

*Brasilidade às avessas:  
ópera, samba e Natal à alemã  
no filme Aleluia, Gretchen! (1976)*



*Aleluia, Gretchen, 1976, cartaz.*

*Rosane Kaminski*

Doutora em História pela Universidade do Paraná (UFPR). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da UFPR. Coorganizadora do livro *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. rosane.kaminski@gmail.com

## Brasiliidade às avessas: ópera, samba e Natal à alemã no filme *Aleluia, Gretchen!* (1976)

Chaotic Brazilianness: opera, samba and German Christmas in the film *Aleluia, Gretchen!* (1976)

Rosane Kaminski

### RESUMO

O objetivo deste texto é refletir sobre as articulações entre cinema e história no contexto brasileiro dos anos 1970, a partir da análise do filme *Aleluia, Gretchen!* (1976), dirigido por Sylvio Back. O eixo da análise privilegia as relações de poder entre Repo, um serviçal negro, e Frau Lotte, sua patroa. A reflexão sobre o filme permite estabelecer aproximações entre o que é mostrado na tela e algumas questões centrais nos debates culturais e políticos do tempo em que ele foi realizado, mais especificamente o autoritarismo do governo militar e a sua proposta de Política Nacional de Cultura (PNC).

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema e história; cinema brasileiro; Sylvio Back.

### ABSTRACT

This article discusses the links between cinema and history in 1970's Brazil by analyzing the film *Aleluia, Gretchen!* (1976), directed by Sylvio Back. We focus on the power relations between Repo, a black servant, and Frau Lotte, his mistress. We establish a connection between the film and a few issues that were at the core of the cultural and political debates of its time, specifically the authoritarianism of the military government and its National Cultural Policy (Política Nacional de Cultura - PNC).

**KEYWORDS:** cinema and history; Brazilian cinema; Sylvio Back.

<sup>1</sup> *Aleluia, Gretchen* Longa-metragem, sonoro, ficção. 35mm, color, 118 min. Ano e local de produção: 1976, Curitiba. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Argumento, roteiro e diálogos: Sylvio Back, Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini. Direção: Sylvio Back. Fotografia e Câmera: José Medeiros. Fotografia de Cena: Sérgio Sade. Música e arranjos: O Terço. Montagem: Inácio Araújo. Sinopse: "focaliza uma família de imigrantes alemães que, fugindo ao nazismo, vem radicar-se numa cidade do sul do Brasil. A saga de 40 anos é narrada em tom de diário e acompanha a aventura da família e seu sofrido itinerário para adaptar-se ao novo ambiente social. Na ante véspera e durante a Segunda Guerra Mundial membros da família envolvem-se com o integralismo e com os espíões da 5ª coluna. Na década de 50 são visitados por ex-oficiais da SS nazista em trânsito para a Argentina e a intromissão revive episódios aparentemente sepultados com o fim da guerra." (SCP/HICB). Informações técnicas e sinopse disponíveis no banco de dados da Cinemateca Brasileira: cinemateca.gov.br.

<sup>2</sup> Sylvio Back, tendo iniciado sua carreira cinematográfica nos anos 1960, havia realizado outros dois longas-metragens de ficção antes do *Aleluia, Gretchen!*, a saber: *Lance maior* (1968) e *A guerra dos pelados* (1971).

80

As relações de poder e dominação social enquanto traço perene da sociedade são o assunto central do filme *Aleluia, Gretchen!*<sup>1</sup> Terceiro longa-metragem dirigido por Sylvio Back<sup>2</sup>, foi filmado em 1975 nas cidades de Blumenau (SC) e Curitiba (PR) e finalizado em 1976. O assunto do filme era um tabu desde a época da segunda guerra: a infiltração e a permanência das ideias nazistas no solo brasileiro, através da saga de uma família de imigrantes alemães, os Krantz, que chegara ao Sul do Brasil na década de 1930. O tempo diegético avança até meados de 1970, coincidindo com o próprio momento de produção do filme.

Em *Aleluia, Gretchen!*, o dado político é forte e tratado de forma extremamente irônica. Cada personagem do filme é um "esquema" de uma determinada postura política: Lotte, proprietária do Hotel Flórida (cenário no qual se passa a trama), é a personificação da ideologia nazista, que também encontra apoio em outros personagens alemães e mesmo no brasileiro integralista, o Dr. Aurélio. Já o Professor Ross, marido de Lotte, representa o intelectual liberal que não concorda com o regime de Hitler, mas é covarde para se manifestar contra ele. O brasileiro Eurico, caixeiro

viajante, representa a classe média, sem ideologia própria, personificando a ambição de “subir na vida”. E Repo, o empregado do hotel, pode ser visto como representante do “povo” brasileiro, que assimila a ideologia de seu colonizador (no caso, Frau Lotte).

O que se assiste na tela é um desfile dessas diferenças, constituído pela justaposição de ações caricatas dos personagens e de confissões verbais desfiadas em longos monólogos. Ironicamente, fica a sugestão de que esses esquemas políticos coexistem, ora em conformismo, ora se atritando, mas nunca abertos a modificações. No saldo, o filme atua como uma alegoria da imobilidade, ainda que seja um filme histórico, ou seja, que privilegia as ações do homem no tempo.

Partindo de um enfoque que vê íntima relação entre os recursos expressivos do filme, os assuntos abordados e o contexto de produção, neste texto será realizada a análise de uma sequência de *Aleluia Gretchen!* com o objetivo de refletir sobre as articulações entre cinema e história no contexto brasileiro dos anos 1970. O eixo de análise privilegia as relações de poder e subserviência entre o personagem Repo, o serviçal negro, e Frau Lotte, sua patroa e dona do Hotel Flórida. A sequência escolhida, em que Repo fantasia-se de Papai Noel, é o momento no qual esse personagem é trazido a primeiro plano, e no qual podemos perceber o teor metafórico que Back conferiu a ele. A análise desse trecho do filme permitirá tecer aproximações entre o que é mostrado na tela e algumas questões centrais nos debates culturais e políticos do tempo em que o filme foi realizado, mais especificamente a Política Nacional de Cultura (PNC) proposta pelo governo militar, documento que tinha como uma de suas preocupações centrais a “identidade nacional” e a definição dos valores de um suposto “homem brasileiro”.<sup>3</sup>

### Recursos de expressão e sentidos históricos

Em diversos momentos da narrativa, os recursos expressivos de *Aleluia, Gretchen!* aproximam as representações dos poderes e lugares sociais aos debates sobre cultura e nacionalidade. Isso ocorre por meio de metáforas que articulam elementos visuais, sonoros e narrativos sugerindo uma mestiçagem entre aspectos culturais alemães, brasileiros, e da cultura de massa internacionalizada.

Um exemplo de referência à cultura germânica é a narrativa em modelo de ópera: para a apresentação de cada personagem e seu posicionamento na rede de relações dentro do filme, Sylvio Back permeou a narrativa com árias que dão ênfase a um personagem por vez, privilegiando a forma de monólogos no interior do filme. Nesse sentido, a sequência em que Repo veste-se de Papai Noel, a ser analisada, é a ária deste personagem no filme.

