

Pesadelo colorido: meta-representação da guerra em *Aleluia, Gretchen!* (Sylvio Back, 1976)

Rosane Kaminski¹

Entre o roteiro e o filme

Assim como ocorre em outras produções artísticas, a fatura de um filme se funda sobre os atos da *seleção* e da *ordenação*. Entre o projeto inicial (do qual o roteiro original pode ser considerado um documento) e a obra finalizada (o filme que chega ao público), o processo de selecionar e ordenar vai aos poucos moldando a configuração visual, sonora e verbal que constitui o filme até chegar ao ponto em que o diretor o tome por finalizado, ou ao menos até que ele se considere satisfeito dentro dos alcances encontrados para dar forma às suas idéias e ao seu desejo de criar.

Neste “espaço” que se constitui entre a existência do roteiro original e a existência do filme, se articulam certas tensões que envolvem, de um lado, as intenções políticas e estéticas dos roteiristas e do diretor do filme, e de outro, os limites para a viabilização destas propostas, limites que vão desde as implicações tecnológicas e financeiras até as demarcações impostas pela linguagem cinematográfica para a expressão de tais idéias. Deste modo, muitas vezes são necessárias alterações sobre os projetos originais, como pode ser observado no caso do filme *Aleluia, Gretchen!*, dirigido por Sylvio Back em 1975 e lançado a público em 1976.

O roteiro de *Aleluia, Gretchen!* foi escrito pelo próprio Back com a colaboração de Milton Volpini e de Manoel Carlos Karan. O filme aborda o fenômeno nazista no sul do Brasil através da saga de uma família de imigrantes alemães – os *Krantz* – que teria chegado ao Brasil em 1937, e cuja história fictícia se desenrola até meados dos anos 70. O recorte temporal representado na película abarca acontecimentos políticos e militares de relevância nacional (como a ditadura Vargas e o período do governo militar) e mundial (a Segunda Guerra Mundial e a guerra fria), que funcionam como pano de fundo para a apresentação da

idéia central do filme, que é a permanência das idéias totalitárias em detrimento das transformações históricas. Um dos motes para justificar esta permanência trans-histórica de certos processos ideológicos seria a reprodução de valores hierárquicos e desiguais na sociedade através de rituais preservados pelos grupos sociais, de hábitos disciplinares e da educação escolar e familiar.

Entre o roteiro e a versão definitiva do filme, porém, observa-se a supressão de um grupo de cenas que teriam um valor emblemático em relação à idéia central do filme. Pretendo, portanto, analisar uma pequena seqüência de fotogramas do filme, e confrontá-la rapidamente a outras três cenas que foram idealizadas e descritas no roteiro mas, no processo constante de seleção e ordenação que existe em todo ato artístico, foram deixadas fora do filme.

A seqüência do filme escolhida para análise não ultrapassa 50 segundos, todavia acaba por sintetizar aquela idéia de reprodução dos valores de desigualdade e de violência totalitária que perpassa o filme como um todo. De tão emblemática em relação aos juízos emitidos no filme, os fotogramas desta cena foram amplamente utilizados na divulgação do filme, em seu cartaz e também em reportagens jornalísticas. Trata-se de uma representação dentro da representação, na qual um grupo de crianças participa de um desfile militar e encena atitudes bélicas, vestindo uniformes nazistas e empunhando metralhadoras.

Crianças nazistas

A câmera está fixa, captando um plano geral num enquadramento suavemente *plongé*, onde os únicos sinais de movimento são dados pelo tremular de bandeirinhas coloridas em fios que formam linhas horizontais, e pelo balançar lento das fileiras amarelas em perspectiva frontal ao som da marcha militar que dá o ritmo à cena. Além de resultar numa imagem que reforça o caráter bidimensional da tela de cinema, este plano gera uma sensação de estagnação, de “intemporalidade” que, se interpretada em relação ao filme como um todo, reforça a idéia de permanência. Por longos segundos, é esta “pintura” quase

