



Monoglossia em Aleluia, Gretchen

Notas sobre a presença de línguas no cinema - II

Por José Gatti*

Como já afirmei em trabalho anterior¹, são poucos os filmes de ficção realizados no Brasil que apresentam personagens não-lusófonos. Por isso mesmo, não se cristalizaram, em nosso cinema, convenções narrativas para a representação de línguas estrangeiras, como foi o caso do cinema hollywoodiano. Esses poucos filmes da cinematografia brasileira que fazem a referência a outros mundos lingüísticos, no entanto, podem apresentar possibilidades inovadoras de representação idiomática, com resultados variados. O cinema, que muitas vezes foi visto como "linguagem universal", encontra, nesses casos, desafios que desvelam situações específicas de relações de poder envolvendo nacionalidades, etnicidades, culturas, classes sociais e outras formas de articulação. Esses desafios têm se tornado especialmente freqüentes no cinema feito no Brasil, com a proliferação de filmes falados em inglês ou com personagens não-lusófonos.

Para abordar a problemática da representação de línguas no cinema, utilizarei nestas reflexões alguns termos cunhados por Mikhail Bakhtin em seus estudos de literatura: *poliglossia* refere-se à convivência de diversas línguas nacionais num mesmo texto, enquanto *heteroglossia* denomina o conjunto de variações de uma mesma língua no discurso, ou seja, variações de sotaque, de gênero, intonações, jargões, etc. No caso hollywoodiano, heteroglossia e poliglossia são combinadas numa mesma estratégia narrativa: desde os anos 30, realizadores do cinema industrial norte-americano preferiram evitar o uso de legendas e desenvolver padrões *heteroglóticos* para representar situações *poliglóticas*. Uma situação típica é aquela em que personagens *não-anglófonos* se expressam em inglês, mas com *sotaques* que serviriam para *significar* sua origem lingüística². No cinema brasileiro, como já vimos, essa estratégia só viria a ser utilizada de forma esporádica e paródica, como por exemplo na obra de Carlos Manga, *O Homem do Sputnik* (1958). Nos últimos anos a heteroglossia, como recurso narrativo, tem sido posta em prática na televisão, como nas telenovelas ditas *regionalistas* da TV Globo ou, ainda, em filmes como *O Quatrilho*. Neste filme, quase todos os personagens apresentam o mesmo sotaque supostamente *italianado* e, desse modo, as falas dos imigrantes que seriam em vêneto, no original se confundem com a de outros nativos lusófonos. De uma certa forma, o uso generalizado de legendas no Brasil, a partir dos anos 30, viria a *dissolver* diferenças heteroglóticas e poliglóticas na recepção de filmes estrangeiros, fazendo que as diferenças nacionais, sociais ou étnicas corresse por conta exclusiva da mise-en-scène, das gestualidades, dos figurinos e dos acessórios.

Todos esses elementos concorrem para aquilo que gostaria de chamar, neste trabalho, de *articulação glótica* do discurso fílmico. Minha hipótese é que essa articulação nos permite-nos avaliar, num determinado universo textual, de que modo as representações veiculam noções de poder enraizadas no cultural. Meu escopo, aqui, é evidentemente limitado pela análise individual, mas nada impede supor uma visão mais abrangente dessa

1- *Poliglossia em Carlota Joaquina: notas sobre a presença de línguas no cinema*, apresentado no II Encontro da Socine, UFRJ, 1998.

2- Op.

problemática, embasada por estudos de recepção.

Como afirmei acima, no cinema brasileiro, a falta de padronização permitiu que fôssem realizadas experiências diferenciadas dos filmes hollywoodianos. Gostaria de examinar dois exemplos que, aparentemente, apresentam a mesma solução para a representação poliglótica: *Aleluia, Gretchen*, obra dirigida por Sylvio Back, em 1976, e *Modelo 19*, longa metragem de ficção dirigido por Armando Couto em 1952. Os dois filmes apresentam uma estratégia narrativa comum: os personagens podem ser lusófonos ou não, mas a única língua que se ouve nesses filmes é o português, de variados sotaques brasileiros. Os realizadores de ambos os filmes optaram por uma fala *monoglótica* de seus elencos (e correspondentes personagens), isto é, sempre em português, com variações heteroglóticas apenas na medida da regionalidade própria da fala de atores e atrizes (e *não* necessariamente dos personagens). O que pode parecer mero detalhe aos ouvidos menos interessados e possivelmente embalados pelos ardis costumeiros do melodrama pode ser, efetivamente, um recurso para se identificar os limites da narrativa realista. Entretanto, a distância entre os dois filmes não é apenas cronológica: enquanto que *Modelo 19* transita competente (e monotonamente) dentro do formato do melodrama cinematográfico dos anos 50, *Aleluia, Gretchen*, por sua vez, traz em sua narrativa elementos de franca ruptura com essa tradição, e a língua falada (e *não falada*) por seus personagens é um dos sinais mais contundentes dessa ruptura. Os resultados da articulação glótica em cada filme serão, portanto, bem diferentes. É o que pretendo demonstrar neste trabalho.

