

As origens e o desenvolvimento do *Hate Rock*: uma breve história política dos neofascismos por meio de sua música

*Pedro Carvalho Oliveira*¹

RESUMO: Por meio de um breve histórico do *Hate Rock*, gênero forjado por movimentos neofascistas e lugar de conhecimento sobre as transformações sofridas por ideias fascistas no presente, este trabalho tem por objetivo o exame de seus discursos musicais, capazes de nos evidenciar as nuances dos movimentos dos quais são representantes, seu potencial político e os esforços para que esse comportamento político possa servir em diferentes espaços e tempos. Veremos, assim, como a música se converteu em ambiente de idealização e difusão política em meio ao reerguimento de ideias fascistas.

Palavras-chave: *Hate Rock*; neofascismos; História Política.

The origins and development of *Hate Rock*: a brief political history of neofascisms through its music

ABSTRACT: This article examines *Hate Rock*, a neofascist music genre, as an expression of the updates on fascist ideas in the present in order to make them usable, even after the fall of the regimes that institutionalized them. Analyzing its musical discourse, by outlining a brief history of *Hate Rock* development, could show us the nuances on the different neofascist movements and the efforts they undertake so that fascist political behavior could fit different spaces and times.

Keywords: *Hate Rock*; neofascisms; Political History.

Artigo recebido em 19/10/2016 e aceito em 25/03/2017.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo realizar uma análise sobre o *Hate Rock* e a construção política empreendida por grupos neofascistas por seu intermédio, utilizando-o como ferramenta discursiva de idealização sócio-política e difusão ideológica. Os discursos musicais desse gênero próprio dos neofascismos evidenciam suas transformações no espaço e no tempo, a fim de mante-los vivos em diferentes épocas e territórios. Na medida em que agentes históricos inserem nesse comportamento político características de seus entornos e visões sobre si mesmos e sobre as sociedades que buscam construir, a música da qual se servem para expressá-lo está impregnada de suas concepções ideológicas e evidências das nuances desses processos.

Para Nigel Copsey^{II}, o que aqui chamamos de neofascismos se apresentam hoje como modelos que buscam esconder suas reais intenções ou revisá-las para soarem amigáveis, semelhante a um tipo ideal chamado pelo autor de “nacional-populista”. Ou seja, um partido ou movimento do povo, que não pertence à esfera política tradicional, que, buscando legitimidade, se interessa pelas reformas por meio das vias legítimas. Nesse caso, estamos nos referindo a partidos ou organizações políticas que, por meio de uma “cirurgia cosmética”, tentam expor com parcimônia suas feições neofascistas.

Portanto, precisamos destacar os neofascismos não apenas como movimentos políticos ou políticas de Estado, mas como um comportamento político capaz de ser remodelado para funcionar em diferentes contextos^{III}. Ao passo em que, para muitos, o nazismo seria uma ideologia política incapaz de funcionar no Brasil por seu racismo intrínseco, haja vista os discursos que compreendem o país como símbolo de tolerância racial, devemos nos deter não à essa impossibilidade, mas às razões pelas quais jovens *skinheads* exaltam o nazismo e buscam meios para legitimá-lo.

Esses meios pressupõem transformações nos fascismos que, desde o pós-Segunda Guerra, “apresentam-se divididos entre uma corrente dita histórica”, que busca na simbologia e nas práticas do passado o seu referencial, “e uma vertente moderna (...)”, que, mesmo mantendo ideário fascizante, abandona as imagens tradicionais do fascismo^{IV}. Se, por um lado, partidos políticos que almejam espaço na arena eleitoral tentam camuflar seus preceitos neofascistas, aproximando-se mais da segunda corrente, por outro lado movimentos de jovens *skinheads* se identificam profundamente com a primeira corrente.

O *Hate Rock*, gênero musical criado, executado e consumido por militantes neofascistas é um dos principais instrumentos para reafirmar a crença no passado fascista, trazere-lo para o presente como suposta solução para crises sócio-políticas que testemunham e encaixá-lo nos contextos aos quais pertencem, num processo histórico que pressupõe permanências e descontinuidades. Sua construção tem como fim dialogar com o presente de jovens neofascistas e, por essa razão, serve para expressar suas realidades e anseios. É sobre esse gênero que nos debruçaremos com o objetivo de compreendermos de que forma fenômenos políticos como os neofascismos estiveram presentes em diferentes épocas.

Para tanto, verificaremos essa construção utilizando os próprios discursos musicais como fonte e lugar de conhecimento sobre os neofascismos. A leitura das letras de *Hate Rock* aliada a um referencial teórico que nos auxiliou na elucidação da sua complexidade, bem como suas razões de existência, nos apresentou faces políticas e edificações históricas particulares. Além disso, a análise nos forneceu detalhes sobre os projetos históricos e políticos de movimentos neofascistas que, por vezes, deixaram as

músicas e se concretizaram em ações diretas almejando transformações sociais e históricas.

Hate Rock e neofascismos: Das “Décadas de Crise” à “crise permanente”

O que chamamos de *Hate Rock* tem suas origens na Inglaterra do final dos anos 1970. É possível apontarmos, além do contexto sócio-político vivido no país, outras duas importantes causas para o seu surgimento. Uma delas foi o advento do movimento *punk* inglês; outra foi a morte do jovem *skinhead* Clive Sharp, acontecimento que acirrou as disputas ideológicas entre os adeptos da subcultura *skinhead* e integrou um dos capítulos mais fervorosos de sua intensa politização e irreparável cisão.

Como outros países capitalistas, a Inglaterra vivia naquele período o que Eric Hobsbawm chamou de “Décadas de Crise” do capitalismo moderno, quando “os Estados nacionais perderam seus poderes econômicos”^V, o que se agravou pelas duas Crises Mundiais do Petróleo em 1973 e 1979. Se alastrava pelo país um cenário de desemprego estrutural, incertezas políticas e pessimismo frente à crise que se aprofundava. A direita liberal estava desacreditada, sendo o liberalismo duramente contestado por sua incapacidade de sanar os problemas econômicos que geravam ainda mais desigualdade e estagnação. A esquerda, principalmente a socialista, era apontada como passiva e pouco efetiva em seus intentos. Tal conjuntura permitiu que a extrema-direita ganhasse visibilidade por meio de um ressentimento que criticava ambos os lados, bem como o surgimento de movimentos jovens de contestação^{VI}.

O *British National Party (BNP)*, então liderado por John Tyndall, despontou como uma das mais expressivas organizações políticas da extrema-direita entre os ingleses insatisfeitos e como suposta solução para a crise. Sua visão política era alinhada ao pensamento chauvinista, xenófobo, racista, anticomunista, antiliberal e fundamentalmente nacionalista, cujas práticas e discursos se ancoravam em um perfil neofascista que não era assumido abertamente pelo partido, em decorrência do desgaste pelos quais as ideologias fascistas já haviam passado. Essa tentativa de esconder a face neofascista do *BNP* não foi sem esforço, uma vez que suas campanhas e o passado político de Tyndall, frequentemente expostos pelos seus opositores, revelavam sua ideologia^{VII}. Apesar disso, não deixou de recrutar militantes inclusive entre outros movimentos da extrema-direita desiludidos com suas lideranças.

O nascimento do *BNP* foi propiciado por crises vividas por esses outros movimentos e pela eleição de Margaret Thatcher, do Partido Conservador, ao cargo de Primeira Ministra da Inglaterra. Esse fato fez com que a extrema-direita, que buscava respaldo entre as classes médias e as elites, observasse uma redução do seu potencial e ficasse ainda menos evidente. Depois, vendo-se impossibilitado de lutar contra a ascensão neoliberal e alcançar estabilidade política, fundou o *BNP* como uma nova tentativa de unificar a extrema-direita britânica sob discursos explicitamente neofascistas. Dessa vez, suas investidas seriam em regiões menores e com forte presença operária^{VIII}.

Apesar de ter questionado as adaptações e concessões feitas por outros partidos, como o *National Front (NF)*, foi necessário também a Tyndall e a seu partido se adaptarem ao novo contexto político britânico e amenizar a face neofascista de seu partido, mesmo que isso não tenha ocorrido por completo. Essa face representava a idealização política da Grã-Bretanha sob a égide de um nacionalismo racista, anticomunista e antisocialista, antiliberal, anticapitalista e antidemocrático, contrário a políticas migratórias e à mistura entre culturas, julgando arriscado comprometer a

identidade nacional e incitando o ódio aos supostos inimigos que pudessem comprometer seus intentos.