Outro elemento significativo é o sentido híbrido construído pela música no filme. A música “Cavalgada das valquírias”, de Richard Wagner, é o primeiro elemento a aparecer no filme *Aleluia, Gretchen!*, ainda antes da imagem. Nos vinte segundos iniciais, a tela é apenas um plano negro, um “fundo” para a música, que é o dado principal oferecido aos nossos sentidos. Em seguida aparece o título em letras góticas alaranjadas e a música segue durante toda a apresentação dos letreiros. Nesse início, a música antecipa sonoramente um dos sentidos do filme como um todo, que, veremos, pode ser traduzido como a ideia de convivência pacífica entre elementos díspares e de permanência das estruturas nas relações sociais.

<sup>3</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 118-121. Segundo o autor, “a PNC é produto da necessidade de o Estado refinar e adequar a sua forma de dominação política, assentada até ali no binômio segurança e desenvolvimento”. O documento da PNC expressava uma concepção de cultura num sentido antropológico, com forte tom humanista. O objetivo era associar essa ampla noção de cultura com a questão da nacionalidade, traduzida na ideia de “identidade nacional”. Essa ideia atravessava toda a PNC, aparecendo no enfoque humanista que se preocupava com o “homem brasileiro”, o qual, caracterizado por “valores histórico-sociais e espirituais”, deveria resguardar-se frente à descaracterização acarretada pelos meios de comunicação de massa.

<sup>4</sup>MAGALHÃES, Marion Brep-hol. Aleluia, Gretchen: um hotel para o Reich. In: SOARES, Mariza e FERREIRA, Jorge (orgs). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 40.

<sup>5</sup>*Política Nacional de Cultura*. Departamento de Divulgação e Documentação, MEC, Brasília, 1975, p. 16.

<sup>6</sup>O *Terço* surgiu no final dos anos sessenta no Rio de Janeiro, radicou-se em São Paulo nos primeiros anos da década de setenta e, em 1975, chegou ao auge de vendas com a gravação do LP *Criaturas da noite*. A formação da banda, no tempo em que foi gravada a trilha sonora para o filme de Back, era: Sergio Hinds, Sergio Magrão, Luiz Moreno e Flávio Venturini. (Informações contidas no *site* oficial da banda, disponível em <http://www.oterco.com.br/>. Acesso em 10 fev. 2014). Note-se que, paralelamente ao crescimento da MPB, que era favorecida pela política cultural nacionalista, o rock representava a parte da indústria cultural que se pautava em tendências internacionais. Sobre o tema, sugiro: RAMOS, Eliana Batista. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. *Revista Ágora*, Vitória, n.10, 2009.

<sup>7</sup>Além de ser o primeiro elemento que aparece no filme, esse mesmo arranjo musical voltará a aparecer em outros momentos importantes da narrativa, como a cena da tortura do personagem Eurico e a cena do piquenique final.

A música de Wagner “evoca a Alemanha hitlerista”<sup>4</sup>, associação devida tanto aos ensaios antisemitas que Wagner escreveu, quanto por ele ter sido eleito pelo nazismo como exemplo de uma suposta superioridade da música e do intelecto alemães. Outro dado relevante do contexto de vida de Wagner era a busca do “nacionalismo” alemão, geralmente associado à sua música. Tal articulação entre nacionalismo e música aparecerá no filme de Back, de forma irônica e atualizada para as questões brasileiras do seu tempo.

No Brasil dos anos 1970, a construção de um ideário nacionalista era um dos programas do governo militar, que se apropriara dos projetos nacionalistas defendidos pelas esquerdas nas décadas de 1950-60, transformando-os em ideologia do estado, na esfera cultural. Mas ao mesmo tempo em que uma ideologia do “nacionalismo” era difundida pelos meios de comunicação de massa, havia, também por parte do governo federal, a preocupação em preservar peculiaridades das culturas regionais. Essa preocupação ganharia força oficial sobretudo por volta de 1974-75, quando Ney Braga estava a frente do MEC e encomendou a PNC. A identidade nacional, neste documento, estava vinculada à “identidade do homem brasileiro”, noções que visavam operar com a diversidade interna da cultura brasileira. Na PNC, tal diversidade era definida como resultado da interação entre “três grupos humanos” e da forma de ocupação do território, passando a ser enfeixada sob a denominação de “diversidade regional” que gera um “pluralismo cultural”. Mas, conforme a PNC, tratava-se de um “pluralismo que se irá diluindo no sincretismo, e este, tornado brasileiro, dando-lhe a nossa marca”.<sup>5</sup> Ou seja: um sincretismo que implicava o abafamento dos conflitos e das lutas de classe.

A partir dessa noção de sincretismo, voltemos à música de Wagner, pois o sentido de permanência e convivência harmônica de elementos díspares que ela assume no filme refere-se às características específicas com que é executada ali. Trata-se de uma versão em que a composição feita originalmente para a ópera (típica do gosto musical europeu do século XIX), é ajustada para um arranjo em rock progressivo (estilo que vinha crescendo no gosto da juventude de classe média brasileira na década de 1970, alimentado pela indústria fonográfica).

O arranjo em rock da “Cavalcada das valquírias” foi feito especialmente para o filme de Back pela banda O Terço.<sup>6</sup> No arranjo, a banda deu outra roupagem à música de Wagner, mas preservou os elementos estruturais que identificam a obra do compositor alemão. O tratamento novo é conjuntural: os instrumentos eletrônicos (guitarras e sintetizador) e os solos progressivos, que são antes ornamentais do que estruturais. Há, no entanto, uma parcela “imutável” de elementos musicais que confere identidade àquela obra musical específica. O *Terço* executa com guitarras a linha melódica, o que a orquestra de Wagner fazia com os metais, por exemplo. Dessa forma, ainda que se mude a roupagem, a estrutura básica da composição, com toda conotação ideológica que a ela normalmente se atribui, permanece a mesma.<sup>7</sup> E aí reside um dos pontos centrais de *Aleluia, Gretchen!*, pois o tema de fundo no filme é a permanência das estruturas sociais. Nele, ninguém rompe sua condição de classe ou de poder, ninguém promove modificações sociais, apesar da passagem do tempo, das mudanças conjunturais, e de alguns personagens expressarem verbalmente suas convicções revolucionárias.