Modelo 19³

O filme, dirigido por Armando Couto e roteirizado por Millor Fernandes⁴, tem início de acordo com uma fórmula absolutamente familiar para o grande público da época: vê-se um navio que se aproxima da costa brasileira, enquanto uma voz fora do quadro destaca e apresenta cinco dos passageiros. Sabemos, a partir desse ponto, que o filme tratará da saga de cada um desses personagens em sua aventura imigratória no Brasil, a partir do porto de Santos. A locução é clara: "Agora a Europa é o estrangeiro e aqui é sua pátria". É

interessante notar, entretanto, que nesse momento os personagens *não são* identificados por sua nacionalidade, com apenas uma exceção: a de um professor de escola rural "da Áustria". Os outros são definidos como "uma mulher", "um loiro", "um homem com 1,80m de ambição", etc. Essa taxonomia heterogênea parece servir para anular as diferenças nacionais, o que é enfatizado pela voz *over* insistindo em anunciar o recomeço de suas vidas numa pátria nova. Além disso, como já anunciei acima, a língua que esses personagens falam, nas terras brasileiras do espaço filmico, é invariavelmente o português de sotaques brasileiros. Nessa seqüência em que os personagens ainda estão a bordo, há apenas um plano em que se sugere o aprendizado da nova língua, em que o professor austríaco parece ensinar os outros com o auxílio de um livro, enquanto a voz *over* continua tecendo reflexões sobre a imigração.

Além das diferenças nacionais, são também anuladas as sociais, já que todos chegam portando vestimentas razoavelmente elegantes para os padrões da época. Estamos longe, aqui, da tradicional *mise-en-scène* dos filmes de imigrantes, em que o motivo mais comum é o do miserável em busca de riqueza no novo país. E mesmo que o passado difícil dos personagens de *Modelo 19* seja constantemente referenciado, é sempre contrastado à nova e promissora situação. Os personagens ficam fascinados com a modernidade ostentada pelo cenário brasileiro. Através de seus pontos de vista, o quadro mostra prédios, elevadores e outras obras arquitetônicas, como a recém-inaugurada Via Anchieta em detalhe; quando um dos personagens sofre um acidente, seu tratamento médico parece ocorrer sem problemas técnicos ou financeiros (deixando espaço, na narrativa, para a manifestação de problemas exclusivamente psicológicos); até mesmo a burocracia estatal - que lhes concede a almejada carteira *modelo 19* - parece justa e adequada. Além disso, o Brasil que se vê é cuidadosamente manicurado: é um país quase sempre urbanizado, em que a pobreza surge como algo limpo, digno e sempre redimível pela abundância de empregos disponíveis, bastando apenas que os personagens se imbuam da necessária humildade para começar pelas tarefas menos qualificadas⁵.

É aos poucos que *Modelo 19* nos dá significantes das origens nacionais dos protagonistas. No Vale do Anhangabaú, um

3- Também intitulado *Modelo 19, A Ponte da Esperança*, ou ainda *O Amanhã Será Melhor*.

4- Que surge nos créditos com seu célebre pseudônimo, Vão Gôgo.

5- Não surpreende que nesse Brasil europeizado de *Modelo 19*, por isso mesmo, não haja negros na tela.