Esse discurso nacionalista teve impacto considerável no operariado inglês e nos jovens que se originavam dele, como os que integravam a subcultura *skinhead* e naquele momento se percebiam com poucas oportunidades de empregos e com más condições sociais. Esta subcultura surgiu em meados dos anos 1960, numa mescla entre outras subculturas jovens já existentes que circulavam pelas ruas e marcavam suas identidades por meio das vestimentas, do comportamento violento e do gosto por gêneros musicais específicos cujos discursos representavam suas duras realidades. Traçar um perfil de cada uma delas não é nosso objetivo, uma vez que demandaria tempo. Podemos dizer que a violência e o gosto pelo “espírito rueiro” de cada uma delas influenciaram os *skinheads* que aliaram a isso as peculiaridades do seu berço, o meio operário^{IX}.

Até o final da década seguinte a presença de ideias fascistas entre os *skinheads* era inexistente, exceto por um ideário nacionalista incipiente que já permeava boa parte da subcultura, mais atrelado a um discurso trabalhista do que discursos de qualquer outra natureza. No meio do caminho, os *skinheads* seriam duramente reprimidos pela polícia e crucificados pela imprensa, apontados como arruaceiros e criminosos, o que fez com que sua presença nas ruas diminuísse consideravelmente. Muitos deles deixaram os cabelos crescerem e abandonaram as vestimentas tradicionais da subcultura, ainda que partilhassem do *zeitgeist* de seu microcosmo^X.

Porém, por volta de 1976, quando o movimento *punk* inglês começou a se tornar expressivo em meio à crise política e econômica que o país vivia, os *skinheads* viram nele uma oportunidade de reorganização em torno de objetivos mais concretos e políticos. Ocorreu que os *punks* eram jovens de classe média-baixa da Inglaterra, cujas perspectivas estavam sendo obscurecidas pela crise de forma semelhante aos *skinheads*, restando a eles poucas oportunidades de emprego, graves problemas financeiros familiares e mínimos espaços para transformarem ou reverterem esses problemas. A adesão a um movimento que, por um lado, se aliava à crítica direta ao *stablishment* e que, por outro, se voltava para um pensamento abertamente niilista se tornou opção de expressão e fuga dos jovens diante do que os angustiava^{XI}, fosse em busca de melhorias, fosse em busca da destruição completa sem quaisquer planos de reconstrução social^{XII}.

Além da estética e do abuso de posturas agressivas, mesmo que apenas na aparência, os *punks* se manifestavam por meio da música, mais especificamente de uma ramificação do rock’n’roll que ficou conhecida como *punk rock*. A ideia era trazer de volta os três ou quatro acordes e o ritmo dançante dos primeiros anos do rock, antes dos excessos psicodélicos e da virtuosidade musical que dominou a indústria voltada ao gênero nos anos 1960. Mas, se nos primórdios do rock o discurso musical priorizava a diversão e a vida dos adolescentes^{XIII}, no final dos anos 1970 e mais especificamente na Inglaterra, as vozes entoavam gritos que refletiam o contexto sócio-político e econômico que os jovens viviam naquele cenário^{XIV}. O “novo rock” proveniente dos *punks* era, para eles, mais realista e menos idealizador ou ingênuo.

Foi essa postura que aproximou os *skinheads* dos *punks*, em especial aquela que se expressava por meio da música. Adotando o subgênero para si, os *skinheads* estruturaram uma nova versão dele, que ficaria conhecida como *street punk* ou *Oi!*. A partir dele, os *skins* criaram bandas e elaboraram músicas que falavam dos seus problemas, vezes semelhantes aos dos *punks*, vezes colocados como distintos ou mais graves. Para os primeiros, o universo operário, do qual boa parte dos segundos também era integrante parecia mais duro. Ainda assim, “o Oi!” era a fim de tirar sarro mesmo, mas sempre passando um conteúdo crítico

(*‘having a laugh and having a say’*), ou seja, a política das ruas e não das urnas ou das cadeiras parlamentares^{xv}.

Esse tipo de lógica política corresponde ao que Sônia Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar^{xvi} compreendem como as ações políticas de grupos civis que pressionam as instituições políticas estatais, ou mesmo a sociedade, ainda que em um nível menos intenso, indo além da participação política comum, expressando as necessidades de grupos sociais específicos historicamente marginalizados. Nesse caso, os autores fazem referência aos movimentos sociais atrelados à esquerda ou a noções políticas mais libertárias, como as feministas, os movimentos negros, entre outros. Porém, é importante considerarmos que essa militância política civil, distante da arena institucional, ocorre também nos movimentos de extrema-direita.

O *BNP* se apropriou dessa militância civil e angariou, no decorrer dos anos, uma considerável quantidade de militantes políticos entre os *skinheads*. Isso porque já no início dos anos 1970, a prática do *Paki bashing*^{xvii} era comum entre eles, mostrando seu repúdio aos paquistaneses e outros imigrantes^{xviii}. O jovem Ian Stuart Donaldson, vocalista da então banda *punk Skrewdriver*, havia se aproximado com bastante ímpeto das causas propostas pela ala jovem do *NF* e logo aderiu à estética *skinhead*, vindo a se tornar, mais tarde, um verdadeiro mártir da causa nacional-socialista em fins do século XX. As músicas de sua banda, em sua maioria composta por ele, já haviam sofrido uma significativa guinada ao conservadorismo para, logo mais, ao final dos anos 1970, tornarem-se explicitamente defensoras de discursos neofascistas^{xix}.

A proximidade entre a *Skrewdriver* e o *NF* era, em torno de 1978, tão forte que foi por meio dela que se forjou um movimento em conjunto para ampliar o espaço do partido entre os jovens, bem como a mensagem disseminada pela banda. Dessa forma, “sob os cuidados do White Noise Club”, produtora musical do partido responsável por reunir e gravar bandas do gênero, “a *Skrewdriver* fazia shows semanais para um público considerável”, o que confirma a relação recíproca entre partido político e músicos que serviam como líderes políticos entre os jovens. O objetivo final era “difundir ideias neonazistas por meio da música e atrair jovens *skinheads* para o National Front^{xx}”, que naquele momento vislumbrava a retomada de políticas nacionalistas.

Um ano depois, em maio de 1979, um jovem *skinhead* aliado ao *NF*, Clive Sharp, foi morto por militantes comunistas em uma briga^{xxi}. Esse acontecimento provocou um engajamento mais intenso por parte dos *skinheads* neofascistas que passaram a combater grupos de ideologias opostas, tornando mais vorazes as disputas na acolhida dos jovens ainda desorganizados, dispersos e sem aliança com qualquer associação política. O ódio aos comunistas se manifesta em discursos como o presente na música *Smash the reds* (“esmague os vermelhos”), da banda inglesa *No Remorse* (1986): “Uma briga começa e pessoas se ferem/Skinheads atacam um concerto comunista/Olhe em volta, veja os vermelhos correrem/Um ou dois param para uma briga sob o sol^{xxii}”.

A concentração de indivíduos que integram movimentos políticos opostos em apresentações musicais ao vivo chama a atenção de opositores para embates desse tipo. Fica clara também a manifestação de ódio aos inimigos “vermelhos”, estando essa cor frequentemente associada à esquerda, em particular ao comunismo, inimigo histórico dos fascismos. Embora não discurssem no momento em que o *White Noise Club* foi fundado ou que Clive Sharpe foi morto, as bandas e seu ideário se constroem a partir de fatos como esses.

