



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FRANCISCA REBECCA MENDES SANTOS

**ALELUIA, GRETCHEN (1976): O FIGURINO MILITAR FASCISTA COMO
OPERADOR DA ATMOSFERA AUTORITÁRIA**

FORTALEZA

2026

FRANCISCA REBECCA MENDES SANTOS

ALELUIA, GRETCHEN (1976): O FIGURINO MILITAR FASCISTA COMO OPERADOR
DA ATMOSFERA AUTORITÁRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode.

FORTALEZA

2026

FRANCISCA REBECCA MENDES SANTOS

ALELUIA, GRETCHEN (1976): O FIGURINO MILITAR FASCISTA COMO OPERADOR
DA ATMOSFERA AUTORITÁRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 26/05/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Camila Borges da Silva
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

À minha família, pelo apoio e incentivo
incondicionais ao longo desta jornada.

AGRADECIMENTOS

À minha família, fundamento de tudo o que sou e de tudo o que conquistei. Aos meus pais, João e D'ávila, por todo o amor, dedicação e pelos valores que me ensinaram ao longo da vida, pois sem vocês nada disso seria possível. À minha irmã, Larissa, pela parceria constante, pelo carinho e por sempre acreditar em mim. Ao meu companheiro, Gabriel, pelo apoio constante, pelas trocas, pelas opiniões generosas sobre esta pesquisa e por estar ao meu lado, tornando o processo de escrita menos solitário. Vocês são, sem dúvida, a base mais importante desta conquista.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode, pela orientação, pela confiança no desenvolvimento deste trabalho e pelo acompanhamento ao longo deste percurso acadêmico.

À Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo, pela escuta atenta, pelas referências compartilhadas, pelos conselhos generosos, pela oportunidade de realizar o estágio em docência na disciplina por ela ministrada e por todo o aprendizado proporcionado ao longo dessa experiência.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira, da Universidade Federal do Ceará, e à Profa. Dra. Camila Borges da Silva, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela disponibilidade em contribuir com este trabalho. Em especial, ao professor Dídimo, pelas valiosas trocas e indicações desde antes mesmo de sua participação na minha banca de qualificação, e à professora Camila, que é uma grande referência acadêmica para mim, cuja presença nesta banca é uma honra, pelas contribuições generosas e enriquecedoras.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, pelo acolhimento e pela abertura dedicada à minha pesquisa ao longo desta trajetória. À secretária do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Alexandrina Oliveira, pelo trabalho impecável e pela atenção sempre constante em todos os processos, agradeço profundamente por todo o suporte e cuidado.

À Universidade Federal do Ceará, instituição que foi essencial não apenas na minha formação como pesquisadora, mas também na construção das habilidades que levo para todas as áreas da minha vida. Sou profundamente grata por todas as oportunidades que a universidade pública me proporcionou e levo comigo o compromisso de sempre devolver à sociedade aquilo que foi investido em mim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio fundamental ao desenvolvimento desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio

da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Reconheço que esse financiamento foi essencial para a realização deste estudo.

Aos colegas que o mestrado me presenteou, pelas trocas, pelo apoio e pelos momentos compartilhados que tornaram essa caminhada mais leve e significativa. Em especial, à Carol e à Fabi, pelo carinho, pelas conversas e pela parceria, levarei vocês comigo para além deste ciclo acadêmico.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho e para a construção desta trajetória.

“Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural. Pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural. Nada deve parecer impossível de mudar.” (Brecht, 1982, p. 293).

RESUMO

A presente dissertação analisa as representações da indumentária militar fascista, nazista e integralista, no filme *Aleluia, Gretchen* (1976), dirigido por Sylvio Back, compreendendo o figurino como dispositivo semiótico, performativo e atmosférico que estrutura identidades e produz experiências de autoritarismo na narrativa fílmica. A investigação articula três eixos metodológicos: a análise fílmica de Aumont e Marie (2004), a Semiótica da Cultura de Lotman (1996) e a teoria da atmosfera fílmica de Gil (2012), articulada ao conceito de performance de Goffman (2009). O corpus é composto pelas cenas em que a indumentária militar se faz presente nos quatro blocos temporais do filme, perfazendo aproximadamente 19,72% do tempo total de tela, proporção expressiva que evidencia o figurino não como elemento coadjuvante, mas como presença constante e recorrente ao longo de toda a obra. Os resultados indicam que as fardas operam simultaneamente como condensadores de memória cultural, dispositivos de performance ideológica e operadores de atmosfera fílmica, produzindo uma experiência acumulativa de opressão que atravessa as diferentes temporalidades da narrativa. Conclui-se que o figurino constitui elemento estruturante da linguagem cinematográfica do filme tornando sensível a permanência e a capacidade de reatualização de ideologias autoritárias no tempo histórico.

Palavras-chave: *Aleluia, Gretchen*; figurino cinematográfico; fascismo; semiótica da cultura.