Enfim, tanto a estrutura “em ópera” quanto a escolha da música de

Wagner para compor a trilha sonora do filme são coerentes em *Aleluia, Gretchen!*: são resquícios da “cultura germânica” que, sendo o assunto do seu filme, Back busca depurar formalmente. Ele trata, em certo sentido, do imigrante alemão para falar do “homem brasileiro”. Um alemão de classe média, trabalhador, que representa um Brasil de tipo diferente daquelas convenções de brasilidade pautadas no homem do nordeste ou dos subúrbios cariocas e paulistas, mais recorrentes no cinema feito no Brasil. Vale lembrar que, no desdobramento das discussões que vinham se processando já desde os anos 1950 acerca do nacional no cinema brasileiro, vários filmes constituíram-se em modelos para a representação de brasilidade a partir do homem do nordeste ou dos subúrbios de grandes centros urbanos. Pode-se mencionar, no primeiro caso, a tríade considerada por Ismail Xavier como “apogeu do cinema novo em sua proposta original” – *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Rui Gerra, 1964) – e, no segundo caso, os filmes de temática urbana de Nelson Pereira dos Santos – *Rio 40 graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957) – e de Roberto Santos *O grande momento* (1958)<sup>8</sup>. Anos mais tarde, no contexto dos anos 1970, quando as discussões sobre o nacional tomaram novo corpo articuladas aos interesses do governo militar, acabaram ganhando uma forma oficial no corpo da PNC, que dava ênfase à convivência pacífica dos diversos “homens brasileiros”, respeitando suas especificidades regionais. É nesse contexto que aparece, no discurso de Back sobre seus filmes, a defesa de um “cinema do Sul”. E que ele traz a público essa imagem do imigrante alemão como uma imagem possível do Brasil.

No entanto, em *Aleluia, Gretchen!*, Back retrata de forma irônica a ideia de convivência entre diferentes. O filme tenta trazer à tona certas estruturas de pensamento que, representadas naqueles personagens esquemáticos, revelam-se com eles, aos poucos, nas suas respectivas árias, quando então podemos distingui-las e compará-las. Tais árias, note-se, apesar de evocarem o modelo da ópera, não constituem a estrutura narrativa do filme em si, que é organizado em forma de blocos, como veremos a seguir. As árias, no filme, representam os monólogos concedidos a alguns personagens, que pontuam a narrativa em certos momentos, sem se confundir com a divisão em blocos. Repo, o serviçal negro, é o protagonista de uma dessas árias, situada no segundo bloco narrativo.

O caso do negro Repo convivendo com a família alemã é exemplar daquela ideia de coexistência que se quer pacífica. Todavia, é uma relação ambígua que, aos poucos, revela-se complexa e carregada de sincretismos. Antes de avançarmos na análise do personagem, contudo, cumpre compreender melhor o lugar da sequência escolhida como eixo e do próprio Repo no interior da trama.

### **A estrutura familiar como microcélula de poder: os Krantz numa alegoria da sociedade**

Composto por quatro blocos, *Aleluia, Gretchen!* retrata quatro diferentes fases da família Krantz: A primeira fase situa-se entre 1937-39 e encena a chegada da família ao Brasil, a apresentação do Flórida Hotel (anagrama de Adolf Hitler), o integralista Dr. Aurélio que já era morador do hotel, e algumas cenas da juventude hitlerista. Nessa fase, há também a curta aparição do bebê Gretchen no filme – personagem que lhe confere o título. Trata-se da neta de Frau Lotte e de Ross, que representa o primeiro

<sup>8</sup> Ver XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.15-28.

bebê de raça pura ariana nascido em solo brasileiro, metáfora do sonho de Lotte de criar uma hitlerândia no Brasil, e que morre no berço. Mas a representação do tempo de vida de Gretchen no filme dura cinco minutos apenas, numa sequência em que os avós brincam com a criança no jardim do hotel, assistidos por Repo. O plano a seguir, numa elipse brutal, mostra o velório de Gretchen e as tristes reações dos seus familiares.

A segunda fase, de 1942 a 1945, retrata a chegada de Eurico (brasileiro-judeu que se casa com uma das filhas dos Krantz), os discursos de Hitler que eram ouvidos pelo rádio, e a cena em que Repo fantasia-se de Papai Noel e se enche de talco para clarear a pele. A terceira parte do filme apresenta-se sob a legenda “1955” e retrata a chegada de ex-oficiais SS ao Hotel dos Krantz, sua longa permanência e as cenas da tortura sofrida por Eurico, após este pedir que os oficiais deixassem o Hotel. A quarta e última parte, apresentada como “Hoje”, é a cena derradeira do piquenique de aniversário de Frau Lotte, a matriarca da família e alegoria da mãe-pátria Alemanha. Nessa sequência, o filme encerra com os personagens dançando ao som do mesmo arranjo em *rock* da “Cavalgada das valquírias” que abriu o filme, agora mesclado a uma batucada carioca protagonizada pelo negro Repo. Nessa cena, todos os personagens encontram-se com a mesma aparência jovem e as mesmas roupas do início do filme, sugerindo que cada um permanece carregando as mesmas ideias de antes.

As relações de poder que se estabelecem no círculo dos familiares, amigos e empregados dos Krantz funcionam, conforme foi dito, como figurações esquemáticas de posições ideológicas, lugares sociais e seus conflitos. Assim, o que predomina é a representação dos micropoderes que se cristalizam nas relações familiares e que reproduzem o modelo da estrutura social burguesa. O argumento do cineasta seria o de que as relações de poder desiguais, no corpo social, seguem o padrão das relações no seio familiar. Isso foi discutido por Sylvio Back numa entrevista ao jornal *Opinião*, em 1977. Questionado sobre sua visão acerca da instituição familiar, Back disse que a ele não importam as “acrobacias psicológicas” ou o comportamento cotidiano da família Kranz, mas sim o “comportamento político-ideológico da família enquanto microcélula de poder e influência”:

*A família é toda uma estrutura hierárquica. E seu principal poder interno se exerce através do emocional. [...] A família é um quadro que reproduz as relações de força e obediência das sociedades, e não importa que relação de produção elas tenham: um homem ou uma mulher, ou ambos, ditam as normas, promovem o seu ‘culto’ à personalidade, há os que protestam, os que fogem, a maioria docilmente se entrega. Isso foi intencional na abordagem e reproduz – sem crítica – o mesmo esquema da família Kranz.<sup>9</sup>*

Há, nessas declarações, uma referência ao contexto político-social brasileiro dos tempos de ditadura militar, quando Back diz que uns protestam contra o autoritarismo, outros fogem, mas que a maioria “docilmente se entrega”. Grande parte da sociedade civil preferia não manifestar críticas, acomodando-se às vantagens supostamente concedidas aos que permanecessem na senda ideológica traçada pelos dirigentes. A esses, a opressão não era necessária, pois bastava a introjeção dos valores vindos “de cima”, garantindo a preservação da estrutura de poder.

Nesse sentido, pensando a assimilação de valores de “classes supe-

riores” por parte do povo brasileiro, entende-se a interpretação do crítico Luiz Cozzatti, à época de lançamento do filme, para quem o personagem Repo era “símbolo da alienação popular brasileira”. Cozzatti entende que “o criado negro sofre todo um processo de fascínio pela cultura europeia, que ele aceita como supostamente superior”.<sup>10</sup>

O objetivo, aqui, não é reiterar essa impressão geral que Cozzatti enunciou sobre o personagem. Pretende-se aprofundar um pouco o olhar sobre Repo a partir das suas cenas mais contundentes. O criado negro já “pertencia” ao Hotel quando os Kranz chegaram ao Brasil. Esse personagem, do modo como foi formalizado, constitui uma figura interessante, que poderia representar tanto as reminiscências do regime de escravidão e da prática do *favor*, quanto, de um modo amplo, o “povo” brasileiro, tema constante nos debates culturais desde os anos sessenta.