dos personagens compra um jornal e, fugazmente, percebemos que diz: "*Fanfulla por favor*"⁶. Esse mesmo personagem, mais adiante, dirá frases como "Dois mil cruzeiros? Quarenta mil liras?" e, finalmente, "Na Itália...", dirimindo, então, quaisquer dúvidas a respeito de sua origem nacional. Ao mesmo tempo que recebemos essas informações, montamos um quebra-cabeça multinacional, baseado em estereótipos: o italiano é orgulhoso e altissonante; a mulher, que saberemos francesa, é elegante, discreta e ligada ao mundo da moda; o jovem loiro, o laborioso polonês, trabalha como mecânico e reage com sorrisos diante das malandragens de seu patrão brasileiro, que dribla a ingenuidade dos fregueses; Hans, o mestre-escola camponês, não se adapta às condições da metrópole (ele se confunde ao tomar um elevador, por exemplo) e prefere emigrar para uma comunidade rural no Paraná (germanófona?). A visita que o mestre-escola faz a uma quitanda (onde vem a conhecer frutas como a banana, por exemplo) é a oportunidade para mais uma representação de nacionalidade: o quitandeiro parece ser de origem japonesa, e a cena é pontuada pela partitura de tons orientais de Francisco Mignone. Quanto ao quinto elemento, descrito na abertura como "um homem de temperamento esquivo", se encaixará em mais um estereótipo: depois de tentar aplicar golpes, tentar prostituir sua companheira (a discreta e desavisada francesa) e, finalmente, ser apanhado pela eficiente polícia paulista, a platéia é informada de que se trata de um apátrida, ou seja, sem nacionalidade definida e procurado pela polícia internacional.

Daí, talvez, o anseio do professor austríaco em aprender a nova língua. Na cena em que voltam da Polícia Federal, onde receberam a nova documentação (que dá título ao filme), os cinco imigrantes entram no ônibus cheios de otimismo. Giovanni, o italiano sempre exuberante, provoca: "Hans, você está namorando essa carteira?" Ao que o Hans replica, encolhido em seu assento: "Com essa carteira modelo 19 seremos outros homens". Giovanni não perde a oportunidade: "Você, por exemplo, passará a falar português perfeitamente. Graças à modelo 19!" Os demais personagens riem da ingenuidade do austríaco. A cena, no entanto, pode ser tomada como sinal da estratégia escolhida pelos autores, pois todos os personagens efetivamente *estão* falando "português perfeito", sem qualquer

sombra de sotaque "estrangeiro". Essa escolha *não-realista* permite que os personagens se comuniquem com aparente naturalidade entre si e com brasileiros (isso acontece desde o desembarque em Santos), sem que seja preciso recorrer a legendas, por exemplo.

A articulação poliglótica de *Modelo 19* é, portanto, complexa, pois mesmo que as vozes sejam monogloticamente lusófonas, os cinco imigrantes fariam, diegeticamente, pelo menos quatro línguas diferentes, além do português de variados sotaques. Mas o recurso *não-realista*, ao mesmo tempo, cria um descompasso entre voz e personagem, criando uma voz descorporificada. Ao referir-se à voz-*off*, Mary Ann Doane lembra que esta é sempre "'submetida ao destino do corpo' porque pertence a um personagem que está confinado ao espaço da diegese, quando não ao espaço visível da tela"⁷. Em *Modelo 19*, o que vemos é um corpo absolutamente ajustado às condições cronológicas e espaciais exigidas pela diegese; sua voz, no entanto, pertence a um corpo ainda não visível na tela, o corpo do futuro, aquele que será integrado à nova sociedade que proverá as oportunidades de ascensão social. Mesmo que saibamos bem qual é o "destino fônico" da maioria dos imigrantes, isto é, um possível domínio da língua mas a persistência do sotaque revelador da origem, em *Modelo 19*, esse destino realiza-se harmônico e promissor, pois está isento de qualquer vestígio do passado. De acordo com essa visão teleológica, a cena final é emblemática, ainda que sua qualidade metafórica esteja longe de ser original: depois de muita hesitação, Giovanni decide aceitar um trabalho braçal e arrasta consigo seu malandro amigo brasileiro⁸ - eles arregaçam as mangas e montam no elevador do edifício em construção⁹. No solo, Ellen, a francesa, acompanha com olhar esperançoso o elevador que sobe. Para aqueles que chegam com boas intenções, o Brasil de *Modelo 19* estará sempre pronto a recebê-los com a oferta de uma nova nacionalidade e são claras as oportunidades de ascensão social.

Aleluia, Gretchen

Se em *Modelo 19* as vozes parecem estar comprometidas com o destino futuro dos corpos e a narrativa parece conotar um constante desejo de *naturalidade*, em *Aleluia, Gretchen* a descorporificação das vozes atinge

6- Trata-se de periódico em língua italiana publicado durante muitas décadas na cidade de São Paulo.

7- "A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço", in Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema* (São Paulo: Graal, 1983), p. 466.