ABSTRACT

This dissertation examines the representations of fascist, Nazi, and Integralist military attire in the film *Aleluia, Gretchen* (1976), directed by Sylvio Back, understanding costume as a semiotic, performative, and atmospheric device that structures identities and produces experiences of authoritarianism within the filmic narrative. The investigation articulates three methodological axes: the film analysis approach of Aumont and Marie (2004), Lotman's (1996) *Semiotics of Culture*, and Gil's (2012) theory of filmic atmosphere, in conjunction with Goffman's (2009) concept of performance. The corpus comprises the scenes in which military attire is present across the film's four temporal blocks, accounting for approximately 19.72% of total screen time, an expressive proportion that reveals costume not as a secondary element, but as a constant and recurring presence throughout the work. The results indicate that the uniforms operate simultaneously as condensers of cultural memory, devices of ideological performance, and operators of filmic atmosphere, producing a cumulative experience of oppression that traverses the narrative's different temporalities. It is concluded that costume constitutes a structuring element of the film's cinematic language, rendering sensible the persistence and capacity for reactualization of authoritarian ideologies across historical time.

Keywords: *Aleluia, Gretchen*; film costume design; fascism; semiotics of culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Chegada da família Kranz ao Flórida Hotel	29
Figura 2	– Materiais de divulgação do filme (cartazes e página de jornal)	62
Figura 3	– Mussolini com os Camisas Negras em Roma, 1922	71
Figura 4	– Membros das Tropas de Choque (SA) em boicote a uma loja de propriedade de judeus	76
Figura 5	– Adolf Hitler posa ao lado de uma Unidade das SA durante um desfile ...	76
Figura 6	– Soldados da organização paramilitar Freikorps durante a tentativa de golpe contra a República de Weimar em 1920 na Alemanha	78
Figura 7	– Juramento dos soldados da Reichswehr a Hitler, 1934	78
Figura 8	– Inspeção de tropas SS em Berlim, 1938	79
Figura 9	– Heinrich Himmler, chefe da SS, ao lado de um prisioneiro do campo de concentração de Dachau durante uma inspeção oficial	80
Figura 10	– Adolf Hitler ao lado de Heinrich Himmler, chefe da SS, e Viktor Lutz, o novo chefe da SA em cena de comício em Nuremberg (1934)	81
Figura 11	– Membro da Juventude Hitlerista, na Renânia, em 1934	82
Figura 12	– Soldados da Wehrmacht em treinamento, 1942	84
Figura 13	– Ás da Luftwaffe sendo parabenizado por 100 missões bem-sucedidas ...	84
Figura 14	– Um membro da NSKK dirige o trânsito em Poznań, Polônia ocupada, outubro de 1939	85
Figura 15	– Konstantin Hierl, diretor do Serviço de Trabalho do Reich, inspecionando os trabalhadores do RAD	86
Figura 16	– Desfile Ordnungspolizei, 1943	87
Figura 17	– Integrantes da Ação Integralista Brasileira (AIB), liderados por Plínio Salgado	88
Figura 18	– Mulheres da Ação Integralista Brasileira (AIB)	88
Figura 19	– Plínio Salgado em discurso nos anos 1930	89
Figura 20	– Manifestação em defesa de Deus, da pátria e da liberdade	90
Figura 21	– Líder da Ação Integralista, Plínio Salgado, fazendo a saudação integralista "Anauê" à frente da bandeira brasileira	91
Figura 22	– Membros da Ação Integralista Brasileira (AIB)	93
Figura 23	– Jovens da Juventude Hitlerista chegando para treinamento	108

Figura 24	– Jovens da Juventude Hitlerista em formação	108
Figura 25	– Dr. Aurélio e Wilhelm em cena, com retrato de Plínio Salgado ao fundo	109
Figura 26	– Enterro da farda e de objetos integralistas por Dr. Aurélio	110
Figura 27	– Apresentação cívico-escolar com banda marcial e encenação de crianças trajando uniformes da SS ao fundo	111
Figura 28	– Criança trajando uniforme da SS durante encenação cívico-escolar	111
Figura 29	– Eurico sendo torturado por ex-oficiais da SS no porão do Flórida Hotel	112
Figura 30	– Piquenique em comemoração ao aniversário de Frau Lotte	113
Figura 31	– A matriarca Frau Lotte Kranz à esquerda e a alemã nazista Rosie Marie à direita	122
Figura 32	– Cena do treinamento da Juventude Hitlerista	124
Figura 33	– Josef marchando como um soldado no corredor do Flórida Hotel	125
Figura 34	– Josef com seu uniforme da Juventude Hitlerista	126
Figura 35	– Dr. Aurélio recebe Wilhelm em seu quarto trajado com seu uniforme integralista	127
Figura 36	– Dr. Aurélio mostra arma alemã ao Jovem Wilhelm	128
Figura 37	– Dr. Aurélio e Wilhelm estendendo a bandeira integralista sobre a cama .	129
Figura 38	– Colagem feita com cenas em que o Dr. Aurélio retira seus objetos que remetem ao integralismo do quarto para enterrá-los	130
Figura 39	– Criança vestida com fantasia de SS atirando com arma de brinquedo	132
Figura 40	– Colagem com as cenas da encenação de ataque feito por crianças vestidas com fantasias de SS	133
Figura 41	– Eurico sendo retirado da cama por ex-oficiais da SS para ser torturado .	136
Figura 42	– Eurico sendo torturado	136
Figura 43	– Cena de piquenique com ex-oficiais nazistas trajando uniformes da SS .	138
Figura 44	– Momento em que a personagem Rosie Marie fala que as fardas são só fantasias	139

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Decupagem das cenas com presença de fardas em Aleluia, Gretchen	107
--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SS	Schutzstaffel
SA	Sturmabteilung
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
AIB	Ação Integralista Brasileira