Figura 1. Repo no dia da chegada dos Kranz.

Quanto ao primeiro aspecto, a situação do serviçal, homem livre mas dependente de seus senhores, evoca as reflexões traçadas por Roberto Schwarz acerca da prática do *favor*. Num texto escrito em princípios da década de setenta, o favor é descrito, por esse autor, enquanto “mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também a outra, a dos que têm”.<sup>11</sup> A posição de Repo dentro do jogo de relações estabelecidas no seio da família Kranz pode ser balizada, em partes, pela existência desse mecanismo, que tende a garantir uma cumplicidade entre o proprietário (no caso, Lotte) e o serviçal.

E quanto ao segundo alcance da representação, a do “povo brasileiro”, são válidas para interpretação todas as referências culturais utilizadas pelo cineasta para traçar a personalidade do negro. Isso envolve, como veremos, desde a esperteza em beneficiar-se pela já mencionada prática do favor, até o sincretismo insinuado pela junção de signos massificados,

<sup>10</sup> COZZATTI, Luiz. Os deuses malditos do Flórida Hotel. *Zero Hora*. Porto Alegre, 3 nov. 1977.

<sup>11</sup> Schwarz diz que a colonização brasileira produziu três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre” dependente. Esta terceira classe é a que mais importa para as considerações de Schwartz: “nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande”. Segundo ele, a prática do favor tende a garantir a cumplicidade, e esta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas. SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

dos estereótipos de brasilidade e de afro-descendência, todos presentes na cena em que o negro se veste de Papai Noel.

Repo surge no filme logo nos minutos iniciais, no momento em que a câmera focaliza um retrato de família enquanto a voz de uma narradora descreve ao espectador quem são os integrantes da cena. Ela refere-se ao negro simplesmente como: "...ah, esse Repo! Aproveitou pra aparecer", sem indicar de quem se trata, ou qual seu vínculo com o grupo. Mas o fato de ser o único negro e ter diante de si a pilha de malas a serem carregadas para dentro da residência, somado ao tom de voz amavelmente repreensivo da narradora por sua "intrusão" na fotografia, logo fazem deduzir que se trata de um laçao "agregado", situado na parte inferior da hierarquia familiar e sem laços sanguíneos com essa.

Depois da apresentação inicial, ao longo de suas aparições, observa-se que o criado se aproxima cada vez mais de Frau Lotte. Até o final do filme o seu comportamento vai sendo permeado por ambiguidades: ele é o empregado que busca a proteção e os favorecimentos da autoritária Lotte, mas é, ao mesmo tempo, aquele que troça das ordens da matriarca quando se encontra só, e aquele, também, que parte em busca de independência pessoal, quando advém os tempos de decadência do Hotel. Essa ambiguidade dá mais força ao personagem dentro do enredo. Especialmente o seu relacionamento com Frau Lotte, que ilustra, de modo bastante argucioso, a complexidade das relações de dominação e de trocas de favores entre diferentes culturas e diferentes classes sociais.

Por exemplo, a cena em que Repo acompanha Lotte e Ross no jardim, enquanto brincam com o bebê Gretchen. Lotte e Ross tomam chá numa mesinha branca posta no jardim. Gretchen está no colo da avó. Ao seu lado, sentado no gramado, está Repo com uma revista, a quem Lotte parece ensinar a ler. Ross lê um jornal. A cena é bucólica, e visualmente traduz uma ideia de tranquilidade paradisíaca. Nos momentos em que Lotte dirige sua atenção a Repo, há insinuação de que estaria ensinando o negro a ler – numa clara referência à missão "civilizadora" do europeu branco em relação ao subalterno, e também de uma suposta generosidade. E Repo mostra-se sempre atento, tanto às instruções da patroa quanto às palavras ferinas que ela troca com o marido durante uma discussão do casal que acontece na mesma cena.

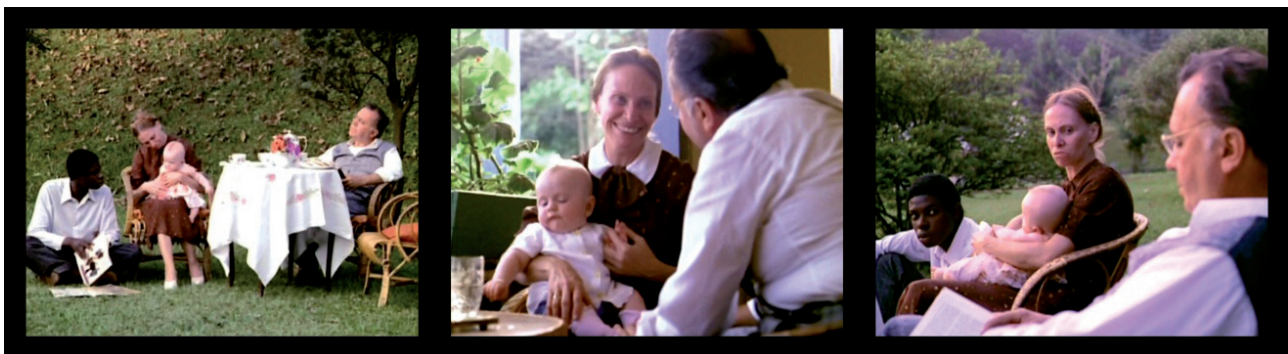


Figura 2. O bebê Gretchen com seus avós e Repo.

Apesar de humilde, Repo não é ingênuo, e tem lá suas ambições. Ele admira o "dominador", representado na figura de Lotte, a quem chama de



“madrinha”. Esta, por sua vez, se presta a iniciar o negro nos valores do nazismo, pois ele aparenta submeter-se com docilidade à sua autoridade. Servil à patroa, Repo conquista sua confiança e sua proteção, mesmo que para isso tenha que trair os que são de sua própria classe, ou, ao menos, os que estão numa situação mais próxima à sua, como é o caso de Frau Minka e seu filho Wilhelm, também empregados, mas alemães. Essa artimanha fica ilustrada na cena em que ele espia Frau Minka pela janela. A empregada resmunga palavras de amargor contra a patroa enquanto cozinha. No plano seguinte, se vê Repo massageando os ombros de Lotte, enquanto esta é servida por Minka. Assim que a cozinheira se retira, Lotte diz, irônica: “ eu é que sou a cobra venenosa...mas meu dinheiro serve pra ela!”. A impressão é de que Repo acabou de contar à sua “madrinha” o que ouviu quando espiava pela janela. Ou seja, ele não hesita em delatar a outra empregada, que no aspecto étnico parece ter condições melhores do que as dele, para conseguir a confiança da patroa.

Mas é a sequência seguinte a essa que trará à tona aspectos de uma violência simbólica que trespassa a relação de submissão e favoritismo entre Lotte e seu criado.

### Repo Noel: choques culturais e identidade sincrética

Um plano de conjunto fornece a vista do quarto de Repo. Trata-se de um cômodo pequeno e muito simples. Ele está sentado na cama. Tem os pés descalços, veste uma calça vermelha e está sem camisa. No seu colo, uma barba branca postiça. Ao seu lado, sobre a colcha xadrez, uma toca vermelha de Papai Noel.