8- Um personagem cômico, inimigo do trabalho, criação do ator Valdemar Seyssel, que se tornaria célebre como o palhaço Arrelia.

9- É notório que o mestre de obras, um papel menor, seja representado pelo único ator que fala com sotaque estrangeiro possivelmente hispano.



Cena de "Aleluia, Gretchen", de Sylvio Back

outros limites, criando uma sinistra atmosfera de estranhamento, próxima daquela descrita por Freud como *unheimlich*¹⁰.

Afinal, um filme que se propõe a tratar criticamente do nazismo, tem de lidar com um repertório

imenso de filmes que já trataram do assunto. A maioria desses filmes, naturalmente oriundos de Hollywood categorizam-se no cruzamento dos gêneros *histórico, guerra, aventura, espio-nagem*, etc., em que os personagens nazistas geralmente são facilmente identificados como representantes do Mal¹¹. Mais grave ainda, muitos desses filmes proporcionam leituras negativamente ambíguas, em que posição política (i.e., nazista) freqüentemente se confunde com origem nacional (i.e., alemã) e, naturalmente, com postura moral. Poucos desses filmes trataram da presença do nazismo na América do Sul; um desses filmes, *Os Meninos do Brasil*, é um bom exemplo de como as fórmulas genéricas restringem as possibilidades de leitura: o filme ajusta-se perfeitamente aos parâmetros do gênero *terror*¹².

Quanto a *Aleluia, Gretchen*, pareceria simples agrupá-lo em outros trabalhos que tratam do nazismo; pareceria fácil enquadrá-lo no gênero *político*, se pensarmos no filme como parte de um cenário internacional de exibição; pareceria razoável entendê-lo como parte de uma genealogia do cinema brasileiro que se desenrola a partir do Cinema Novo. No entanto, nenhuma dessas categorizações consegue definir o filme de Sylvio Back de maneira satisfatória sem reduzi-lo a uma fórmula à qual, no meu entender, o filme não se conforma. Ele se insere, indubitavelmente, numa linhagem em que o movimento cinemanovista foi pedra fundamental, mas pode facilmente ser visto como parte de uma obra pessoal, autoral; é político, mas dificilmente se equipara ao gênero melodramático em que se costuma classificar os filmes de, digamos, Costa-Gravas; trata do nazismo, mas seu *ponto de vista* é decididamente diverso daquele ostentado pelo cinema internacional hegemônico, recusando as fórmulas do cinema de horror.

Aleluia, Gretchen conta a história de

um grupo de alemães que migram para o sul do Brasil nos anos 30. Aos poucos, ficamos sabendo que a maior parte do grupo se alinha com o nazismo; sua migração, no entanto, deve-se ao comportamento do professor Ross, que teria se recusado a seguir as diretivas nazistas na universidade em que lecionava. Sua maior opositora é a esposa, Frau Lotte, defensora do nazismo (a ponto de ter entregue sua própria filha para servir de reprodutora para os SS). Essa migração, portanto, parece vir na contramão da história: trata-se de um grupo hegemonicamente nazista, que se retira da Alemanha no momento de maior ascensão do nazismo. Aqui no Brasil, entretanto, esse grupo não apenas encontra um ambiente favorável a suas idéias (ficando claro o alinhamento com os integralistas), como também serve de base para refugiados criminosos no pós-guerra.

Aleluia, Gretchen alinha-se com uma perspectiva antinazista mas, como procurarei demonstrar através da leitura da(s) língua(s) falada(s) no filme, a obra de Back assume um ponto de vista francamente brasileiro a respeito dessa questão, fazendo uso irrestrito da lusofonia para acentuar essa postura. Para isso, gostaria de examinar três seqüências de *Aleluia, Gretchen*.

Seqüência 1: Juventude Nazista

A primeira seqüência retrata a reunião de um grupo da juventude nazista. Num primeiro momento, a câmera acompanha os jovens em várias situações: marchando, mergulhando e jogando futebol despidos, deitados na relva - sempre com uma marcha militar ao fundo, cantada, naturalmente, em alemão. O despreendimento dos personagens e o tom homoe-rótico das cenas evocam a atmosfera dos trabalhos de Leni Riefenstahl, especialmente, *Olympia*. Mas o colorido quente, que enfatiza tons de amarelo e verde, já prepara o espectador para o momento final da seqüência, quando Werner, o jovem líder do grupo faz um discurso de despedida para Josef, que partirá para lutar na Alemanha. A língua que se fala é o português, e fica claro que a cena se passa no Brasil, e não na Alemanha. Aqueles jovens, portanto, são representantes da colônia alemã no Brasil, alguns deles, possivelmente brasileiros de terceira ou quarta geração. A cena se passa no final dos anos 30 e, vale a pena lembrar, a imigração alemã e austríaca para o Brasil teve

10- "O estranho", vol. VII da tradução brasileira da Standard Edition, Rio: Imago, 1980, p. 275.