abstrata e geométrica (lembre-se que as bases conceituais de vários defensores da abstração geométrica repousam sobre idéias de universalidade, que transcendem os rumores históricos) que nos é dada ao olhar, onde um significado cívico é sugerido pela música de banda e pelas bandeirinhas que lembram festividade. Há um corte, e no plano seguinte uma câmera mais baixa nos leva para dentro de um desfile. Mergulhamos nesta imagem aparentemente imóvel, estagnada, para perceber nela, aos poucos, as ações humanas no espaço físico. As “linhas amarelas” que antes se embalavam no ritmo da marcha agora são reconhecidas como filas de crianças vestidas com uniformes amarelos, que estão de costas para o observador, e formam uma banda colegial. A música já não parece partir da enunciação, mas torna-se enunciado. É executada pelas crianças que também realizam evoluções num desfile cívico-militar, numa espécie de pátio. A câmera movimenta-se vagarosamente para a frente, como se ocupasse o ponto de vista de uma destas crianças que desfila, e este movimento nos permite aos poucos reconhecer, ao fundo, uma fileira horizontal de crianças vestidas de preto das quais a câmera se aproxima. Elas também estão de costas para o observador, participam do mesmo espetáculo. Novo corte, e agora vemos uma destas crianças de frente, em plano médio. São meninos vestidos de soldados nazistas que empunham armas, e bruscamente o som de uma rajada de metralhadora se sobrepõe à música da banda, enquanto a câmera movimenta-se para o lado, focalizando um a um os rostos destes meninos que encenam uma execução. Estão com as faces pintadas de um branco azulado deixando evidente o caráter de teatralidade, e a direção de seus olhares para a câmera indica que esta agora ocupa o ponto de vista de seu “alvo”. Ao fundo, a banda e o desfile continuam, numa movimentação colorida onde predomina o amarelo. Muda o plano, e a objetiva agora nos restitui a posição de espectador: está mais distante, de frente para os meninos-nazistas, e podemos ver entre estes e a câmera as vítimas da rajada: outro grupo de crianças que caem como mortos. Logo a câmera volta a assumir a posição entre as crianças de amarelo colocando o espectador como participante daquele desfile, e vai se aproximando da cena de execução (como um

“retorno no tempo”, já que as crianças vítimas estão novamente em pé e novamente as vemos cair, agora de frente). Apenas uma das crianças na fileira dos executados não tomba: é um menino quase nu, fantasiado de índio, que finalmente ocupa o centro da cena, com o olhar fixo na objetiva. Com este efeito dramático, Back dirige-se diretamente ao espectador, pois este se sente atingido pelo olhar do menino. Ainda vemos mais uma vez os meninos-nazistas de frente, em plano médio, e eles continuam a metralhar.



Figura 1: fotograma de *Aleluia, Gretchen* (Back, 1976)

Dentro do contexto diegético de *Aleluia Gretchen!*, a seqüência descrita acima quebra a montagem linear que predomina no filme, pois a cena é de certo modo “enxertada” dentro do enredo, sem que se possa

identificar o local em que se passa, e nem identificar fisicamente neste ritual os personagens da história narrada – ainda que se relacione com alguns deles num âmbito ideológico e mesmo contextual, pois a cena traz os signos da Segunda Guerra que eclodiu pouco tempo após a data que os *Krantz* teriam chegado ao Brasil. Constitui, assim, uma cena expressa apenas ao olhar do espectador, que “escapa ao saber dos personagens”², apesar de estar prenhe de referências a eles.

Esta seqüência é uma das poucas em *Aleluia, Gretchen!* onde o gesto prevalece sobre a fala, já que os diálogos ocupam no filme uma posição predominante³. Pode ser entendida como uma espécie de entreato entre os dois primeiros blocos do filme, pois os fotogramas seguintes apresentam uma legenda indicando a data “1942 a 1945”. *Aleluia, Gretchen!* é composto de quatro blocos, cada um deles separado do outro por legendas indicativas dos períodos a que se referem: o primeiro marca a chegada da família *Krantz* em 1937; o

segundo é demarcado pela data 1942-45; o terceiro começa com 1955; e o quarto com a legenda “hoje”, referindo-se ao momento presente da produção do filme. Entretanto, mesmo que não pertença à história familiar dos *Krantz*, a cena dos meninos-nazistas sintetiza, a seu modo, aspectos do tema que embasa o filme: a permanência das idéias totalitárias, a relativa autonomia dos processos ideológicos em relação às modificações históricas.