Afora a fantasia natalina, a decoração do ambiente evoca alguns de seus hábitos e de suas referências culturais, nas quais os resquícios de meios de comunicação de massa e da cultura germânica se mesclam com certa bagunça “à brasileira”. Nas paredes, atrás da cama e ao lado da janela, estão coladas algumas imagens de mulheres recortadas de revistas. À esquerda, roupas penduradas e um retrato de Adolf Hitler. Nesse mesmo lado esquerdo do quarto, há uma cadeira coberta por roupas largadas, entre elas a camisa da fantasia de Noel, e também uma escrivaninha com uns poucos objetos. No chão, dois pares de calçados jogados, e um pequeno tapete com estampa de flores, no estilo dos papéis de parede germânicos que decoram o ambiente interno do Flórida Hotel. Uma lâmpada pende do teto, próxima a uma janela fechada, em cujo parapeito iluminado se destaca uma garrafa de cachaça.



Figura 3. Repo veste-se de Papai Noel.

<sup>12</sup> Cf. TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 27-43.

<sup>13</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 299.

<sup>14</sup> É o caso, por exemplo, de Muniz Sodré, para quem o samba constitui um “movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros, uma cultura não oficial e alternativa, que seria uma forma de resistência cultural ao modo de produção dominante da sociedade carioca do início do século XX”. SODRÉ *apud* NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, 2000, v. 20, n. 39, p. 167-189.

<sup>15</sup> PARANHOS, Adalberto. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 30. Ver também, do mesmo autor, O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, 1999.

Em *off*, as vozes de Lotte e de Minka chamam por Repo. Enquanto ele, dentro do quarto – oculto da vista da patroa, ainda que exposto aos olhos do espectador –, ri à beça ao ouvir que lhe procuram. Levanta-se e põe-se a saltitar em frente à câmera. Nesse momento se parece muito com a figura folclórica do saci-pererê. Essa referência do imaginário popular mescla-se, então, aos indícios da cultura de massa e da influência de Lotte que pontuam o seu quarto. Acrescidos, é claro, da tradição natalina europeia representada na figura do Papai Noel, sob as vestes vermelhas sabidamente americanizadas.

Num tom maroto, Repo simula atender ordens da patroa com medidas, olhando na direção em que se supõe estar a porta: “Pronto! sim senhora! até logo!”... e continua rindo, enquanto lá fora os outros continuam chamando por ele. O negro, divertindo-se com a situação, ensaia alguns passos de capoeira, evocando as origens africanas. Vai até a janela e bebe um gole do bico da garrafa. Nesse momento, entra um samba repetindo o refrão: “Qual é o pente que te penteia”. Trata-se do samba “Nega do cabelo duro”, de Rubens Soares e David Nasser.

Essa batucada foi um dos sucessos do carnaval de 1942, coincidindo com o tempo diegético representado na cena, e aí podem ser detectadas outras referências culturais associadas a Repo: o samba e o carnaval, que eram tomados como signos da identidade brasileira pelo Estado Novo, ainda que cada vez mais transformados em estereótipos de nacionalismo. Nesse tempo, note-se, a Política da Boa Vizinhaça entre Brasil e EUA tinha como parte de suas estratégias o estímulo à produção de uma “cultura de exportação”, gerando uma imagem de brasilidade adequada ao consumo dos norte-americanos.<sup>12</sup> Como explica Tinhorão, ao governo de Getúlio Vargas não escapou o “papel político que o produto *música popular* poderia representar”.<sup>13</sup> Não custa lembrar, também, que é bastante comum o samba ser defendido como a “autêntica” música brasileira. Não foram poucos os estudiosos que atrelaram o samba aos valores culturais dos negros e buscaram definir-lhe um lugar social, até mesmo de resistência.<sup>14</sup> Mas, de acordo com Adalberto Paranhos,

*Quando se amplia a escala de observação da trajetória percorrida pelo samba, é possível perceber [...] que o enaltecimento desse gênero corria paralelamente a uma série de outros processos em curso. Um deles apontava para as trocas culturais realizadas entre as classes populares e outros setores sociais, em especial as classes médias. O samba, ao extrapolar os territórios e os grupos sociais de onde se originou, era motivo de orgulho para os sambistas. Numa palavra, ele atuava como fator de afirmação e de identificação sociocultural de grupos e classes sociais normalmente marginalizados na esfera da circulação dos bens simbólicos. Pavimentava-se, assim, o caminho para a entronização do samba como símbolo cultural de toda a nação e não só desse ou daquele segmento étnico ou social.<sup>15</sup>*

Nessas circunstâncias, o samba foi também tomado pelas elites como elemento legitimador de suas políticas culturais. No filme de Back, a articulação entre o samba e legitimação do nacionalismo pode ser pensado a partir de dois âmbitos temporais. Primeiro, quanto ao tempo diegético do filme, no qual havia um privilégio ao samba dentro das políticas culturais do Estado Novo. Ponto de encontro de audiências, e reconhecido pelos intelectuais do Estado Novo como elemento de brasilidade, o samba integrava um jogo social de reformulação da identidade nacional. E segundo, de um

modo parecido, no tempo de produção do filme, em que o governo militar elevava o samba e o carnaval ao estatuto de elementos representativos da nação, numa situação em que novamente se entrecruzavam algumas questões detectadas no contexto musical brasileiro dos anos 1930-40, entre os quais as representações em torno do nacional, especialmente durante o governo Vargas.<sup>16</sup> Tais questões estavam incluídas também nas discussões cinematográficas durante os anos setenta, estando presentes na elaboração da Política Nacional de Cultura entre 1974 e 1975.

A inserção de um samba na cena de Repo é, então, duplamente significativa, considerando que ela integra um filme histórico e alegórico. Mas sua presença passa longe da ideia de um “purismo” identitário. Como foi descrito acima, o samba aparece mesclado a uma série de outras referências culturais que participam da construção do personagem negro, eliminando a possibilidade de demarcar o que pesa mais. As raízes africanas? A indústria cultural e o americanismo? O contato constante com Lotte e suas ideias nazistas?

Embalado pela música, Repo começa a calçar uma bota de Papai Noel, bem na frente da cena. Vai saltitando num só pé até o fundo do quarto, e assim se parece ainda mais com um saci. Mostra-se eufórico, embriagado tanto pela cachaça quanto pela situação festiva. Enquanto calça o segundo pé da bota, o samba segue animando a cena, e logo o negro ajeita a barba postiça no seu rosto. Bebe mais um gole da garrafa, levantando a barba para isso. Brejeiro, manda um beijinho para uma das imagens femininas coladas à parede. Depois se aproxima da câmera, ficando em plano médio de frente para a cena, e arruma a barba, como se estivesse olhando para um espelho. Logo volta a saltitar pelo quarto, ensaiando novamente os passos de samba, para então finalmente vestir a camisa vermelha de Noel.