LISTA DE SÍMBOLOS

卐 Insígnia da Schutzstaffel (SS)

Σ Sigma

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O FILME ALELUIA, GRETCHEN E O SEU CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL	26
2.1	Sylvio Back e Aleluia, Gretchen: da autobiografia à ficção	31
2.2	O filme como narrativa histórica: temporalidades, memória e esquecimento	42
2.3	A representação do nazismo e do integralismo no cinema brasileiro	53
3	A FORMAÇÃO HISTÓRICA DOS UNIFORMES FASCISTAS	66
3.1	Dos Camisas Negras italianos aos shirt movements	71
3.2	A institucionalização dos uniformes fascistas no nazismo alemão	75
3.3	A adaptação dos shirt movements no integralismo brasileiro	87
4	AS REPRESENTAÇÕES DA INDUMENTÁRIA MILITAR FASCISTA EM ALELUIA, GRETCHEN	96
4.1	O figurino como signo operador de sentido	113
4.2	O vestir como performance ideológica e a construção dos personagens fascistas	118
4.3	O figurino e a construção da atmosfera fascista	140
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
	REFERÊNCIAS	157

1 INTRODUÇÃO

Em 2026, o filme *Aleluia, Gretchen* (1976), dirigido por Sylvio Back, completa cinquenta anos de sua estreia nos circuitos cinematográficos brasileiros. Essa efeméride não é um dado meramente cronológico: ela reatualiza a urgência de uma obra que, ao longo de cinco décadas, conservou sua densidade crítica e sua perturbadora capacidade de interpelar o presente. Produzido durante o governo Geisel (1974–1979), em um dos períodos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, o longa-metragem articula, por meio de uma narrativa alegórica e fragmentada em quatro blocos temporais (1937–1939; 1942–1945; 1955; e "Hoje"), a saga da família de imigrantes alemães *Kranz* no Sul do Brasil.

A obra mobiliza quase quatro décadas de acontecimentos históricos, atravessados pela Era Vargas, pelo nazismo europeu e pelo início da Segunda Guerra Mundial, para alcançar o presente contemporâneo ao momento de sua produção. A singularidade de *Aleluia, Gretchen* reside não na reconstituição factual desse passado, mas na maneira como o elabora como alegoria política: ao narrar a imigração germânica, a adesão ao nazismo e sua sobrevivência em solo brasileiro, Back constrói um espelho crítico do autoritarismo que ele mesmo vivenciava como cineasta sob censura. Cinquenta anos depois, em um contexto em que os debates sobre fascismo, autoritarismo e memória histórica voltam a ocupar o centro da cena pública, a leitura dessa obra se reveste de uma atualidade que transcende o aniversário e convoca novas perspectivas analíticas.

O presente trabalho tem como objeto de análise o filme *Aleluia, Gretchen* (1976), com enfoque nas representações da indumentária militar nazista e integralista apresentadas no filme como figurino. A investigação busca compreender de que modo o figurino militar ultrapassa a função meramente estética ou cenográfica, operando como signo visual que estrutura alegorias de poder, constrói atmosferas autoritárias e projeta continuidades ideológicas na diegese fílmica. O uniforme fascista é tomado aqui não como ornamento de época ou simples recurso de verossimilhança histórica, mas como um dispositivo semiótico que condensa memória cultural, inscreve ideologia no corpo dos personagens e orienta a experiência perceptiva do espectador de maneira que antecede e excede o nível da interpretação consciente.

Nesse sentido, a indumentária militar funciona simultaneamente como texto cultural, no sentido que Iúri Lotman (1996) atribui a essa noção — e como operador de atmosfera fílmica — conforme a perspectiva elaborada por Inês Gil (2012) —, articulando dimensões

históricas, simbólicas e sensoriais que são estruturantes, e não periféricas, na linguagem cinematográfica da obra. O estudo buscou compreender, portanto, de que modo o figurino, como elemento da Direção de Arte e componente da *mise-en-scène*¹, torna visível e operante uma ideologia, evidenciando o alinhamento dos personagens a seus preceitos e ao mesmo tempo construindo uma atmosfera opressiva que define o tom de toda a narrativa.

A pesquisa insere-se no campo da Comunicação, com ênfase na área de Comunicação, Imagem e Som, constituindo-se como um estudo de natureza interdisciplinar que mobiliza contribuições da análise fílmica, da Semiótica da Cultura, da história cultural, dos estudos sobre memória e dos estudos sobre figurino e indumentária. Enquanto objeto de estudo da Comunicação, *Aleluia, Gretchen* é examinado em sua condição de produto cultural que circula socialmente, produz sentidos e participa de disputas de memória. A ênfase na imagem e no som responde à especificidade do cinema como linguagem: é no plano da imagem em movimento, na articulação entre *mise-en-scène*, figurino, espaço, iluminação e trilha sonora, que os processos de significação investigados se realizam.

O problema de pesquisa que orienta a investigação pode ser formulado nos seguintes termos: de que maneira as representações da indumentária militar fascista em *Aleluia, Gretchen* (1976) constroem sentidos ideológicos, memória histórica e atmosfera cinematográfica, operando como dispositivos estruturantes da linguagem fílmica de Sylvio Back? Essa questão é indissociável de uma reflexão mais ampla sobre o papel do cinema como espaço de elaboração crítica do passado e sobre a capacidade do figurino de fazer sentir aquilo que a narrativa apenas enuncia, convertendo a memória histórica em experiência sensível para o espectador.