Vejamos o que diz a música *Europe Awake* (“Acorde Europa”) da *Skrewdriver*, lançada em 1984: “Europa, o que eles precisam fazer para você voltar à vida?/O que houve com a herança que era minha e sua?/Uma economia capitalista, os comunistas vagam pelas

ruas/Os mais velhos não estão a salvo, que solução buscamos?”. Mais adiante: “Precisamos nos unir logo e tomar nossa nação de volta”^{XXIII}. O que se explicita é a noção de que em meio a uma crise econômica e cultural, a Europa, almejada pelos fascismos no passado, sofre reveses sob o controle de políticas à direita e à esquerda. Aquele contexto político foi descrito pela música como algo próximo de um esgotamento semelhante ao que, com o esforço das massas e de militantes ávidos por participação política, acabou levando Itália e Alemanha a conhecerem políticas de Estado fascistas que chegaram ao poder no início do século XX. Essa análise anacrônica permeia com frequência o imaginário das referidas correntes neofascistas históricas.

Embora haja uma proximidade entre organizações neofascistas empenhadas em avançar numa participação política de Estado, como o *NF*, vemos também movimentos de jovens *skinheads* cujas práticas políticas se realizaram longe desse âmbito. Muitos desses movimentos não necessariamente disputavam a tomada do poder político, mas visavam reformulações a respeito de como ele deveria ser exercido, o que ocorre também em outros segmentos sociais. No caso desses, as reformulações eram baseadas em suas ideologias e concepções políticas e de sociedade, cujos pilares eram os fascismos clássicos e suas remodelações ocorridas ao longo do tempo e em meio às peculiaridades de cada cenário.

Nessa perspectiva, o potencial político do *Hate Rock* reside na sua capacidade de concentrar visões e propostas de sociedade, angariando contingentes que possam ser usados como elementos de pressão para a concretização de idealizações. Embora tal complexidade possa não ser muito evidente, os crimes de ódio são parte dessa pressão. As músicas não podem ser necessariamente responsabilizadas pelos crimes, mas elas os legitimam uma vez que são executados principalmente por jovens em nome das causas políticas expressadas nas músicas.

Crimes de ódio protagonizados por *skinheads* neofascistas contra grupos sociais específicos são problemas enfrentados com frequência por países ocidentais nas duas últimas décadas. Tais crimes podem ser pensados como resultado da expressão de tensões envolvendo jovens baderneiros, mas não devemos nos enganar, pois suas raízes são muito mais profundas. Se pensarmos que os fascismos clássicos agiam com violência semelhante, não será difícil encontrarmos a permanência desse elemento nos movimentos situados no presente. A busca por referências nos fascismos clássicos é incessante. O *Hate Rock* nos mostra essa busca, além da idealização e motivação para defender suas causas por meio do ódio e dar-lhes novo espaço no presente, bem como suas transformações.

Para os fascismos clássicos, a defesa da nação ou da comunidade era não só uma necessidade, mas a base histórica de suas ideologias políticas. O chauvinismo e a xenofobia eram constantemente usados para unir a população a favor da nação e contra tudo que representasse uma ameaça ou sua decadência, ao menos de acordo com o pensamento fascista. A ideia da grandeza nacional tinha como consequência o estabelecimento de uma identidade a fim de sanar feridas e ressentimentos^{XXIV}. Hoje não testemunhamos contextos congêneres ao vivido por Itália e Alemanha no início do século XX, onde os fascismos ganharam vida. No entanto, é necessário pensarmos como esses comportamentos políticos são redesenhados para permanecerem vivos. O *Hate Rock* pode nos fornecer um frutífero terreno para esse exercício.

O Hate Rock pelo mundo: Transformações e visões políticas

Nos anos 1980, a *Blood & Honour (B & H)*, organização idealizada e orquestrada por Ian Stuart Donaldson, foi umas das principais difusoras de bandas neofascistas do mundo, beneficiada após o advento da Internet como meio de comunicação doméstico na década

seguinte. Essa organização é considerada “um dos mais antigos grupos neonazistas em atividade, possui cerca de trinta divisões politicamente ativas e espalhadas por aproximadamente 25 países em todo o mundo [até 2012]”^{XXV}. Sua proposta era unir bandas com propósitos semelhantes e difundí-las a fim de fortalecer um movimento de comuns com a realização de eventos, shows, reuniões, gravação e distribuição de material musical neofascista ou que dialogassem com os fascismos históricos.

Em decorrência desse empenho, o *Hate Rock* não ficou restrito apenas ao Reino Unido assim como os próprios *skinheads* neofascistas. Com o *B & H* empenhado na distribuição e promoção do gênero em todo o mundo e graças a seu grande alcance, esta música alçaria voos ainda mais distantes. Antes disso, a distribuição de discos e materiais musicais no momento em que o *Hate Rock* surgia já era algo pensado por grupos envolvidos. Gravadoras e distribuidoras deste gênero já podiam ser encontradas na Alemanha dos anos 1980, como a *Rock-O-Rama*, que, a princípio, lançava bandas *punks* para depois tornar-se um dos maiores nomes entre os difusores do *Hate Rock* europeu^{XXVI}. A *Skrewdriver* lançou seus primeiros discos pela gravadora alemã.

A banda *Böhse Onkelz*, que em 1984 lançou o álbum *Der Nette Mann* (“o homem bom”) pela referida gravadora, canta em *Deutschland* seu nacionalismo extremado em relação à Alemanha: “O orgulho de ser alemão não será tirado de nós/O país se afunda em lama, nossa bandeira é insultada/Mas temos orgulho de termos nascido aqui/Temos orgulho de sermos alemães”^{XXVII}. É corriqueiro entre as bandas do gênero exaltarem demasiadamente a nação a fim de, depois, direcionar o ódio em seus discursos aos que se referem como responsáveis por “afundar o país na lama” ou “insultar a bandeira”. A conjuntura sócio-política provocada pela reunificação da Alemanha no final da década intensificou esses discursos, sobretudo contra os socialistas e comunistas.

Isso permitiu que nos anos 1990 esse tipo de música ganhasse difusão internacional mais intensa, motivada pela queda do muro de Berlim em 1989 e o fim da União Soviética dois anos depois. Esses fatores representavam para os neofascistas uma série de problemas econômicos, instabilidades sociais e crises de identidade provocadas sobretudo pelo embate entre os europeus do oeste e a permanência de ideias comunistas entre os imigrantes do leste, que passavam a frequentar com maior facilidade o outro lado^{XXVIII}. Esse novo cenário fez com que crescessem os movimentos políticos neofascistas contrários ao processo que, conseqüentemente, desenvolviam mecanismos de militância como o *Hate Rock*.

Pouco antes disso, por volta de 1987, na França, a *Rebelles Européens*, gravadora fundada por Gaël Bodiis, então produtor da banda francesa *Brutal Combat*, surgiu para se tornar uma das proeminentes promotoras de *Hate Rock* na Europa. A banda, lançada pela gravadora, expressou seus sentimentos em relação à imigração e ao atual estado em que a França se encontrava na segunda metade dos anos 1980 (portanto quase quarenta anos após o fim dos regimes fascistas) por meio da música *Charles Martel*, do disco homônimo:

Hoje tudo mudou
Nossa segurança está ameaçada
As pessoas não ousam sair à noite,
não querem morrer nas ruas
Carlos Martle, se você visse o que fizeram da Gália
Carlos Martel, seu nome significa muito para os franceses
Eles têm muitos canais para cruzar nossas fronteiras
Aos poucos somos invadidos, vamos perder nosso país^{XXIX}

Evocando um reconhecido herói nacional, voltam-se ao passado como referência para defender o presente de uma dita ameaça: os externos à comunidade, cujas diferenças são

associadas a problemas de tensão social. Os responsáveis são nominados como aqueles que invadem o país supostamente para saqueá-lo. O chauvinismo e xenofobia, que se utilizam das paixões e heróis nacionais para energizar as massas, são usados de forma recorrente pelos neofascistas. O objetivo é mostrar que quanto mais heterogênia sua nação for, mais dificuldades irá enfrentar. Inspirados nos fascismos históricos, defendem a herança nacional como força energizadora para idealizar a unidade e a proteção de seus iguais no presente, ao passo em que associam os “Outros” a imagens negativas e ameaçadoras que geram tais dificuldades. Esses “Outros”, apesar de sintetizados como externos à nação, não foram necessariamente os mesmos agredidos pelos fascismos clássicos.