11- Neste final de século XX em que escrevo, me parece que *Aleluia, Gretchen* enfrentou bem essa convivência.

12- Baseado no romance de Ira Levin e dirigido por Franklin J. Schaffner em 1978, *Os Meninos do Brasil* tem como tema a produção de clones de Adolf Hitler em clínica instalada no Paraguai pelo Dr. Mengele.

início em 1826, patrocinada pela Imperatriz Leopoldina. A imigração sistemática de grupos de origem alemã para o Brasil, por sinal, precedeu a dos italianos (1875), e só perde para a dos portugueses, cuja imigração em massa ocorre a partir da segunda metade do século XVI.

A língua falada na cena, no entanto, está longe de corresponder a uma exigência realista. De fato, se quisermos imaginar a fala de um grupo de jovens brasileiros de origem alemã no final dos anos 30, a língua ouvida seria certamente o *Bresilien Deutsch*, o dialeto corrente nas comunidades do sul do Brasil¹³. Até o estabelecimento do Estado Novo, a educação formal era praticada na língua dos grupos hegemônicos nessas regiões - fossem italianos ou alemães - cabendo ao governo Getúlio Vargas o papel de nacionalizar o sistema escolar (não sem resistência), como já havia feito em outras áreas da produção cultural¹⁴. Se a língua alemã (na sua variável *Bresilien Deutsch*) permanece viva no Brasil até nossos dias, não é difícil imaginar que esses jovens se recusariam-se a falar o português, a menos que fossem obrigados. Por outro lado, a língua portuguesa nessa cena confere-lhe uma *familiaridade* que aproxima a imagem de seu público privilegiado, isto é, o público lusófono brasileiro. É como se a juventude nazista fizesse parte natural da sociedade brasileira. A aparente discrepância dessa afirmação reforça o sentimento de estranheza - o *unheimlich* de Freud - que o filme provoca: enquanto a imagem visual parece remeter a uma realidade confortavelmente distante, a imagem aurial aproxima essa realidade de nosso cotidiano de maneira perturbadora. Ainda na trilha de Freud, é como se o plano visual exprimisse um *conteúdo manifesto* e a língua indicasse um *conteúdo latente*, que resignifica a cena. De uma certa forma, esse conteúdo manifesto contribui para a criação de um "estado de suspensão de credibilidade"¹⁵, que, de certa maneira, acomoda nossos temores. A língua, por um lado, provoca estranheza; por outro, alimenta esses temores como uma estratégia narrativa muito mais eficaz que a dos previsíveis filmes do gênero terror.

Seqüência 2: Ouvidos Mucos

A segunda seqüência que desejo examinar é perturbadora por outros motivos: ela reúne cenas aparentemente desarticuladas, como uma pequena colagem



Cena de "Aleluia, Gretchen", de Sylvio Back

em que a personagem principal - a pequena Gretchen - aparece viva, no colo de sua avó, Frau Lotte, cuja convicção pro-nazi é constantemente reforçada na narrativa. Gretchen, nascida no Brasil, é supostamente ariana pura, tendo sido gerada numa casa especial em que oficiais SS se encontravam com jovens reprodutoras. Essa personagem, que dá título ao filme, é a menos visível de todas, o que reforça o jogo de visibilidade/invisibilidade da narrativa. Ela morre logo após ao nascer, e sua presença enquanto viva só é parte da imagem no colo de Frau Lotte, nessa sucessão de planos. É aqui que, mais uma vez, a monoglossia de *Aleluia, Gretchen* se manifesta em vários níveis de forma aguda, justamente pela discrepância do irrealismo da cena. Frau Lotte perora raivosa contra o próprio marido, o professor Ross, a quem considera covarde.