A pertinência de investigar as representações da indumentária militar fascista em *Aleluia, Gretchen* articula-se em ao menos quatro eixos complementares. O primeiro diz respeito à relevância histórica e cultural do tema. O Brasil abrigou a maior célula do Partido Nazista fora da Alemanha, com aproximadamente 2.900 filiados distribuídos em 17 estados, segundo levantamento de Ana Maria Dietrich (2007). A pesquisadora documenta ainda que, em 1939, havia 87.024 imigrantes alemães no país, concentrados sobretudo nos estados do Sul e de São Paulo. Nesse contexto, a Juventude Hitlerista contou com cerca de 550 jovens alemães e descendentes envolvidos em atividades que reproduziam a estética, a disciplina e os ideais nazistas em versão "tropicalizada" do movimento (Dietrich, 2007, p. 4).

Paralelamente, a Ação Integralista Brasileira (AIB), fundada por Plínio Salgado em

¹ *Mise en scène* (termo em francês para "colocação em cena") refere-se a tudo o que é organizado diante da câmera para compor uma cena cinematográfica ou teatral.

1932, constituiu o mais expressivo movimento de inspiração fascista do país, mobilizando milhares de militantes em torno de uma estética política baseada na uniformização dos corpos (a característica "camisa verde"), nos rituais de massa e na simbologia nacionalista. A articulação entre esses dois fenômenos e sua elaboração cinematográfica por Sylvio Back, décadas após os eventos narrados, configura um campo de memória ainda insuficientemente explorado pelos estudos de comunicação e cinema no Brasil, especialmente no que tange à dimensão visual e simbólica das indumentárias que materializavam essas ideologias.

O segundo eixo de justificativa concerne ao lugar singular de *Aleluia, Gretchen* na cinematografia brasileira e ao silêncio que rodeia o tema no campo do cinema de ficção. O filme é reconhecido como um dos pioneiros na abordagem direta da presença do nazismo e do integralismo em solo nacional, sendo descrito pela crítica da época como "o primeiro filme sobre a atuação dos nazistas no Brasil" (Alves, 1977). Conforme documenta Amanda Rosasco Mazzini (2023), a obra gerou 473 menções em 23 periódicos diferentes entre 1970 e 1979, evidenciando uma recepção ampla e controversa que ultrapassou os circuitos especializados para atingir o debate público mais amplo.

Ao mesmo tempo, o filme permaneceu relativamente isolado em seu campo temático: a cinematografia brasileira produziu poucas obras ficcionais que se debruçassem criticamente sobre a infiltração do nazismo e do integralismo no país, sendo o espaço preenchido, nos últimos anos, sobretudo por documentários. Essa escassez, longe de ser um dado neutro, pode ser lida, nos termos de Michael Pollak (1989), como a operação de um silêncio estratégico, que não apaga, mas preserva latentes certas memórias incômodas. Analisar o modo como *Aleluia, Gretchen* interrompeu esse silêncio, e os instrumentos estéticos — em particular o figurino — pelos quais o fez, é uma contribuição relevante para a história do cinema e da cultura brasileira.

O terceiro eixo de justificativa é o da contemporaneidade. Em 2026, quando *Aleluia, Gretchen* completa cinquenta anos, o debate sobre autoritarismo, fascismo e memória histórica não poderia estar mais presente na cena pública brasileira e internacional. O retorno de discursos, símbolos e práticas de inspiração fascista ao repertório político contemporâneo confere ao estudo das representações do fascismo no cinema uma dimensão urgente que vai além do interesse acadêmico.

Como afirmou Sylvio Back ao refletir sobre o letrero "Hoje" que encerra seu filme: "os acontecimentos flagrados remontam a quase meio século e vêm vindo até hoje: mudaram os penteados, mas a cabeça continua a mesma" (Back, 2006, p. 147). Essa frase, que o diretor formulou ainda nos anos 1970, adquiriu renovada pertinência nas décadas seguintes e

encontra, em 2026, uma ressonância particular. Analisar como o figurino militar fascista foi representado e ressignificado nesse filme seminal é, portanto, uma forma de compreender os mecanismos estéticos e simbólicos pelos quais ideologias autoritárias são transmitidas, naturalizadas e reativadas ao longo do tempo, tanto por meio de imagens cinematográficas quanto de práticas culturais que as precedem e as sucedem.

O quarto eixo de justificativa responde a uma constatação de ordem epistemológica: os estudos acadêmicos sobre indumentária cinematográfica permanecem relativamente escassos no campo da comunicação e do cinema brasileiro, sendo o figurino frequentemente tratado como elemento acessório em relação a outros componentes da *mise-en-scène*. A pesquisadora Bárbara Moreira (2015, p. 3) observa que o figurino tende a ser abordado na bibliografia existente "como uma pequena partícula dentro da direção de arte ou design de produção do cinema", muitas vezes ignorado ou tomado como dado nas análises filmicas.