Até 1994, quando se dissolveu, a *Rebelle Européens* lançou aproximadamente 50 discos do gênero sofrendo, a princípio, pouca censura por parte do Estado francês^{XXX}. Mas a França não foi o único país no qual bandas neofascistas produziram de forma relativamente livre. Na Suécia, em princípios dos anos 1990, bandas evidentemente ligadas à extrema-direita local, cujas músicas tematizam os mitos e folclores nórdicos e arianos tão apreciados pelos nazistas, como a *Ultima Thule*, foram mais longe e deixaram o *underground*, chegando a emplacar discos nas listas dos mais vendidos do país^{XXXI}.

De 1993 vem a música *Döt at ZOG* (“morte à ZOG”), da banda sueca *Vit Aggression* (“agressão branca”). Vejamos o que seus compositores expressam em um trecho da música: “Para libertar sua terra natal eles ergueram punhos fortes/Para desafiar a ocupação de Sião eles fizeram uma ação armada/Saúdo quatro homens que gostaria de ver novamente/Apesar de separados pelas paredes desse Gulag, estamos com vocês”^{XXXII}. Tal alusão à luta contra a “ocupação de Sião” se refere ao frequente antissemitismo neonazista com o qual a banda, em consonância com outras do *Hate Rock*, compactua. Essa ocupação seria parte da conspiração judaica tida pelos nazistas como real, baseada em escritos dos lendários “Protocolos dos Sábios de Sião”, amplamente questionáveis em sua existência, nos quais estariam as diretrizes semitas de dominação mundial^{XXXIII}. É comum aos neonazistas voltarem-se a esses argumentos pouco sólidos para justificar seu ódio. Enquanto defendem os executores dessa ação armada, defendem também o ódio aos judeus.

Há indícios de que também na Hungria, entre os anos de 1980 e 1990, o cenário musical voltado para bandas neofascistas adeptas do *White Power*^{XXXIV} era tão intenso que estava em vias de alcançar o *mainstream*, até ser duramente questionado pelo Estado. Os primeiros *skinheads* húngaros emularam o perfil ultranacionalista de parte da subcultura inglesa já envolvida com os neofascismos, encapsulando uma consciência política, desenvolvendo e adaptando-a a seus próprios fins^{XXXV}. Essa potencialidade é fundamental para entendermos como o *Hate Rock* e as ideologias políticas que representa se adaptam a diferentes realidades sociais e como seu uso é político.

Isso nos explicará, por exemplo, a presença de bandas como a *Iron Youth*, diretamente ligada ao partido neonazista “Aurora Dourada”, na Grécia, e da banda baiana “Bandeira de Combate”, no Brasil. Muito poderia se especular sobre a impossibilidade desse fato. Até mesmo os membros da banda grega poderiam alegar estarem mais próximos do berço do fascismo, tendo o país vivido um amplo domínio fascista nos anos 1930 e por serem europeus, enquanto os brasileiros não possuiriam condições raciais (se pensarmos em termos de nazismo ou nos baseando em princípios leigos, como frequentemente ocorre) ou históricas para aderirem a essa ideologia. Os brasileiros podem se indagar sobre a possibilidade de uma banda nordestina ser fascista. Porém, os significados desse comportamento político não se restringem a tais limites, podendo ser reformulados.

A música *Close Combat* (“combate próximo”) da referida banda grega nos diz: “O combate se aproxima/Entre com tudo ou caia fora/Apoie seus camaradas custe o que custar/O

combate se tornará real, a verdadeira essência da luta/Tropas de choque de uma guerra urbana/Dominaremos as ruas à noite/Esmagando-os sem misericórdia”^{XXXVI}. Se nos atentarmos também à música “Atitude”, da “Bandeira de Combate”, veremos discurso semelhante: “Quando nada mais faz sentido/É preciso tomar alguma providencia/Não cruzar os braços em nenhum momento e marcharmos contra os inimigos/Chutar suas cabeças até que soltem dos seus corpos”^{XXXVII}. As referências militares típicas dos fascismos são exploradas pelas bandas como sugestão de ação direta contra seus inimigos. Não importa se na Bahia ou em Atenas, esses discursos partem de esforços históricos para que tais ideologias lhes sirvam.

Ocorre que o “viver fascisticamente”, praticar os fascismos, está relacionado a um esforço de reapropriação e reconstrução histórica que independe de qualquer proximidade com espaços ou tempos históricos definidos^{XXXVIII}. Há alguns autores empenhados no estudo dos fascismos clássicos, a exemplo de Ernst Nolte e Renzo De Felice, que aprisionam seus objetos no passado, retirando a relevância de práticas semelhantes após 1945 e nos obrigam a buscar explicações apenas no período que vai entre 1922, com a chegada de Mussolini ao poder na Itália, até o fim da Segunda Guerra Mundial, entendendo os fascismos como regimes de uma época.

Como podemos ignorar, por exemplo, a presença da Ação Integralista Brasileira (AIB) nos anos 1930, a maior organização fascista fora da Europa naquela década? Ainda que com suas peculiaridades e certos distanciamentos em relação aos fascismos europeus, a AIB teve relevância significativa na política brasileira e seus projetos, bem como as “características da ideologia, da base social, da organização, da mística, dentre outras do integralismo, colocam-no perfeitamente dentro de quase todos esses modelos criados para definir o que é fascismo”^{XXXIX}, mesmo que a especificação desses modelos oscilem em suas definições e o movimento brasileiro não tenha nascido para ser uma cópia de seus primogênitos europeus.

O *Hate Rock* é um lugar de conhecimento para a compreensão das possibilidades de mutação dos fascismos no espaço e no tempo como práticas e comportamentos capazes de se desenvolverem, mesmo longe dos terrenos onde suas primeiras sementes foram plantadas. Eles são capazes de serem adequados a diferentes contextos e servirem aos que os evocam de diferentes formas, sem perder suas bases fundamentais. Nesse sentido, esse gênero debatido por nós nos parece a ferramenta ideal para a difusão de tais ideias, uma vez que a linguagem musical é universal e o rock aparece como meio de expressão jovem em boa parte do chamado Mundo Ocidental.

Ocorre que as frustrações e descontentamentos sócio-políticos, estejam eles partindo da esquerda ou da direita, são parte da dinâmica social de vários países capitalistas e a música acaba sendo um suporte, principalmente para os jovens, na busca por extravasar seus ressentimentos e rejeições. Tais sentimentos, quando partem de grupos neofascistas, podem se converter em ódio contra tudo aquilo que impede o crescimento de suas forças políticas ou da sociedade que julgam mais correta.

Para bandas como a estadunidense *Angry Aryans*, a sociedade mais correta restringiria a possibilidade de negros e brancos conviverem conjuntamente, haja vista que compactuam com uma política cultural histórica local que preserva entre muitos segmentos populacionais a formação “branca, anglo-saxã e protestante” da nação como critério de identidade^{XL}. Por essa razão, cantam em *Race mixing is treason* (“mistura entre raças é traição”): “Mistura entre raças é traição/Esses traidores da raça são uma desgraça/Eles não ligam para a preservação de nossa raça/Quando vir os missigenados, chute-os na cabeça/Sinta nossa fúria, traidores da raça/Sinta nosso ódio”^{XLI}. Por sua afiliação com o racismo, a banda opta pelas referências históricas nazistas para discursas e defende um tipo de política voltada a ao ódio racial contra os “culpados” pela queda de sua homogeneidade cultural.

As músicas do *Hate Rock* fornecem novos “culpados” para quaisquer problemas, independentemente de suas proporções, em regiões urbanas de diferentes tipos. Mais do que isso: atribuem a esses “culpados”, minorias, em grande parte, características vilanescas que buscam torná-los opressores, enquanto os neofascistas se posicionam convenientemente como vítimas. Logo, esses “culpados” se tornam inimigos a serem combatidos como meio de expurgar um problema nacional. Os neofascistas se utilizam da música de forma política para dar novos significados históricos às suas ideias e figurarem como rejeitados em sociedades dominadas politicamente por seus inimigos. Ao mesmo tempo, reforçam suas ideologias políticas e apontam suas características como soluções.

Por essa razão, os neofascismos acabam encontrando espaço em diferentes países, pois suas práticas correspondem a exigências presentes em contextos diversos aos quais se tornam convenientes. Da mesma forma, o *Hate Rock* é frutífero pois preenche uma demanda substancial em movimentos e organizações desse tipo: a aproximação com a juventude e, principalmente, a militância em meios nos quais os partidos mais sérios não conseguem ou não buscam penetrar com tamanha eficácia. Militância essa que encontra proximidade maior com a emoção do que com a razão.