Em frente ao suposto espelho (que é a câmera), analisa a fantasia, admirando-se demoradamente. De repente, fica sério. Vem mais perto do “espelho”, acaricia a barba. Agora com gestos mais lentos, decide tirar novamente a camisa, que larga sobre a cama, e pega um tubo de talco. Vem até o “espelho” outra vez, e passa a empoar seu rosto cuidadosamente com talco, para tapar a pele escura. Depois joga talco nos ombros, no peito, primeiro aos poucos, e em seguida de modo nervoso. Começa a gargalhar, e a verter o talco com violência sobre o seu rosto, sobre a cabeça e a barba, rindo freneticamente.



Figura 4. Repo tenta branquear-se com talco.

O mesmo samba, a essas alturas, é cantado numa versão em inglês pelo Bando da Lua, conjunto que mais constantemente acompanhou Car-

<sup>16</sup> Sobre o tema, consultar: GARCIA, Tânia da Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

<sup>17</sup> Os pormenores da viagem de Carmem Miranda aos Estados Unidos e sua relação com a chamada política da boa vizinhança são relatados por TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969. As implicações políticas e identitárias da trajetória dessa artista foram mais recentemente discutidas por GARCIA, Tânia da Costa, *op. cit.*

<sup>18</sup> Cf. MENDONÇA, Sônia. Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania. *Tempo*, v. 1, Niterói, 1996.

mem Miranda nas excursões pelos Estados Unidos, e o primeiro no país a ajustar a música brasileira à moda norte-americana.<sup>17</sup> Para o período representado no tempo diegético, marcado pela Política da Boa Vizinhança e pela participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, esse é um dado importante, assim como é significativa a presença das imagens de estrelas da mídia coladas na parede do quartinho de Repo. Essa colagem de referências que delineiam o personagem Repo em sua ária sucinta, constitui uma série de ramificações culturais, às vezes díspares, que contribuem para a constituição de algo considerado como perfil de brasilidade.

Toda a situação descrita acima durou cerca de dois minutos e meio. Praticamente sem diálogos, esse é um dos momentos do filme em que a imagem adquire maior força. A tomada de consciência de Repo sobre a inutilidade em disfarçar suas origens por trás de uma fantasia de Papai Noel, e a tentativa catártica de esconder sua pele negra com o talco, tornam patética a violência latente, numa situação em que não está em jogo a integridade física do personagem, mas sim a sua integridade interna, terminantemente “agredida” numa situação em que o negro visualiza e tenta burlar sua própria situação de exclusão diante dos valores “arianos” de Lotte e das bochechas rosadas norte-americanas.

A noção de violência simbólica aqui apresentada aproxima-se, de certo modo, da forma como foi trabalhada por Sônia Mendonça numa reflexão sobre as estratégias estatais de legitimação do seu poder, através da definição de certos modelos culturais que passam a ser interpretados como “naturais” e melhores do que outros. Nesse sentido, um modelo cultural cumpre o papel de disseminar uma dada visão de mundo, informando tanto os sistemas de classificação e construção de identidades sociais, quanto a naturalização de processos sociais tomados como “universais” pelo Estado e pelo corpo social.<sup>18</sup> Tais situações, detectadas na vida real, compõem uma grade de leitura possível para a cena de Repo Noel, pois a catarse do personagem se dá exatamente quando percebe que de modo algum se enquadra no modelo ideal correspondente aos valores hegemônicos do Flórida Hotel (este representando esquematicamente um corpo social), e a violência se faz metáfora quando ele tenta adequar-se a todo custo a esse molde (branco, alemão puro, nazista), ao mesmo tempo em que nega sua própria condição. Até mesmo o samba que embala a performance desse personagem, e que poderia ser interpretado como elemento cultural definidor de uma identidade “autêntica” de Repo, passava pela mediação do Estado Novo, um estado autoritário e controlador, que instrumentalizou a expressão cultural para fins políticos – ainda que isso não anulasse os eventuais sentimentos de pertencimento por parte do povo.



Figura 5. Monólogo de Lotte.

Depois do frenesi de Repo, um corte na imagem e no som nos leva repentinamente a outro ambiente: o da ceia de Natal da família Kranz. A câmera desliza de cima para baixo sobre o estandarte com o símbolo nazista. À sua direita há um vaso de flores. Logo se vê Frau Lotte de perfil em primeiro plano, com o estandarte compondo o fundo. Ela inicia um discurso, e a câmera volta a se mover, agora para a esquerda, mostrando os outros personagens presentes no ambiente, todos vestidos com muita elegância. Os integrantes da família estão sentados, e ao fundo, em pé, estão os empregados Minka e Wilhelm. Todos sérios, ouvem Lotte que fala de seus maus presságios quanto ao destino do filho Josef, que está na guerra, e de sua vontade em suspender a “ceia”. Todavia, logo ela afirma, convicta, que a causa alemã vale mais do que vidas e sofrimentos particulares.

A câmera se move vagarosamente deixando ver os pratos arrumados, intactos, a mesa farta, enquanto se ouve Lotte. Há uma mistura de alimentos e de tradições: desde o peru de Natal, até arranjos “bem brasileiros” com bananas e abacaxis *à la* Carmem Miranda, mas enfeitados com típicas bolinhas de Natal europeias.

O monólogo de Lotte dura cerca de quatro minutos, sendo seguido de alguns vivas, anauês e um “merda” emitido pelo seu marido Ross. Somente quando a matriarca dá ordens para Minka servir a ceia, é que pergunta sobre o paradeiro de Repo. A câmera nos mostra, então, Repo em primeiro plano. Cabisbaixo, fantasiado de Papai Noel, encontra-se do lado de fora do ambiente, diante da porta. Atrás dele, alguém abre a porta para Minka passar, permitindo ver um flagrante do que se passa lá no interior: Minka sai pela porta, e se depara com Repo, mas não diz nada. Atrás dela sai Wilhelm, que se detém um instante para olhar para o rosto desfigurado de Repo, coberto de talco e lágrimas. Este espia para dentro da sala, vendo Ross e Lotte que se ajeitam ao redor da mesa. Ciente de “seu lugar”, Repo puxa a porta, fechando-a atrás de si. Vira-se muito lentamente em direção à câmera, sem tirar a mão do trinco, e enquanto soam os últimos acordes de uma canção natalina, a figura grotesca de Repo lambuzado com o talco lacrimado olha diretamente “nos olhos” do espectador. Corte.



Figura 6. Repo excluído da ceia.

A situação de Repo nessa cena pode ser descrita, talvez, como uma negação da própria condição social e uma aspiração à condição do “outro”, que é seu opressor. Mais do que isso, Repo absorvera os ensinamentos de Lotte, mesclara-os às suas outras referências culturais, muitas das quais oriundas da mídia, e confunde seus parâmetros identitários. Não era branco, não queria ser negro, vivia entre brancos e invejava seus rituais,

<sup>19</sup> MACHADO, Carlos Eduardo e CARRILHO, Marcos. Crítica ou alegoria da história? *Movimento*, n. 93, São Paulo, 11 abr. 1977.