Esse tratamento periférico contrasta com a centralidade que a indumentária assume em *Aleluia, Gretchen*: o figurino foi elaborado com rigor histórico excepcional, a partir de pesquisa documental, de adereços autênticos adquiridos de colecionadores e de manuais alemães sobre uniformes nazistas, conforme relato do próprio diretor (MIS-SP, 2023). O trabalho do figurinista Luis Afonso Burigo foi reconhecido com o Prêmio Coruja de Ouro em 1977 (Back, 2006, p. 140-141), dado que já evidencia, por si só, a relevância da indumentária na concepção da obra.

De acordo com Sylvio Back, a verossimilhança das fardas produziu um impacto imediato na equipe de filmagem, que se mostrou assustada diante dos atores caracterizados como oficiais da SS (Back, 2006, p. 153-154), o que indica que o figurino opera não apenas como código visual, mas como dispositivo de ativação afetiva que merece investigação sistemática. Contrapor-se à invisibilização do figurino como objeto de estudo e demonstrar que ele pode ser compreendido como elemento estruturante da linguagem cinematográfica, capaz de condensar memória, produzir sentido e construir atmosfera, é um dos gestos teóricos centrais desta dissertação.

Diante disso, o objetivo geral da presente dissertação é analisar as representações da indumentária militar fascista (nazista e integralista) em *Aleluia, Gretchen* (1976), compreendendo o figurino militar como um dispositivo semiótico, performativo e atmosférico que atua na construção da atmosfera autoritária da narrativa e mobiliza imaginários fascistas que ultrapassam a diegese, reverberando histórica e culturalmente no campo extradiegético. A consecução desse objetivo desdobra-se em seis objetivos específicos. O primeiro consiste em contextualizar o filme em relação à presença do nazismo e do integralismo no Brasil, bem

como ao contexto de produção marcado pela ditadura militar brasileira. O segundo busca investigar os significados históricos, simbólicos e ideológicos das indumentárias militares fascistas representadas na obra, considerando sua formação, circulação e apropriações em diferentes contextos históricos e culturais. O terceiro objetiva analisar as representações da indumentária militar fascista ao longo da narrativa fílmica, compreendendo o figurino como um texto cultural produtor de sentidos.

O quarto objetivo consiste em examinar de que modo o ato de vestir a farda opera como prática performativa na construção das identidades, comportamentos e posicionamentos ideológicos dos personagens. O quinto busca compreender como as representações das fardas fascistas contribuem para a construção da atmosfera autoritária do filme e para a mobilização de memórias e imaginários que extrapolam o universo diegético. Por fim, o sexto objetivo consiste em contribuir para o fortalecimento dos estudos sobre figurino cinematográfico, evidenciando seu papel como elemento constitutivo da linguagem audiovisual e da produção de sentidos no cinema.

O objeto central desta pesquisa é a indumentária militar nazista e integralista representada no filme *Aleluia, Gretchen* (1976), compreendida como um elemento constitutivo da linguagem fílmica e analisada a partir de suas dimensões semióticas, performativas e atmosféricas. Mais especificamente, a investigação se concentra sobre o conjunto de cenas em que a indumentária militar fascista se faz presente na narrativa, perfazendo um total de 23 minutos e 15 segundos distribuídos pelos quatro blocos temporais do filme, o que corresponde a aproximadamente 19,72% do tempo total de tela. Esse dado, por si só, já indica que o figurino não é elemento periférico, mas recorrente e funcionalmente significativo na organização visual da obra, com presença em todos os blocos da narrativa.

As cenas analisadas foram organizadas em seis núcleos temáticos: (1) o treinamento da Juventude Hitlerista no Brasil (1937–1939), com duração de 3 minutos e 28 segundos; (2) a cena no quarto do personagem *Dr. Aurélio*, com a farda integralista (1937–1939), com 5 minutos e 18 segundos; (3) o evento cívico-escolar com crianças trajando uniformes que remetem à SS (1937–1939), com 50 segundos; (4) o enterro da farda integralista pelo mesmo personagem (1942–1945), com 2 minutos e 26 segundos; (5) a tortura de *Eurico* pelos ex-oficiais da SS (1955), com 4 minutos e 20 segundos; e (6) o piquenique em comemoração ao aniversário de *Frau Lotte*, com a reintrodução das fardas sob o pretexto do carnaval ("Hoje"), com 7 minutos e 53 segundos.

A delimitação das cenas fundamenta-se no critério da presença da indumentária militar fascista na narrativa. Foram, portanto, considerados todos os momentos em que tais

representações aparecem no filme, compreendendo o figurino não apenas como componente da composição visual, mas como elemento ativo na estruturação ideológica da narrativa, produzindo sentidos que extrapolam o nível diegético e se articulam a referências históricas, culturais e políticas que excedem os limites da ficção.

Do ponto de vista metodológico, a dissertação articula três eixos complementares. O primeiro é o da análise fílmica, tomando como base os aportes de Jacques Aumont e Michel Marie (2004). Para esses autores, o filme deve ser compreendido como obra artística autônoma que produz um efeito particular no espectador por meio de suas estruturas narrativas, visuais e sonoras, devendo ser considerado em sua inserção na história das formas e dos estilos. Essa perspectiva metodológica orienta a decupagem das cenas selecionadas, que examina os elementos da *mise-en-scène* (figurino, espaço, iluminação, gestualidade, trilha sonora e montagem) em suas relações recíprocas, sem reduzi-los a significados isolados.