Uma breve anatomia do gênero: Por que Hate Rock?

Odiar ao outro, aquele que se difere dos que devem, segundo os neofascistas, desfrutar da nação e fazer parte dela, é uma prática fundamental para o gênero aqui examinado e razão pela qual optamos por chamá-lo assim. O jornalista espanhol Antonio Salas^{XLII} nos apresenta essa vertente musical como *hate music*, ou “música de ódio”. Paul Jackson e Anton Shekhovtsov^{XLIII}, bem como Nick Lowless e Steve Silver^{XLIV}, além de um grande número de artigos relacionados ao tema, falam em *White Power Rock*. Hélene Löow^{XLV} também o chama assim. George Marshall e Helena Salem tratam-no como simplesmente *RAC*. ou *Oi!*, enquanto Antonio Moyano^{XLVI} evoca o termo *nazi rock*. No entanto, nenhuma dessas classificações dão conta das bases fundamentais sobre as quais as bandas neofascistas aqui examinadas operam.

A classificação “música de ódio”, traduzindo o conceito explorado por Salas, abre um leque muito amplo de gêneros musicais, sendo necessário entendermos as motivações que levam essas bandas a escolher o rock, e não outro gênero. Por sua forte conexão com a rebeldia, o confronto ao *establishment* e o inconformismo, o rock parece exercer uma atração maior entre os jovens^{XLVII}. Portanto, são bandas que não apenas se identificam com o estilo proposto, mas que reconhecem nele um meio para difundir suas posturas, sabendo que seu público será de pares e com ele dialogarão. Logo, a escolha por esse gênero não é desprovida de intenções, restringindo, em muitos casos, o perfil musical que adotam.

O próprio subgênero do qual deriva, o *street punk* ou *Oi!*, está atrelado à posição dos jovens frente ao mundo que os circunda. Concebido como meio de extravasar frustrações e mesmo criticar a sociedade da qual fazem parte seus idealizadores, eram elaborados por jovens da classe operária inglesa^{XLVIII}. Não podemos comparar o que as bandas neofascistas que converteram esse tipo de música em favor de suas agendas com o que bandas comerciais, cujos trabalhos, em muitos casos, estavam presentes nas rádios, faziam naquele momento. Portanto, o termo “música” é demasiado abrangente e ignora as especificidades desse gênero.

Já o termo *White Power Rock* ou *White Power Music* se detém apenas aos conjuntos adeptos do racismo, o que não é uma regra entre os neofascistas. O racismo presente em muitos discursos musicais é apenas uma parcela daquilo que o gênero abrange. Por exemplo, há entre as bandas a revolta violenta contra esquerdistas, com foco nos comunistas, o que não se enquadra em uma perspectiva racista, mas na qual está presente um ódio declarado

fundamentado nas ideologias fascistas clássicas. Do mesmo modo, a repulsa aos comunistas não é um posicionamento exclusivo dos brancos ou arianos, como costumam se classificar. As bandas *White Power* se utilizaram dos fascismos para fundamentar seus discursos, mas o racismo não é uma regra aplicada a todos os casos de neofascismos.

Não é novidade e nem exclusividade dos *skinheads* neofascistas o uso da música como forma de evocar discursos de ódio racial, por exemplo, e simpáticos a grupos de extrema-direita. Nos anos 1960, ainda quando os *skinheads* não possuíam a imagem de racistas que ganhariam depois (além da subcultura ainda inexistir nos EUA), Clifford Joseph Trahan, conhecido sob a alcunha de Johnny Rebel, cantava o ódio a negros e declarava apoio à famosa Ku Klux Klan e à América Sulista, decorando a capa de seus discos e os palcos onde se apresentava com bandeiras dos Estados Confederados da América. Em seu site^{XLIX} podemos encontrar letras de suas músicas, com ofensas explícitas a negros. Apesar de possivelmente se encaixar no gênero *White Power Music*, a depender de sua apropriação, não faz menção aos fascismos.

O *nazi rock*, por sua vez, possui um problema semelhante. Nem todas as bandas são adeptas do nazismo, mesmo que apoiem algum tipo de fascismo. Enquanto o nazismo pressupõe o racismo e o antissemitismo, outras práticas fascistas não necessariamente assumem para si esses discursos. No caso das bandas estadunidenses a ênfase na ideologia hitlerista assume o papel de guia para suas principais temáticas, que são o ódio racial e a consolidação do empoderamento dos brancos. Já no Brasil o uso do nazismo não é tão vigoroso.

Não basta a essas bandas apenas informar aos ouvintes sobre os fascismos e suas ditas qualidades como numa simples campanha política, mas é necessário e indispensável, mais do que afirmar a paixão por seus ídolos políticos, expressar o ódio aos inimigos e sugerir formas de destruí-los, estabelecendo o tipo de sociedade com as quais sonham. Por essa razão as músicas são, majoritariamente, esforços para criar revolta e explicar, segundo suas concepções, as razões para problemas sociais e como saná-los com violência e ódio. Para amarem tanto a si mesmos, às suas raças, nações e visões de mundo, acabam por demonstrar isso com ódio aos que, dizem, ameaçam aquilo que tanto amam. O ódio é um elemento energizador do qual o gênero aqui estudado se apropria.

A sigla *RAC* também não nos serve, pois, como dito antes, representa mais um movimento e não um gênero propriamente dito. Por mais que parte das bandas envolvidas com o *RAC* fossem neofascistas e acabassem se identificando como executoras desse suposto novo gênero, a sigla acaba restringindo a análise por sua ênfase na oposição ao comunismo, o que não é particular aos fascismos e pode gerar confusões. O mesmo pode ocorrer com os termos *Oi!* ou *street punk*, uma vez que eles já são atribuídos a um modelo musical seguido por *skinheads* não adeptos dos neofascismos. Nossa intenção é separá-los cada vez mais, não aproximá-los.

Aos jovens que acabam aderindo a movimentos desse tipo, esses discursos funcionam como catalizadores de suas revoltas e frustrações, sendo capazes de norteá-los num sentido que se apresenta como justo e correto ao passo em que inimigos da nação são apontados. O mesmo pode ocorrer em relação a bandas que disseminam discursos de esquerda, como as que atuam no movimento *punk*. Para movimentos sociais mais comuns, a crítica pode ser ao racismo, à ausência de leis de inclusão, ao descaso em relação a certa identidade, à pouca participação de setores sociais nas decisões públicas, entre outras questões. Nesse caso, qual seria a diferença entre os dois tipos, senão a ideologia e a organização política que defendem?

A própria música e os discursos presentes nelas, como mostraremos com maior solidez mais adiante, são capazes de nos apresentar essas diferenças. Enquanto bandas de rock ligadas

a causas sociais, como muitas daquelas que se ajustam ao *punk*, ou os movimentos sociais tradicionais lutam por inclusão, pela participação social de setores marginalizados, num processo que compreende o social como coletivo, questionando os processos históricos que levaram ao seu afastamento do todo, os movimentos neofascistas apoiam a exclusão, a violência e mesmo o extermínio daqueles que consideram empecilhos aos seus planos políticos, às suas ideologias. Não há preocupações com qualquer coletivo ou sociedade que esteja além daquela que os circundam, daquela que apoia suas visões de mundo. Se os movimentos sociais buscam participação ou a melhoria de problemas na sociedade, sem discursar a favor da destruição violenta de outros grupos, os neofascistas agem exatamente ao contrário, buscando sanar os mesmos problemas por meio do ódio e da violência.

A agressividade, a raiva e o ódio, mesclados a um permanente discurso de que há uma guerra a ser vencida, da qual devem sair vitoriosos apenas por meio da derrubada sangrenta dos inimigos nacionais ou territoriais, é um fator aglutinador nesse ponto e nos mostra outra continuidade dos fascismos clássicos nos dias de hoje. A base de todo o discurso neofascista presente nas bandas do *Hate Rock* é o ódio que lhe batiza. Há o discurso neofascista, a idealização nacional e social guiada por ele, a classificação dos inimigos desse sistema idealizado e os meios para combatê-los. Por essa razão, os crimes de ódio são frequentes entre os militantes desses movimentos, enquanto as músicas tentam justificar seus atos. As políticas fascistas, com suas novas roupagens, são transmitidas e, em certa medida, ensinadas por meio do ódio.