Situando-se entre os dois primeiros blocos, a seqüência parece, assim, resumir a situação mundial de guerra do tempo histórico representado. Mas ao invés de o cineasta mostrar combates entre soldados adultos com armas verdadeiras, opta por um tratamento ao mesmo tempo elíptico (a supressão de cenas de batalhas) e metafórico da guerra, representando o conflito através de uma celebração cívica realizada por crianças, que teatralizam/reproduzem os gestos violentos e insanos dos adultos. O sentido metafórico da cena é ao mesmo tempo dramático e ideológico: dramático, justamente porque não se relaciona imediatamente com a ação do filme, adquirindo um aspecto de elemento extra-diegético. E ideológico, porque tem por finalidade fazer brotar na consciência do espectador uma idéia cujo alcance ultrapassa o quadro de ação imediata, mas sugere uma concepção mais geral que sintetiza o tema do filme como um todo. A reprodução da violência da guerra através da encenação infantil supõe a efetiva reprodução social das idéias de disparidade e agressão através das gerações, o que garante a permanência destas idéias, em detrimento das transformações históricas.

Há ainda um tom *nonsense* na cena, pois o ato da execução de morte justapõe-se ao clima colorido e festivo, e porque esta festividade se desenvolve apenas ao olhar do espectador: além das crianças em cena, não há uma pessoa sequer, uma platéia, alguém que assista ao espetáculo. A tonalidade *nonsense* também permeia o filme pelo fato de os personagens não envelhecerem ao longo dos 40 anos que compõem a história. A chave para a interpretação deste fenômeno é dada ao espectador através da frase emitida pelo personagem Aurélio, na cena do piquenique que encerra o filme: *quando as idéias não envelhecem, o corpo resiste.*

Esta mesma frase-chave pode servir de interpretação à presença daquele entreato que apresenta os meninos-nazistas, pois são crianças que metralham umas às outras, espelhando atitudes dos adultos, o que dá a entender que as idéias totalitárias que moveram a Segunda Guerra se renovam através das gerações.

Além disso, a presença insistente da cor neste fragmento do filme também intensifica o efeito de atualidade daqueles gestos. Se confrontado à escolha de outros cineastas que utilizaram imagens em preto e branco ou imagens de arquivo para referir-se à guerra (como Alain Resnais em *Hiroshima, mon amour*, 1959; e em *Nuit et brouillard*, 1955), o excessivo colorido no filme de Sylvio Back reforça uma sensação de que as atrocidades ocorridas na guerra não estavam apagadas pelo tempo que as separava do momento de produção do filme. Back, ao invés de explorar o caráter realista que as imagens de arquivo poderiam proporcionar ao filme, representa a idéia do holocausto através de cores bem vividas, como algo presente, reforçando sua concepção de que o ideário totalitário que desembocou na Segunda Guerra ainda permanece nítido, apesar de encerrado o conflito.

Seqüências excluídas

Comparando a versão definitiva de *Aleluia, Gretchen!* com o roteiro original, observa-se que aquela seqüência dos meninos-nazistas não só sintetiza as idéias centrais que sustentam o filme, mas também condensa um grupo de quatro seqüências idealizadas, descritas no roteiro e efetivamente filmadas, que contudo não chegaram às telas. Todas elas envolveriam encenações feitas por crianças acerca dos horrores do holocausto relativo à segunda guerra.

A primeira destas cenas estava prevista para compor os fotogramas iniciais do filme, antes da apresentação da família *Krantz*. Partindo de um plano geral, a câmara deveria avançar para um simulacro de campo de concentração com sinuosa cerca de arame farpado, com descrição de detalhes:

... vêem-se duas torres de guarda, uma chaminé fumegando nas proximidades e à entrada gigantesca com os dizeres "Die Arbeit Macht Frei" – o trabalho liberta. No pátio, grupos de

garotos e meninas, uns 150/200, entre 6 e 9 anos, vestidos com maiôs do início do século e pintado às costas ora a estrela de Davi, ora uma cruz vermelha, brincam de amarelinha, cabra cega, outros jogam xadrez, bola de búrco, alguns encenam perseguições à bandido-e-mocinho. Em meio a isso, nem se perturbando, umas dez grandes cruces com crianças presas à Jesus Cristo, riem e provocam os de baixo. Também por ali, sobressaindo-se, crianças imitam pedreiros, constroem muros, fazem cimento, carregam tijolos, ripas, sob o olhar de outros, de chicotinhos à mão, vestidos de cowboy, zorro ou soldado da Revolução Francesa. Entremeando esses flagrantes, fotos tipo “álbum de família”, da Alemanha, de uma viagem de navio, com cenas de baile e banho de piscina a bordo; 3X4 de oficiais SS abraçados com moças, jovens da Juventude Hitlerista marchando, imagens filmadas das Olimpíadas de Berlim. Sobre toda a seqüência num crescendo, música de Wagner⁴.