Aumont e Marie (2004, p. 11) indicam que a análise histórica de um filme deve considerar os elementos de representação sócio-histórica que nele são observáveis e confrontá-los com outros tipos de representação produzidos pela cultura — o que, no caso de *Aleluia, Gretchen*, implica colocar em diálogo as representações do nazismo e do integralismo no filme com a historiografia sobre esses movimentos e com a história da ditadura militar brasileira no período de produção da obra.

As fontes primárias mobilizadas incluem o filme em sua versão integral, o roteiro original publicado em livro pela Editora Imago (Back, 2006) e entrevistas concedidas pelo diretor ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP, 2023), que oferecem informações detalhadas sobre as escolhas estéticas, o processo de produção e as circunstâncias de elaboração do figurino. Além disso, foi realizado contato direto com o diretor, por meio de comunicação telefônica e troca de e-mails em janeiro de 2026, ocasião em que Back indicou referências bibliográficas e obras relacionadas à sua filmografia, contribuindo para o aprofundamento do levantamento teórico da pesquisa.

O segundo eixo teórico-metodológico é o da Semiótica da Cultura, desenvolvida no contexto da Escola de Tártu-Moscú, a partir das contribuições de Iúri Lotman (1996). Nessa perspectiva, o signo não é uma unidade isolada, mas parte de sistemas culturais mais amplos nos quais se produzem, circulam e se transformam sentidos. Os conceitos de semiosfera, tradução cultural e sistemas modelizantes são articulados para compreender de que modo a indumentária militar fascista, ao ser inserida no sistema cinematográfico, é traduzida segundo as regras específicas da linguagem fílmica sem perder a carga histórica e ideológica que carrega.

Para Lotman (1996, p. 123), a semiosfera constitui "o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento das linguagens", sendo caracterizada por fronteiras que regulam a comunicação entre sistemas distintos e tornam possível a tradução entre eles. Ao articular esse referencial com a noção de "lugares de memória" formulada por Pierre Nora (1993), o figurino pode ser compreendido como um condensador de memória cultural que opera por cristalização simbólica: ele não apenas representa o passado, mas o atualiza como experiência presente. Nora (1993, p. 9) observa que os lugares de memória emergem quando a experiência viva do passado se rompe, exigindo suportes que garantam sua preservação e inteligibilidade, e é precisamente nessa função que as fardas fascistas operam em *Aleluia, Gretchen*: como superfícies nas quais o passado se deposita, se reorganiza e retorna como imagem.

A leitura de Jerusa Pires Ferreira em *Cultura é memória* (1993), que compreende a cultura como mecanismo organizado de produção, conservação e transformação de informações, aprofunda essa dimensão ao demonstrar que somente aquilo que é traduzido em um sistema de signos pode constituir memória, o que confere ao figurino, enquanto texto cultural cinematográfico, uma função estrutural na construção de sentido e na transmissão de experiências historicamente acumuladas.

O terceiro eixo teórico articula, de forma complementar, a noção de atmosfera cinematográfica proposta por Inês Gil (2012), o conceito de performance de Erving Goffman (2009) e contribuições de outros autores específicos para o estudo. A teoria da atmosfera fílmica de Gil oferece o aporte necessário para compreender o figurino não apenas como portador de sentido ideológico, mas como operador de intensidades e afetos que configuram o campo perceptivo do espectador. Gil (2012, p. 141) define a atmosfera como "um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado", manifestando-se como fenômeno sensível e afetivo que rege as relações do homem com o seu meio. As distinções que a autora propõe entre atmosfera plástica e dramática e entre atmosfera concreta e abstrata são empregadas como instrumentos de análise para as cenas selecionadas.

Goffman (2009, p. 17), por sua vez, oferece o referencial para compreender o ato de vestir como prática performativa: ao adotar um uniforme, o personagem não apenas comunica sua adesão ideológica, mas passa a agir de acordo com os códigos que esse traje pressupõe, orientando gestos, posturas e condutas em uma encenação que produz efeitos de autoridade, hierarquia e pertencimento. As contribuições de Robert Paxton (2007) e de Ana Maria Dietrich (2007) sustentam a análise historiográfica dos movimentos fascistas e de suas

práticas de uniformização; Eric Hobsbawm (1997) fundamenta a compreensão do uniforme como invenção de tradição e dispositivo de produção de coesão identitária; Michel Foucault (1987) oferece o conceito de "anatomia política" para pensar o uniforme como técnica de poder voltada ao controle dos corpos; e Walter Benjamin (2012), com sua teoria da narrativa e sua reflexão sobre a experiência, permite compreender o modo como *Aleluia, Gretchen* elabora memórias silenciadas e as reinscreve no presente por meio de imagens que mantêm “sua força concentrada no interior” e permanecem “suscetíveis de desenvolvimentos muito tempo depois” (Benjamin, 2012, p. 161). Essa perspectiva é fundamental para pensar o filme não apenas como representação de um passado histórico, mas como uma forma narrativa que atualiza criticamente esse passado, projetando-o sobre o tempo presente e abrindo possibilidades de leitura que se renovam a cada contexto histórico.