Vejamos, como exemplo, dois casos que ultrapassam nosso corte temporal, mas ilustram com rigor esse olhar. Em 05 agosto de 2012, o ex-militar estadunidense Wade Michael Page, de 40 anos, entrou em um templo Sikh de Oak Creek, no Winsconsin, munido de uma submetralhadora. Naquele domingo, ele tirou a vida de seis pessoas. Page era não apenas um *skinhead* neonazista militante; era membro da banda *End Apathy*, cujas músicas evocam o nazismo como política ideal para resistir a culturas e “raças” consideradas alienígenas, como os Sikh^L. Quando nos voltamos para a leitura do pensamento expresso em suas músicas, vemos a idealização do ódio posto em prática por Page.

Ao ouvirmos a música *Backbone*, lançada pela banda de Page em 2010 no disco intitulado *Self Destruct*, perceberemos a presença do ódio na ideologia de seus integrantes: “É 2010 e aqui estamos para nos livrarmos deles/Os inimigos da raça branca”.^{LI} O crime praticado por Page é uma consequência prática do que é sugerido e também legitimado pela música que executa. Ele, no entanto, constitui uma exceção entre os integrantes de bandas deste tipo por sua idade avançada, uma vez que a maioria deles é mais jovem. De qualquer forma, seu vocalista foi produtor, executor e militante ativo das causas que defendia, cujas fragilidades buscam ser compensadas por doses desmedidas de ódio.

No Brasil, sete *skinheads* neonazistas foram presos em Niterói, Rio de Janeiro, em abril de 2013, acusados de agredirem um nordestino que trabalhava no centro da cidade. Felizmente, Cirley Santos, de 33 anos, não veio a óbito como algumas vítimas de Page. Foi socorrido e escapou. O grupo de *skinheads* era formado por jovens de idade entre 15 a 33 anos, portando tatuagens em alusão a símbolos nazistas.^{LII}

Não se sabe se os agressores faziam parte de uma banda como Page. O que sabemos é que bandas brasileiras, como a “Brigada NS”, em seu disco “O Retorno da Velha Ordem”, de 2001, deixaram claras as suas opiniões sobre os nordestinos. No caso do grupo citado, a música “Migração” diz: “Dia após dia, migrando do Nordeste/ Centenas de imundos que são uma grande peste”.^{LIII} Não podemos garantir que essa música ou qualquer outra do tipo tenha sido a principal causa da violência empreendida contra Cirley. Mas ao enxergar os

nordestinos como uma “peste”, algo que deve ser combatido, sugeriram esse tipo de violência aos que se identificaram com seu discurso.

Sugerir o ódio como única forma de conscientização política, buscando o impacto sobre os jovens por meio de um gênero musical que dialoga com eles, é um denominador comum entre as bandas sobre as quais nos debruçamos. Por essa razão, e por ter sido forjada na Inglaterra (daí o uso do termo em inglês), mesmo que aquelas bandas não se identificassem assim, o *Hate Rock* nos é mais adequado para conceituar bandas que disseminam ideias neofascistas por meio desse tipo específico de música, tornando-se assim uma peculiaridade que a singulariza.

Além do que observamos nos discursos, é necessário também traçarmos um perfil do que conseguimos ouvir. As bandas do *Hate Rock* possuem uma sonoridade própria e característica. A maioria das músicas tem poucos acordes, soam bastante simples, são curtas e pouco elaboradas no que diz respeito ao processo de composição instrumental. Algumas delas, como a “Brigada NS”, se utilizam de programas de computador para simular instrumentos, podendo significar a ausência de músicos ou mesmo de recursos para a gravação em estúdio. A precariedade da qualidade é outra característica comum a essas bandas, o que é motivado pela ausência de recursos e da aceitação de gravadoras e estúdios profissionais em relação aos discursos proferidos pelos músicos.

Seja como for, o fator mais comum entre essas bandas, no que diz respeito ao som que emitem, é a agressividade e a velocidade. Tratam-se de músicas cujos instrumentos e notas são tocados com rapidez, força e distorções barulhentas, independentemente da qualidade do equipamento, o que casa com a proposta das letras e aparece como recurso comum. A violência e o ódio falados se mesclam à ferocidade sonora, causando impacto nos ouvintes e embalando a violência que idealizam e protagonizam nas ruas. Os integrantes das bandas, particularmente os vocalistas, acabam se tornando personagens emblemáticos para os *skinheads*, espécies de líderes ou mesmo mártires, como o próprio Ian Stuart Donaldson.

Os *skinheads* que executam e consomem esse gênero musical o compreendem como algo maior do que apenas expressões artísticas, mas como reflexo e idealização de seus perfis políticos. E se esses indivíduos buscam se colocar “pela violência, uma violência que é vivida como aquilo que faz com que sejam respeitados e temidos pelos outros”, sendo também por seu intermédio que atuam e se aproximam de outros grupos, “criando uma ilusão de poder, força e potência”^{LIV}, é sobre ela que irão discursar e com ela dialogarão musicalmente. Pertinente lembrarmos que o próprio fascismo italiano “irrompeu na história por meio de um ato de violência contra não apenas o socialismo como também contra a legalidade burguesa, em nome de um pretense bem nacional maior”^{LV}.

Considerações finais

O surgimento do *Hate Rock* está localizado em um importante momento de crise do capitalismo, no qual forças à extrema-direita ganham impulso eleitoral modificando ideias fascistas para servirem aos seus propósitos. Essas forças se empenhavam em estabilizar frente a si uma cortina que escondesse suas feições fascistas, mas que frequentemente esvoaçava e exibia suas reais intenções. Fosse por intermédio dessas intenções, fosse em decorrência de sua aparência razoavelmente moderada, políticos neofascistas alcançaram importantes conquistas populares no final dos anos 1970, quando vislumbraram chances de aparecerem ao eleitorado como solução às crises dos países europeus, em especial a Inglaterra, apontando novos culpados. Parte da subcultura *skinhead* se tornou a mais memorável face dessas conquistas e desse processo.

Esse gênero ao qual nos voltamos revela a trajetória dos militantes neofascistas e de suas ideologias. Surge atrelado à relação entre *skinheads* e partidos políticos, na qual o apoio mútuo fez com que, de um lado, os primeiros fossem subsidiados em suas produções musicais e, conseqüentemente, com que os segundos ganhassem mais eleitorado. No entanto, essa relação se mostrou instável principalmente pela insistência dos jovens militantes em abraçar os símbolos fascistas clássicos, sinalizando para uma permanência do passado, enquanto os políticos engratados tentavam se afastar deles.

Os discursos musicais aparecem consonantes com as propostas políticas de alguns partidos, com excessão da presença clara de temáticas fascistas explícitas. A presença do eurocentrismo, do anticomunismo e antiliberalismo, do racismo e, principalmente, do chauvinismo e do nacionalismo, representam aproximações entre políticos e militantes *skinheads*. É comum a ambos também adaptarem essas ideias ao momento em que estão vivendo, incluindo nisso a classificação dos inimigos. A diferença estará na relação que ambos estabelecem com o passado. O espaço e o tempo do qual discursam acabam por interferir e dar aos neofascismos suas peculiaridades.

É por essa razão que devemos falar em neofascismos, no plural. Há diferentes formas de pensar e de conduzir esses comportamentos políticos, o que fica evidente na busca por transformações que possibilitem essa dinâmica por meio de uma face aparentemente renovada. Ao mesmo tempo, vimos que esses discursos são forjados em diferentes contextos sócio-culturais e políticos, por vezes demasiadamente distintos, mas nos quais ideias neofascistas se apresentaram como força motriz para movimentos políticos.