Como se observa nesta descrição retirada do roteiro, a cena inicial para ao filme havia sido pensada como uma fusão entre os eventos relacionados à história pessoal dos integrantes da família *Krantz* (viagem de navio, os oficiais SS, a juventude hitlerista) com signos da história da humanidade como um todo, mesclando brincadeiras do ideário infantil com personagens religiosos, políticos ou fictícios – todos, porém, remetendo a esquemas ideológicos construídos e reproduzidos pelos homens ao longo dos tempos. Visivelmente, a intenção não era a de gerar uma representação realista, mas fundar um aspecto metafórico ao mesmo tempo tétrico do *nonsense*. A visualização de um “pequeno mundo adulto” composto só de crianças sem inocência, que consistem em réplicas dos seus gestores e reproduzem suas atitudes, provoca um choque que retira do filme toda e qualquer possibilidade utópica baseada na esperança de um mundo mais justo e igualitário.

Além desta cena inicial, outras duas do mesmo teor estão descritas no roteiro. Sempre com crianças fantasiadas (de Zorro, de cowboys, de anjinhos, de uniformes escolares, etc). Numa delas, as mesmas crianças brincam de trenzinho, para depois se despirem e entrarem num barracão de onde sai fumaça, mantendo a feição ao mesmo tempo lúdica e lúgubre. Na outra – que deveria anteceder o piquenique da seqüência final do filme –, algumas crianças atuam brincando e cantarolando em torno de um grande forno caseiro de cozer pão, no qual entram outros garotos que antes estavam deitadas em carrinhos de mão, fingindo de mortos.

Resta, para finalizar, ponderar sobre os motivos que levaram o diretor a eliminar estas cenas durante o processo de seleção e ordenação que constitui a fatura fílmica. Segundo

depoimento do próprio Sylvio Back, as seqüências do campo de concentração, da câmara de gás e do forno crematório chegaram a ser filmadas, mas foram suprimidas no momento da montagem. Esta etapa do trabalho foi realizada por Back em conjunto com Inácio Araújo, hoje mais conhecido por sua atuação como crítico de cinema no jornal *Folha de São Paulo*. Back diz que ambos decidiram pelo corte das referidas cenas porque a inserção das mesmas nos pontos previstos no roteiro “estava ‘quebrando’ o ritmo do filme, atrasando as cenas, ultrapassando aquele *timing* entre o que é dramaticamente cadenciado e o que é pura lentidão”⁵. Comentando sobre o processo de adequação das idéias à forma de expressão cinematográfica, o cineasta declarou que muitas vezes estas decisões são dolorosas, mas cruciais no momento de adequar os projetos iniciais às especificidades e exigências da linguagem fílmica. Quanto à preservação daquela cena do desfile militar onde os meninos representam soldados nazistas metralhando vítimas, pode-se dizer que ela se sustenta na organização teleológica do filme justamente por ter sido inserida no momento cronológico da saga dos *Krantz* em que a Segunda Guerra constituía um aspecto do pano de fundo do contexto internacional.

Penso, inclusive, que com a omissão das outras três cenas envolvendo as representações infantis, *Aleluia, Gretchen!* ficou “menos literal” no aspecto das opiniões expressas. Isso porque as partes excluídas, apesar do feitiço *nonsense*, insistiam muito na idéia de crianças imitando atitudes dos adultos, o que provavelmente conferiria um caráter mais redundante ao filme. Não se pode negar, entretanto, que tais cenas, mesmo quando apenas lidas no roteiro, suscitam imagens que se assemelham a um pesadelo colorido.

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná.

² BREPOHL DE MAGALHÃES, Marion *Aleluia, Gretchen: um hotel para o Reich*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.39.

³ Conforme já comentado à época do lançamento do filme por: BERNARDET, Jean-Claude. *Aleluia Gretchen: a metáfora e a história*. *Movimento*. São Paulo, 20 jun. 1977; e por AVELLAR, José Carlos. *Corpo vivo*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1977.

⁴ BACK, Sylvio. *Aleluia, Gretchen*. Porto Alegre: Movimento, 1978, p.21.

⁵ Depoimento do cineasta concedido à autora em 23 de dezembro de 2004.