Ao mesmo tempo, a reflexão benjaminiana sobre a estetização da política oferece um importante instrumental para compreender a dimensão visual e simbólica da indumentária militar no filme. Para Benjamin, o fascismo não se limita a utilizar a estética como instrumento de propaganda, mas reorganiza a própria política como experiência sensível, convertendo-a em espetáculo. Nesse sentido, o autor afirma de maneira categórica que “o fascismo tende naturalmente à estetização da vida política” (Benjamin, 2012, p. 195). Tal formulação permite compreender o uniforme militar não apenas como elemento de caracterização, mas como dispositivo central na construção de uma visualidade autoritária, na qual os corpos são organizados, padronizados e transformados em imagens de poder. Em *Aleluia, Gretchen*, essa lógica se manifesta na recorrência das fardas, que operam simultaneamente como signos históricos e como elementos de encenação, articulando memória, ideologia e espetáculo em uma mesma superfície visual.

Umberto Eco (1989), Katia Castilho (2004), Francisco Araujo da Costa (2002) e Marcel Martin (1990) sustentam a análise do figurino como linguagem e como operador ativo na caracterização dos personagens; Juan Francisco Fuentes (2018) e Arnd Bauerkämper (2017) fundamentam a análise do caráter transnacional dos *shirt movements*²; Hégio Trindade (1979) e Larissa Frazão (2025) orientam a compreensão do integralismo em suas especificidades estéticas e simbólicas; e Michael Pollak (1989) e Mariana Luz Pessoa de Barros (2016) sustentam as reflexões sobre memória, esquecimento e rememoração que atravessam toda a investigação.

A articulação desse conjunto teórico heterogêneo parte do entendimento de que a

² Tradução livre: “Movimentos das camisas”

complexidade do objeto analisado — um filme que faz da indumentária fascista um elemento central de sua construção narrativa e simbólica — exige uma abordagem capaz de articular história, cultura, memória, estética e linguagem. Assim, a pesquisa busca reunir perspectivas complementares que permitam compreender o figurino não apenas como recurso de caracterização, mas como um texto cultural que produz sentidos, mobiliza memórias e contribui para a construção da atmosfera autoritária que atravessa a obra. Dessa forma, o percurso teórico adotado busca dar conta tanto da dimensão histórica e simbólica dessas indumentárias quanto de seus efeitos sensíveis na construção da experiência fílmica.

A dissertação estrutura-se em três capítulos principais, que articulam progressivamente os eixos histórico, teórico e analítico da pesquisa, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo, intitulado *O filme Aleluia, Gretchen e o seu contexto histórico-cultural*, cumpre a função de apresentar o filme, seu contexto de produção e a trajetória autoral de Sylvio Back. Nele, examina-se como o diretor articula autobiografia, ficção e testemunho na elaboração da obra, partindo de sua condição de descendente de imigrantes alemães no Sul do Brasil — nascido em Blumenau, Santa Catarina, em 1937, filho de mãe alemã e pai húngaro — para construir uma alegoria que ultrapassa o individual e atinge a crítica coletiva do autoritarismo.

Discute-se a chamada "Trilogia do Sul", formada por *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1970) e *Aleluia, Gretchen* (1976), como projeto autoral que consolida um olhar específico sobre a região Sul do Brasil, seus conflitos históricos e suas especificidades culturais. O filme é ainda analisado em sua estrutura de narrativa histórica, com atenção às temporalidades, à memória e ao esquecimento que estruturam os quatro blocos da diegese, bem como às escolhas formais (como a fragmentação narrativa, a não-linearidade, a quebra da quarta parede e o não-envelhecimento dos personagens) que conferem à obra sua potência alegórica. Discute-se, por fim, a representação do nazismo e do integralismo no cinema brasileiro, situando *Aleluia, Gretchen* em seu campo de produção e analisando sua recepção crítica e pública, marcada por controvérsias, prêmios e uma circulação ampla que incluiu festivais internacionais em Berlim, Mannheim e Chicago.

O segundo capítulo, intitulado *A formação histórica dos uniformes fascistas*, investiga a constituição histórica e simbólica das indumentárias fascistas como condição de possibilidade para a análise que se segue. Parte-se da compreensão do uniforme moderno como parte de um processo mais amplo de racionalização e disciplinarização dos corpos, para chegar à análise dos *shirt movements* que proliferaram na Europa e no Brasil nas décadas de 1920 e 1930. São examinadas, em detalhe, as indumentárias da SA, da SS, da Juventude

Hitlerista e de outras organizações do *III Reich*.

Examina-se ainda o uniforme integralista da AIB, a "camisa verde", com suas prescrições normativas detalhadas que codificavam desde o corte e as medidas até as dimensões do sigma bordado na manga, compreendendo-o em sua dimensão transnacional e em suas especificidades nacionais. Esse capítulo fornece o substrato histórico e material para a análise que se desenvolve no capítulo subsequente, demonstrando que as fardas que aparecem em *Aleluia, Gretchen* chegam ao filme carregadas de significados sedimentados ao longo de décadas de uso, ritual e elaboração simbólica, prontos a ser traduzidos e reorganizados pela linguagem cinematográfica de Sylvio Back.

O terceiro capítulo, intitulado *As representações da indumentária militar fascista em Aleluia, Gretchen*, constitui o núcleo analítico da dissertação. Organizado em três subcapítulos, o capítulo examina o figurino a partir de perspectivas progressivamente articuladas. No primeiro subcapítulo, investigam-se os fundamentos semióticos que permitem compreender o figurino como signo operador de sentido, articulando as perspectivas de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce e Iúri Lotman, e demonstrando que as fardas fascistas em *Aleluia, Gretchen* atuam não apenas no plano representacional, mas como condensadores de memória cultural que ativam redes de associação que ultrapassam o universo diegético.