Portanto, o *Hate Rock* nos mostra como os neofascismos foram conduzidos por esforços humanos a múltiplos contextos, sendo organizado, adaptado e ultrapassando barreiras que supostamente existiriam para a sua atuação. Esses discursos musicais, que também são políticos, iluminam os neofascismos e nos fornecem pistas de sua história recente. Discursando sobre o passado dos fascismos clássicos ou sobre as realidades sócio-políticas em que viviam, as bandas do gênero representavam a insistência dessas ideias e desse comportamento em permanecer. Mais do que isso: exprimiram a vontade humana de energizar sociedades em direção aos seus novos intentos.

Notas

^I Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá. Orientador: Prof. Dr. Sidnei J. Munhoz (PPH-UEM). Integrante do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (LabTempo-UEM) e colaborador do Grupo de Estudos do Tempo Presente (GET-UFS). Financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: pedro@getempo.org.

^{II} COPSEY, Nigel. **Contemporary British Fascism: The British National Party and the quest for legitimacy**. New York: Palgrave Macmillian, 2004.

^{III} PAXTON, Robert O. **A Anatomia do Fascismo**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

^{IV} TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. Neofascismo. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos *et al* (Orgs.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções no século XX e XXI**. Rio de Janeiro: Editora Campus/Elsevier, 2004, p. 606.

^V HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: O breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 398.

^{VI} SALAS, Antonio. **Diário de um skinhead: Um infiltrado no movimento neonazista**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Planeta, 2006.

^{VII} COPSEY, Nigel. Op. cit.

^{VIII} Idem.

^{IX} MARSHALL, George. **Espírito de 69: A bíblia do skinhead**. Trad. Glauco Mattoso. São Paulo: Trama Editorial, 1993.

^X Idem.

^{XI} BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

^{XII} O medo de um conflito nuclear causado pela Guerra Fria, em meio à corrida armamentista estabelecida pelo mundo bipolar, foi uma das forças motrizes dos movimentos *punks* dos anos 1970. Para muitos desses jovens, as manifestações contrárias às armas nucleares promovidas nos anos 1960, década com a qual buscavam romper em termos de comportamento, não haviam surtido qualquer efeito. Dessa forma, as consequências do conflito e as expectativas em torno dele aparecem de forma frequente em muitas músicas atribuídas ao *punk rock* (Sobre isso, ver: FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: Uma história social**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006).

^{XIII} O termo *teenager* foi cunhado nos EUA da década de 1950 para classificar os jovens entre 13 (*thirteen*) e 19 (*nineteen*) anos, cuja inserção no mercado de trabalho se tornava marcante. A partir desse momento, esses jovens, aptos ao consumo menos restrito pela dependência dos pais, passavam a ganhar a atenção do mercado que começaria a voltar parte de sua produção a eles. O *rock*, naquela década, foi um dos instrumentos usados pela indústria fonográfica para, em primeiro lugar, auferir lucros e, em segundo, empreender a construção de um novo nincho cultural (Sobre isso, ver: COSTA, Márcia Regina da. **Carecas do Subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno**. São Paulo: Musa Editorial, 2000).

^{XIV} FRIEDLANDER, Paul. Op. cit.

^{XV} MARSHALL, George. Op. cit., p. 78.

^{XVI} ALVAREZ, S.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A (Orgs.). **Cultura e política nos movimentos sociais latinoamericanos**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

^{XVII} Em tradução livre, gíria que significa “espancamento de paquistaneses”. Era uma prática comum entre os *skinheads* contra um dos grupos de imigrantes mais numerosos do país. A revolta, quase sempre provocada por distinções culturais ou por acusações aos paquistaneses de estarem restringindo as opções de empregos dos ingleses em meio à crise, foi amplamente noticiada pela mídia (Sobre isso, ver: MARSHALL, George. Op. cit.).

^{XVIII} POTOK, Mark. **Racist skinheads: Understanding the threat**. Alabama: SPLC Publications, 2012.

^{XIX} SALAS, Antonio. Op. cit.

^{XX} DAMASCENO, Natália Abreu. Para uma anatomia do neonazismo: Reflexões sobre o movimento Blood & Honour. In: MAYNARD, Dilton C. S. (Org.). **História, neofascismos e intolerância: Reflexões sobre o Tempo Presente**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012, p. 62.

^{XXI} SALAS, Antonio. Op. cit.

^{XXII} NO Remorse. Smash the reds. In: **This time the world**. France: Rebelle Européens, 1986, Faixa 07. 01 MP3. Tradução nossa.

^{XXIII} SKREWDRIVER. Europe Awake. In: **Hail the new dawn**. Germany: Rock-O-Rama Records, 1984, Faixa 09. 01 MP3. Tradução nossa.

^{XXIV} MARIÁTEGUI, José Carlos. **As origens do fascismo**. São Paulo: Alameda Editora, 2010.

^{XXV} DAMASCENO, Natália Abreu. Para uma anatomia do neonazismo: Reflexões sobre o movimento Blood & Honour. In: MAYNARD, Dilton C. S. (Org.). Op. cit., p. 45.

^{XXVI} LOWLES, Nick; SILVER, Steve. **White noise: Inside the international nazi skinhead scene**. London: Searchlight Publications, 1998.

^{XXVII} BÖHSE Onkelz. Deutschland. In: **Der Nette Mann**. Frankfurt: Rock-O-Rama, 1984, Faixa 04. 01 MP3. Tradução nossa.

^{XXVIII} BEIRICH, Heidi. **Racist music**. Montgomery: Southern Poverty Law Center, 2015.

^{XXIX} BRUTAL Combat. Charles Martel. In: **Charles Martel**. Brest: Rebelle Européen, 1986, Faixa 12. 01 MP3. Tradução nossa.

^{XXX} LEBOURG, N; SISTACH, D. The role of underground music in the renewal of the french radical right-wing. In: JACKSON, P.; SHEKHOVTSOV, A. (Orgs). JACKSON, P.; SHEKHOVTSOV, A. **White Power music: Scenes of extreme-right cultural resistance**. Northampton: RNM Publications, 2012. p. 25-34.

^{XXXI} LAGERLÖF, David. The rise and fall of White Power music in Sweden. In: JACKSON, P.; SHEKHOVTSOV, A (Orgs). Op. cit., p. 35-46.

^{XXXII} VIT Aggression. Döt at ZOG. In: **Döt at ZOG**. Norrköping: Svea Musik, 1993, Faixa 01. 01 MP3. Tradução nossa.

^{XXXIII} SALAS, Antonio. Op. cit.

^{XXXIV} Ou “poder branco”: refere-se à ideologia racista cujos militantes são norteados pela crença de que os brancos devem exercer as mais diversas formas de poder, sobretudo a política e cultural, sobre os indivíduos de outras etnias. Tal crença se baseia na afirmação racista de que os brancos são parte de uma “raça superior”, utilizando-se de referenciais teóricos médicos, científicos e históricos na tentativa de legitimá-la (Sobre isso, ver: FLINT, Colin. **Spaces of Hate: Geographies of Discrimination and Intolerance in the U.S.A**. New York: Routledge, 2004)

^{XXXV} SZELE, Áron. Nationalism, racism, internationalism: The White Power music scene in Hungary and Romania. In: JACKSON, P.; SHEKHOVTSOV, A. Op. cit., p. 57-70.