A voz áspera de Frau Lotte, ouvida *off*, é o recurso que dá continuidade à seqüência, já que as cenas mostram o casal relativamente feliz em momentos diferentes, embalando o bebê. O que o casal efetivamente estaria falando na cena visual não é ouvido. Mas é nesta cena - como em outras do filme - que a presença de outro personagem reforça o irrealismo: esse é Repo, o criado da casa, cuja lealdade a Frau Lotte se revela na maneira carinhosa com que se refere a ela: "a Madrinha". Nos momentos em que Frau Lotte discute com o marido, Repo está presente e sua expressão revela alienação diante do diálogo, sugerindo que não estaria entendendo a língua - que, no entanto, é sempre o português, familiar aos nossos ouvidos. É o português, assim, que adquire múltiplas formas, modelado pela *mise-en-scène*: ele é ora português propriamente dito, ora serve para representar o *Bresilien Deutsch*, ora o alemão. A ignorância lingüística de Repo é ainda

13- Egon Schaden
14- Nacionalização das escolas.
15- *Gradiva*

mostrada em outra cena, em que os personagens se reúnem em volta de um aparelho de rádio para ouvir os discursos de Hitler - um dos pouquíssimos momentos do filme em que se ouve a língua alemã. Repo massageia os ombros de Frau Lotte, que atinge o orgasmo enquanto o Fuehrer grita pelo alto-falante. E há, ainda, outra diferença fundamental entre esse personagem e os demais: Repo é negro, e sua frustração racial é reiterada na memorável seqüência em que se fantasia de Papai Noel, cobre-se de pó de arroz, embebeda-se e desiste de participar da festa de Natal - enquanto da trilha sonora ouve-se o samba de Davi Nasser, *Nega do cabelo duro*.

Seqüência 3: Fantasias Verdadeiras

Mas é na seqüência final que *Aleluia, Gretchen* revela toda sua força como filme de horror. Apesar da cena se passar durante o Carnaval e os personagens cáirem no samba (tocado por Repo e seus amigos), um pequeno diálogo entre Rose Marie e três oficiais da SS, todos foragidos no Brasil do pós-guerra, demonstra, de maneira completa, o *unheimlich* que me referi anteriormente. Os três oficiais estão com seus respectivos uniformes (que nós, espectadores, sabemos autênticos), mas estão inseguros:

Kaput

Será que essa surpresa... de vir assim... Não vai dar confusão?

Rose Marie

Que nada (...) E depois são fantasias, gente, fantasias verdadeiras, mas continuam fantasias... Vocês estão tão queridos (...)

Werner

(*Gritando*) Bier über alles!

A trilha sonora da cena final acentua

ainda mais os paradoxos: o samba cede o espaço aos acordes dissonantes do rock da banda *O Terço*, que distorce a *Cavalcada das Valquírias* de Wagner, numa ressonância da interpretação hendrixiana igualmente iconoclastica de *Star Spangled Banner*. A partir desse ponto, fica difícil distinguir o fantástico do verdadeiro, ou melhor, torna-se impossível determinar o verdadeiro. Mesmo quando ele, à maneira do conto de Poe, esteja diante de nossos olhos.

É nesse Brasil do Carnaval - e, por que não da Oktoberfest -, onde samba e ópera nacionalista alemã parecem conviver e se confundir, onde tudo parece se integrar etilicamente à Festa, que somos incapazes de perceber a persistência aparentemente harmoniosa de ideologias como a nazista. É nesse Brasil utópico da pseudodemocracia racial que sobrevivem os exterminadores; é nesse Brasil lusófono que as línguas estranhas ao nosso convívio continuam a ser vociferadas. Se em *Os Meninos do Brasil* os nazistas ocultam-se prosaicamente na selva paraguaia ou em aeroportos brasileiros, em *Aleluia, Gretchen*, os nazistas estão a nosso lado, podendo manifestar-se a qualquer momento, em qualquer praça, soco inglês oculto no bolso - não nos esqueçamos: os nazistas falam português correntemente e podem morar tanto em Blumenau como em São Paulo, ou no Rio de Janeiro.

Desse modo, *Aleluia, Gretchen*, ao contrário do otimista *Modelo 19*, não expressa o desejo de uma lusofonia integradora de um futuro comum; *Aleluia, Gretchen* oferece-nos uma lusofonia *ateradora*, que nos leva a suspeitar do que vemos e ouvimos, a suspeitar de nossa capacidade de integração cultural e política. Mais do que um comentário sobre a atuação do nazismo no Brasil, *Aleluia, Gretchen* nos leva a perguntar que Brasil é esse.

* José Gatti é doutor em cinema pela Universidade de Nova York e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar