente.

Com as categorias da análise crítica em Benjamin (2009) e Adorno (1969; 2014), ou seja, as falas, interações, cenas, ações, personagens individuais ou em núcleos

e as condições sociais-relacionais desses; em suma, lógicas internas do que acontece dentro da narrativa das obras investigadas (aqui pensando o exemplo de Goethe por parte de Benjamin, e Kafka e Sade por parte de Adorno); se assemelhando às utilizadas por Ryan e Kellner (1988, p. 89-92) na análise do cinema de problema social: olhar o que é fetichizado no filme, se apresenta diferentes partes do sistema social, se é mais tolerante com diferentes pontos de vista e mais múltiplo nas perspectivas apresentadas; o que nos leva a ter empatia, quem nos leva a ter empatia, repúdio, etc.; como é retórica e a moral apresentadas, cinismo e ironia (realismo), romantizado; o que é individual, o que é coletivo, o que é metaforizado e alegórico; o que é realidade social e como ela é apresentada; o que é idealização, self-idealização e forma social, materialidade literal; as metáforas ideológicas; como as relações entre personagens são construídas a partir de gênero, raça, idade, classe social, etc.; o isolamento, integração, repressão, contrastes, elevação, submissão; analisar como retórica da câmera e visão moral são indissociáveis.

Alocar Benjamin e Adorno para revelar o conteúdo-verdade (ou teor verdade) no cinema, conforme proposto por Souto (2020), aqui visando o cinema de problema social, porém não apenas em sua configuração constelar, enquanto operacionalização metodológica, mas também na própria ferramenta de análise. Observar, como já observou Benjamin (2012, p. 188), o filme como exercício do homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do Século XX o objeto de inervações humanas, tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. O objetivo aqui é complementar a isso, encarar o cinema como objeto de contradição enervante da realidade moderna que pode e deve ser infiltrada pelo pensar filosófico, psicanalítico e marxista do crítico. Essa seria a proposta da *Interpretação Imanente de Narrativa Fílmica*.

Em decorrência dessas observações, o objetivo final deste artigo é propor o uso da *Interpretação Imanente de Narrativa Fílmica* como ferramenta de análise para uma *Constelação Fílmica* que tenha como base filmes que realizam os processos representação política e social (Mussi, 2016) do neonazismo 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).

Referências

- ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, T. **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ática, 1969, p. 239-270.
- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura 1**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, T. Juliette ou Esclarecimento e Moral. In: **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, p. 109-153, 2014a.
- BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. **Ensaaios Reunidos: Escritos sobre Goethe**. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 2009
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. **Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 21-36, 2012.
- BUCK-MORSS, S. **The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute**. 1ª ed. New York, NY: The Free Press, 1977.
- CAMPBELL, Russell. "The Ideology of the Social Consciousness Movie: Three Films of Darryl F. Zanuck", **Quarterly Review of Film Studies**, Vol 3, No 1, Winter 1978, p. 49-71.
- KELLNER, D.; RYAN, M. "Social Problem Films." In: **Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film** / by Michael Ryan and Douglas Kellner. Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- MUSSI, L. H. **Representações sociais do nazismo no cinema: Estudos sobre desumanização e resistência à desumanização**. Orientador: Salvador A. M. Sandoval. 445 p. Tese (Doutorado - Psicologia Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP, 2016.
- NEALE, S. Social Problem Films. In: NEALE, S. **Genre and Hollywood**. London ; New York : Routledge, 2000, p. 105-110.
- ROFFMAN, P.; PURDY, J. **The Hollywood social problem film: madness, despair, and politics from the Depression to the fifties**. Bloomington : Indiana University Press, 1981
- ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 11-47, 1984.
- SOUTO, M. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 45, set-dez, 2020, p. 153-165.
<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532020344673>
- WILT, D.; SHULL, M. Social Problem Films. In: **The Columbia Companion to American History on Film**. New York : Columbia University Press, 2003.