- ^{XXXVI} IRON Youth. Close combat. In: **Respect/Defend/Create**. Detroit: Resistance Records, 2001, Faixa 05. 01 MP3. Tradução nossa.
- ^{XXXVII} BANDEIRA de Combate. Atitude. In: **Questão de honra**. São Paulo: Ultraviolence Records, 2001, Faixa 15. 01 MP3
- ^{XXXVIII} TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. **O século sombrio: Uma história geral do século XX**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ^{XXXIX} BERTONHA, João Fábio. **Integralismo: Problemas, perspectivas e questões historiográficas**. Maringá: EDUEM, 2014, p. 64.
- ^{XL} FICHO, Jean-Pierre. **A civilização americana**. São Paulo: Editora Papirus, 1990.
- ^{XLI} ANGRY Aryans. Race mixing is treason. In: **Old school hate**. Detroit: Resistance Records, 2001, Faixa 07. 01 MP3. Tradução nossa.
- ^{XLII} SALAS, Antonio. **Diário de um skinhead: Um infiltrado no movimento neonazista**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Planeta, 2006.
- ^{XLIII} JACKSON, P.; SHEKHOVTSOV, Op. cit.
- ^{XLIV} LOWLES, Nick; SILVER, Steve. Op. cit.
- ^{XLV} LÖÖW, Heléne. White Power rock'n'roll: a growing industry. In: KAPLAN, J.; BJØRGO, T (Orgs.). **The developing Euro-American racist subculture**. Boston: Northeastern University Press, 1998, p. 126-147.
- ^{XLVI} MOYANO, Antonio. **Neonazis: La seducción de la svastica**. Madrid: Nowtillus, 2004.
- ^{XLVII} BIVAR, Antonio. Op. cit.
- ^{XLVIII} MARSHALL, George. Op. cit.
- ^{XLIX} Disponível em - <<http://www.aryan88.com/whiterider/officialjr/>>. Acesso em 01 abr. 2012.
- ^L Disponível em <<http://www.bbc.com/news/world-us-canada-19167324>>. Acesso em 24 nov. 2015.
- ^{LI} END Apathy. Backbone. In: **Self Destruct**. Wisconsin: Label 65, 2010, Faixa 02. 01 MP3. Tradução nossa.
- ^{LII} Disponível em <<http://oglobo.globo.com/rio/neonazistas-sao-presos-apos-agredirem-homem-em-niteroi-8230598>>. Acesso em 31 jul. 2014.
- ^{LIII} BRIGADA NS. Migração. In: **O Retorno da Velha Ordem**. Brasil: Divisão 18 Productions, 2001, Faixa 10. 01 MP3.
- ^{LIV} COSTA, Márcia Regina da. Op. cit., p. 138.
- ^{LV} PAXTON, Robert O. Op. cit., p. 29. O autor se refere ao ataque promovido pelos fascistas, no dia de sua reunião inaugural em 5 de abril de 1919, contra a sede do jornal socialista *Avanti*, em Milão.

Referências Bibliográficas

- ALVAREZ, S.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A (Orgs.). **Cultura e política nos movimentos sociais latinoamericanos**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BEIRICH, Heidi. **Racist music**. Montgomery: Southern Poverty Law Center, 2015.
- BERTONHA, João Fábio. **Integralismo: Problemas, perspectivas e questões historiográficas**. Maringá: EDUEM, 2014.
- BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- COPSEY, Nigel. **Contemporary British Fascism: The British National Party and the quest for legitimacy**. New York: Palgrave Macmillian, 2004.
- COSTA, Márcia Regina da. **Carecas do Subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderado**. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- DAMASCENO, Natália Abreu. Para uma anatomia do neonazismo: Reflexões sobre o movimento Blood & Honour. In: MAYNARD, Dilton C. S. (Org.). **História, neofascismos e intolerância: Reflexões sobre o Tempo Presente**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012, p. 45-73.
- FICHO, J. P. **A civilização americana**. São Paulo: Editora Papirus, 1990.
- FLINT, Colin. **Spaces of Hate: Geographies of Discrimination and Intolerance in the U.S.A.** New York: Routledge, 2004.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'roll: Uma história social**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

-
- GROSS, Bertran. **Friendly fascism**: The new face of power in America. Boston: South End Press, 1980.
- HOBBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**: O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HORNE, Gerald. Race from power: U.S. Foreign policy and the general crisis of “White Supremacy”. In: HOGAN, M. J (Org.). **The ambiguous legacy**: U.S. foreign relations in the “American Century”. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 302-336.
- JACKSON, Paul. Conclusions. In: SHEKHOVTSOV, A.; JACKSON, P (comps.). **White Power music**: scenes of extreme-right cultural resistance. Northampton: RNM Publications, 2012, p. 127-129.
- KOLLMANN, Raúl. **Sombras de Hitler**: La vida secreta de las bandas neonazis argentinas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- LAGERLÖF, David. The rise and fall of White Power music in Sweden. In: SHEKHOVTSOV, A.; JACKSON, P(comps.). **White Power music**: scenes of extreme-right cultural resistance. Northampton: RNM Publications, 2012, p. 35-46.
- LEBOURG, N; SISTACH, D. The role of underground music in the renewal of the french radical right-wing. In: SHEKHOVTSOV, A.; JACKSON, P(comps.). **White Power music**: scenes of extreme-right cultural resistance. Northampton: RNM Publications, 2012, p. 25-34.
- LÖÖW, Heléne. White Power rock’n’roll: a growing industry. In: KAPLAN, J.; BJØRGO, T (Orgs.). **The developing Euro-American racist subculture**. Boston: Northeastern University Press, 1998, p. 126-147.
- LOWLES, Nick; SILVER, Steve. **White noise: Inside the international nazi skinhead scene**. London: Searchlight Publications, 1998.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. **As origens do fascismo**. São Paulo: Alameda Editora, 2010.
- MARSHALL, George. **Espírito de 69**: A bíblia do skinhead. São Paulo: Trama Editorial, 1993.
- MOYANO, Antonio. **La seducción de la svastia**: En busca del IV Reich. Madrid: Nowtilus, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PAXTON, Robert O. A Anatomia do Fascismo. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.
- POTOK, Mark. **Racist skinheads**: Understanding the threat. Alabama: SPLC Publications, 2012.
- REMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.
- SALAS, Antonio. **Diário de um skinhead**: Um infiltrado no movimento neonazista. São Paulo: Planeta, 2006.
- SZELE, Áron. Nationalism, racism, internationalism: The White Power music scene in Hungary and Romania. In: SHEKHOVTSOV, A.; JACKSON, P(comps.). **White Power music**: scenes of extreme-right cultural resistance. Northampton: RNM Publications, 2012, p. 57-70.
- TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. Neofascismo. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos *et al* (Orgs.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções no século XX e XXI**. Rio de Janeiro: Editora Campus/Elsevier, 2004, p. 606-608.
- TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. **O século sombrio: Uma história geral do século XX**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

Fontes

- ANGRY Aryans. Race mixing is treason. In: **Old school hate**. Detroit: Resistance Records, 2001, Faixa 07. 01 MP3.
- BANDEIRA de Combate. Atitude. In: **Questão de honra**. São Paulo: Ultraviolence Records, 2001, Faixa 15. 01 MP3
- BÖHSE Onkelz. Deutschland. In: **Der Nette Mann**. Frankfurt: Rock-O-Rama, 1984, Faixa 04. 01 MP3.
- BRIGADA NS. Migração. In: **O Retorno da Velha Ordem**. Brasil: Divisão 18 Productions, 2001, Faixa 10. 01 MP3.
- BRUTAL Combat. Charles Martel. In: **Charles Martel**. Brest: Rebelle Européen, 1986, Faixa 12. 01 MP3.
- END Apathy. Backbone. In: **Self Destruct**. Wisconsin: Label 65, 2010, Faixa 02. 01 MP3.
- IRON Youth. Close combat. In: **Respect/Defend/Create**. Detroit: Resistance Records, 2001, Faixa 05. 01 MP3.
- Neonazistas são presos após agredirem homem em Niterói - Disponível em <<http://oglobo.globo.com/rio/neonazistas-sao-presos-apos-agredirem-homem-em-niteroi-8230598>>. Acesso em 31 jul. 2014.
- NO Remorse. Smash the reds. In: **This time the world**. France: Rebelle Européens, 1986, Faixa 07. 01 MP3.
- Profile: Wisconsin Sikh temple shooter Wade Michael Page - Disponível em <<http://www.bbc.com/news/world-us-canada-19167324>>. Acesso em 24 nov. 2015.
- SKREWDRIVER. Europe Awake. In: **Hail the new dawn**. Germany: Rock-O-Rama Records, 1984, Faixa 09. 01 MP3.
- ULTRA sur. Crucificado. In: **Nascido para ser skin**. Buenos Aires: Label 56, 2009, Faixa 03. 01 MP3.
- VIT Aggression. Döt at ZOG. In: **Döt at ZOG**. Norrköping: Svea Musik, 1993, Faixa 01. 01 MP3.
- VOICE, The. The Voice. In: **Verdukhelm**. Michigan: Resistance Records, 1993, Faixa 11. 01 MP3.
- White Rider – Disponível em <<http://www.aryan88.com/whiterider/officialjr/>>. Acesso em 01 abr. 2012.