<sup>20</sup> AVELLAR, José Carlos. Corpo vivo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.

dos quais apenas lhe permitiam participar como fantoche. Mas, paradoxalmente, na parte final do filme, é Repo quem vai embora quando da crise financeira do hotel, em busca da “identidade própria”. Nessa ocasião, chega a verbalizar piedade ante a situação da “madrinha”, destinada a perder a companhia protetora de Repo.

Em todo o trecho em que Repo veste-se de Papai Noel e empoa-se de talco, trabalhado em plano-sequência, a câmera esteve fixa num dos lados do quarto simples. Mas a constituição da *misé en scène* foi trabalhada com exímio cuidado para resultar nessa aparente simplicidade. Cada detalhe na decoração do quarto está sutilmente colocada, sem poluir o cômodo materialmente humilde nem criar pesos excessivos quanto às suas significações culturais. A entrada da música coincide com a constatação acerca da embriaguez de Repo, o pouco espaço físico traduz o confinamento, mas não impede a desenvoltura da ginga e dos passos de capoeira, e as imagens de mulheres da mídia não são menos importantes do que a fotografia de Hitler na parede. Tudo tratado com humor e um certo cinismo, inclusive o momento em que a euforia é interrompida pela tomada de consciência de sua situação patética, diante do espelho, justo no momento em que a música passa a ser cantada em inglês. E o clímax, entre os risos descontrolados do negro e o acorde final do samba americanizado, interrompe-se bruscamente para dar lugar à imagem silenciosa do estandarte nazista.

Aliás, a representação do negro num filme que versa sobre as permanências do nazismo, provocou certa polêmica nos anos setenta, como pode ser constatado em algumas críticas publicada na ocasião do lançamento nacional do filme. No jornal *Movimento*, por exemplo, publicou-se uma crítica ao filme na qual os autores afirmavam que o negro era suscetível de “manipulação”, e que era isso que o filme evocava: “o esquematismo chega ao extremo da expressão grotesca na cena em que Repo, o negro criado da família Kranz, aparece vestido de Papai Noel a esfregar freneticamente talco na pele. Trata-se da forma ‘sutil’ encontrada por Silvio Back de ‘costurar’ no filme o processo de manipulação do negro brasileiro”.<sup>19</sup>

Com uma preocupação relativamente parecida, temendo a esquematização do negro através de fórmulas condenáveis pelo discurso do “politicamente correto” nas discussões culturais dos anos setenta, José Avellar também escreveu sobre a representação de Repo no filme

*feita para mostrar que as formas de expressão da cultura popular são também cúmplices (e não vítimas) dos sistemas fascistas. São formas de expressão em princípio alienadas, sem qualquer conteúdo político próprio, e portanto manipuláveis por qualquer ideologia, que preenche os vazios da forma com os pensamentos que lhe convém. Uma vez aceito este ponto de vista não é preciso dedicar maior atenção à doutrinação de Repo – no filme o representante da expressão popular. As camadas inferiores da população não pensam, não têm consciência do quadro geral ou de si mesmas, – eis aí o que o filme imagina – e são portanto presa fácil dos métodos de ensino de Frau Lotte. Qualquer doutrinação, a que chegar primeiro e mais forte, se impõe.*<sup>20</sup>

O discurso de Avellar se mostra preocupado em discordar de uma interpretação que ele dizia, nos idos de 1977, ser “comum hoje em dia”, qual seja, a de considerar que as “camadas inferiores da sociedade” não possuem conteúdo político próprio. Daí ele atribuir ao filme – e por exten-

são ao seu diretor – a leviandade de tal visão comum: “eis aí o que o filme imagina”. Diz, ainda, que tal visão se trata antes de uma “reação emocional do que aparece na superfície”, do que uma “efetiva análise das condições e do comportamento dos grupos mais inferiorizados da sociedade brasileira”.<sup>21</sup> Reiterando as preocupações de Avellar, o *Jornal do Brasil* publicou uma carta indignada de um leitor, que considerava o filme de Back “um insulto racista”, por “anular a consciência do negro”.<sup>22</sup>

Tanto a crítica publicada no *Movimento*, quanto a assertiva de Avellar, enfim, participam do mesmo debate cultural em que o filme se inseria, candente à época, ainda que as interpretações sobre a forma como o negro está representado no personagem Repo possam soar, hoje em dia, um tanto quanto apressadas. No entanto, todas essas falas evidenciam as fraturas nas concepções vigentes, a coexistência de pontos de vista antagônicos e as tensões que perpassavam as disputas sobre identidade brasileira.

Mas a potência do material sógnico presente no filme é capaz de suscitar outras interpretações, diferentes daquelas recém mencionadas. Pode-se notar, pelo que foi dito antes sobre a personalidade que emana da formulação complexa de Repo, que ele não é necessariamente tão inconsciente, ingênuo ou manipulável, e que apenas acomoda-se ao lado de Lotte por não vislumbrar saída melhor para sua situação. A prática do *favor*, assumida entre Repo e Lotte, por exemplo, não implica em “falta de consciência”, significa antes um “jeito” de lidar com a diferença, cada um tentando tirar vantagem para si, dentro das condições possíveis. Se quiséssemos estender a outros personagens essa leitura da acomodação pela dificuldade em vislumbrar uma saída, isso valeria ainda para Minka e Wilhelm, que também representam as camadas inferiores, apesar de brancos e alemães. Eles representam, contudo, os milhares de imigrantes europeus pobres que tiveram a vinda ao Brasil facilitada para substituir a força de trabalho perdida pela abolição da escravidão. Minka e Wilhelm, como Repo, são conscientes de sua situação, queixam-se do próprio jugo, planejam “ir embora” algum dia, mas acomodam-se onde estão e não deixam de cumprir seus papéis no jogo de relações estabelecidas no seio do Hotel. No final das contas, se as camadas inferiores aparecem no filme como cúmplices do sistema fascista, provavelmente não o fazem por ingenuidade ou manipulação, mas por comodismo ou por aspirarem ao lugar daqueles que estão em condições melhores do que as suas.

Voltando às críticas dirigidas ao filme quando de seu lançamento, algumas ponderaram as ambiguidades da presença de Repo no filme. Sérgio Augusto, por exemplo, o vê representar “uma série de formas afins de subserviência e exploração, cultural inclusive” e, ao dizer isso, aproveita para recordar que o líder do integralismo brasileiro, Plínio Salgado, teria escrito que o saci, na sua puerilidade, sabe enfrentar todas as formas de imperialismo pacífico.<sup>23</sup> Sérgio Augusto é sucinto na sua assertiva, deixando espaço para o leitor estabelecer conexões entre os dados que ele levanta em seu texto.

A opinião de Hélio Nascimento também provoca reflexões interessantes, que ampliam a compreensão sobre as relações de poder representadas no filme. Segundo ele, naquela cena em que o negro esconde a cor da sua pele debaixo do talco,

*o filme focaliza a submissão a uma ideia aparentemente forte e invencível, simbolizada por Frau Lotte. O Repo branco é o doutor Aurélio, este integralista que sonha com*

<sup>21</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>22</sup> Carta do leitor Ricardo Fabiano Bicudo de Castro, do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 abr. 1977.

<sup>23</sup> AUGUSTO, Sérgio. Aleluia, Anauê e outros obas. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 8-14 abr. 1977.

<sup>24</sup> NASCIMENTO, Hélio. Aleluia, Gretchen. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 3 nov. 1977.

<sup>25</sup> MACHADO, Carlos Eduardo e CARRILHO, Marcos, *op. cit.*

<sup>26</sup> COZZATTI, Luiz, *op. cit.*

*a tomada do poder pelo nazismo tropical. Back olha esse drama de forma crítica e coloca seu filme, pelo menos diante do espectador brasileiro, ao lado de obras que procuraram meditar igualmente o problema do nazismo de forma séria e isenta de demagogia, como Os Deuses malditos.*<sup>24</sup>

Aqui, vejo ao menos dois pontos importantes. Primeiro, a comparação entre Repo e Aurélio. Se o Dr. Aurélio, o personagem integralista que mora no Flórida Hotel, chega a encarnar “fanatismo e violência”<sup>25</sup> e, se como diz Nascimento, o Repo branco iguala-se a Aurélio, ele não é simplesmente o “negro manipulado” e grosseiramente esquematizado pelo cineasta. Sua representação insinua, antes de outra coisa, que o fanatismo e a violência podem se manifestar independentemente de etnia, de condição social, ou de origens culturais. E se a ação de Repo em cobrir-se de talco evoca sua “submissão a uma ideia aparentemente forte e invencível, simbolizada por Frau Lotte”, pode-se dizer, mais uma vez, que ele nada tem de ingênuo, pois se coloca ao lado do invencível, e não contra ele.

O segundo ponto, mais interessante no viés cinematográfico, é a comparação com o filme *Os deuses malditos* (Luchino Visconti, 1969), reveladora de uma referência pouco mencionada por Sylvio Back. Curiosamente, no mesmo dia (3 de novembro de 1977), dois jornais gaúchos publicavam textos em que seus autores (Hélio Nascimento e Luiz Cozzatti) comparavam o filme de Back ao *Deuses malditos*. Cozzatti dizia: “Como Visconti em *Os deuses malditos*, Back parte de uma análise da família para chegar ao âmago do fenômeno fascista, essa sombra noturna que acompanha a natureza humana e emerge em certos períodos críticos da história”.<sup>26</sup>

Uma proximidade entre *Aleluia, Gretchen!* e o filme de Visconti pode ser buscada, de fato, pelo viés escolhido no tratamento da temática. *Os deuses malditos*, lançado em 1969, foi bastante ousado na representação do nazismo, olhando com acidez os personagens, sem se ater ao panfletário dos discursos contrários ao nazismo. Com esse filme Visconti promove uma reflexão sobre a inutilidade da guerra e sobre os meandros da mente humana movidos por pulsões de cobiça e ganância. Sylvio Back segue uma linha parecida de tratamento do tema, lidando com personagens que possuem um espaço bem mais restrito de ação do que a família de industriais de Visconti, mas também tocando em feridas associadas ao narcisismo ariano, como a fusão entre política e interesses mesquinhos.

Ao trazer uma feição brasileira para o tema amplo do nazismo, Back insere na estrutura familiar dos Krantz esse personagem negro, um agregado, que pode ser entendido como metáfora do povo e capaz de evocar tanto a complexidade de sua constituição identitária, quanto suas estratégias de acomodação e/ou construção de um lugar para si nos jogos de poder.

No filme de Back, quando o hotel (corpo social) enfrenta problemas financeiros (metáfora da crise econômica) Repo opta por partir. Na cena de sua partida, vê-se Repo em primeiro plano, sozinho em seu quarto e muito sério. Ele examina cada detalhe do ambiente, ao som lânguido de um violão que executa um chorinho. Depois coloca roupas numa mala, entre as quais a fantasia de Noel. Fala sozinho, dizendo que não vai esperar para “ser vendido junto com o hotel... de novo”. Ele não se anula diante da situação, vai em busca de novas condições, e retorna triunfante na cena do piquenique final.



## Epílogo: piquenique alemão à brasileira

No encerramento do filme, o piquenique de aniversário de Lotte é inicialmente embalado por uma marchinha alemã executada em acordeon. Mas ali assistimos ao retorno festivo de Repo, em forma de estereótipo de brasilidade. Ele chega do fundo da cena acompanhado por vários rapazes negros, de calças brancas, camisetas listadas e trazendo tamborins e pandeiros. À frente deles está Repo com um chocalho. É um grupo de samba. A música que produzem se mistura com a marcha do acordeom, sobrepondo-se a ela. Lotte vai ao encontro de Repo, outros começam a dançar.



Figura 7. A chegada de Repo no piquenique final.

Nesse momento, entra o som da “Cavalgada das valquírias” com o mesmo arranjo ouvido no início do filme. Há, assim, uma fusão entre a ópera alemã, o rock e o samba. Todos dançam. A música cresce como um todo e confere um clima barroco à cena nos seus dois minutos finais.

Ali está a batucada “bem brasileira”, ali está o rock importado e difundido pela indústria cultural, e ali está, ainda, a reminiscência da cultura nacionalista alemã, já não com a pureza sonhada por Lotte, mas agora tornada mestiça. Lembrando que na época de produção do filme Back dizia estar colaborando para a revelação do “homem brasileiro”, é de se reparar que ele não buscou representar um homem em estado de “pureza original”. Antes disso, ele sobrepôs elementos díspares, nos quais repercutem as influências estrangeiras no Brasil. Pode-se admitir que ele evidencia, pela ficção, diversas facetas que coexistem nesse suposto “homem brasileiro”, através das características esquemáticas de cada personagem. A meu ver, o que o filme mostra são as sobrevivências de formas de pensamento como o nazista e o integralista mesclados às características estereotipadas de brasilidade – o carnaval, o samba, a bola de futebol – e às formas de folclorização de hábitos culturais dos imigrantes europeus, todos convivendo em hipocrisia.

No final das contas, por meio do cinismo com que tratou das relações familiares dos Kranz e seus agregados ao longo do filme, Back foi capaz de se referir à sua realidade imediata, ainda que de modo indireto, lançando suas ironias à amplitude quase impalpável do trans-histórico, dizendo: *Aleluia, Gretchen!* apesar de falar de todas as outras coisas e se referindo a fatos ocorridos no exterior, está falando do Brasil, em qualquer tempo.<sup>27</sup>

Tratando-se de um cineasta que produziu uma série de filmes históricos, essas manifestações de intenção de querer alcançar “qualquer tempo”

<sup>27</sup> BACK, Sylvio, *op..cit.*

podem soar disparatadas. Mas, considerando que seu filme foi realizado no interior de uma ditadura, e num tempo em que coexistiam e se abalavam as utopias revolucionárias, certas convicções sobre o progresso e as certezas políticas, é possível visualizar um lugar para a proposta poética de Back, que brota de um ceticismo frente às “verdades” sociais e estéticas que então se propagavam.



*Artigo recebido em agosto de 2014. Aprovado em janeiro de 2015.*