No segundo subcapítulo, analisa-se o vestir como prática performativa e como mecanismo de construção dos personagens fascistas, a partir do conceito de performance de Goffman (2009): ao adotar a farda, personagens como *Josef, Dr. Aurélio, Kaput, Brückner e Mertz* não apenas comunicam sua adesão ideológica, mas passam a agir de acordo com os códigos que esse traje pressupõe, encenando identidades que a violência torna explícitas. Discute-se ainda a significativa ausência de uniformes femininos na narrativa, compreendida não como lacuna, mas como recurso expressivo que reproduz as hierarquias de gênero das próprias ideologias fascistas.

No terceiro subcapítulo, desenvolve-se a análise da construção da atmosfera fascista em *Aleluia, Gretchen* a partir da teoria de Inês Gil (2012), percorrendo os quatro blocos temporais da narrativa e demonstrando que a recorrência do figurino militar produz, de forma acumulativa, uma atmosfera de opressão que transcende as discontinuidades diegéticas. Argumenta-se que é essa atmosfera (essa capacidade de fazer sentir o que apenas enunciar não seria suficiente para comunicar) que confere ao figurino seu estatuto de elemento não periférico, mas estruturante, da linguagem cinematográfica de Sylvio Back.

Ao propor uma leitura de *Aleluia, Gretchen* centrada na indumentária militar fascista

enquanto dispositivo semiótico, performativo e atmosférico, esta dissertação não pretende esgotar as possibilidades interpretativas de uma obra densa e multifacetada. Pretende, antes, demonstrar que o figurino pode ser o ponto de entrada para uma compreensão mais profunda de como o cinema opera como espaço de memória, crítica e elaboração coletiva de traumas históricos. Em *Aleluia, Gretchen*, as fardas nazistas e integralistas não são apenas roupas: são textos culturais que condensam décadas de violência, autoritarismo e silêncio, e que, ao serem inseridos na linguagem fílmica por Sylvio Back, ao mesmo tempo em que representam esse passado, tornam-no sensível.

Ao voltar-se para a indumentária militar nazista e integralista em *Aleluia, Gretchen*, esta pesquisa buscou compreender de que modo esses elementos visuais participam da permanência e da atualização de memórias autoritárias, que seguem a produzir efeitos no presente, cinquenta anos após terem sido registradas pelas câmeras do diretor. Entre a verossimilhança histórica buscada pelo cineasta e o efeito perturbador que ela produziu, situa-se o espaço em que esta pesquisa se move: o espaço em que a história, a estética e a memória se encontram, e em que o figurino, longe de ser detalhe, é linguagem.

2 O FILME *ALELUIA, GRETCHEN* E O SEU CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Aleluia, Gretchen, lançado em 1976, é um dos marcos da cinematografia de Sylvio Back, que assina a direção e o roteiro, este elaborado com colaboração de Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini. O longa se distingue por articular de forma singular a memória da imigração alemã no Brasil com uma crítica às permanências autoritárias da história nacional. A partir da saga da família *Kranz*³, o filme mobiliza quase quatro décadas de acontecimentos, desde a chegada dos imigrantes ao Sul do Brasil, na segunda metade da década de 1930, passando por diversos períodos históricos, marcados pela Era Vargas no Brasil, pelo *III Reich* na Alemanha e pelo início da Segunda Guerra Mundial, até alcançar o período contemporâneo ao momento de sua produção, quando o país vivia em plena ditadura militar brasileira.

A estrutura narrativa é construída de modo fragmentado em quatro blocos temporais (1937–1939; 1942–1945; 1955; e “Hoje”) que se articulam sem obedecer a uma linearidade cronológica rígida. Essa escolha formal evidencia um gesto político e estético: não se trata de uma crônica factual sobre a imigração germânica, mas de uma montagem alegórica em que diferentes tempos se sobrepõem, revelando permanências, fantasmas e silêncios.

De acordo com o historiador Alexandre de Sá Avelar (2012, p. 35), a escrita da história no tempo presente exige uma postura ética, especialmente quando se trata de experiências traumáticas. Nesse contexto, a narrativa não se limita ao relato dos fatos, mas implica responsabilidade diante do testemunho. O autor ressalta ainda que “a experiência traumática encontra na imaginação um meio de se tornar narração, enfim, de ser transmutada em testemunho” (Avelar, 2012, p. 51), evidenciando que a imaginação pode colaborar na elaboração do trauma e possibilitar seu compartilhamento.

Nesse sentido, *Aleluia, Gretchen* pode ser compreendido como um testemunho alegórico, no qual Back elabora sua própria condição de descendente de imigrantes alemães e, ao mesmo tempo, convoca o espectador a refletir sobre o peso de uma herança fascista que ultrapassa gerações. O núcleo da narrativa se organiza em torno da família *Kranz*. *Frau*⁴ *Lotte* (Miriam Pires), matriarca devota ao *Führer*, dona do Hotel, sendo a personificação da ideologia nazista em contraste direto com o marido, *Professor Ross* (Sérgio Hingst), que representa o intelectual liberal que, embora discorde do regime de Hitler, mostra-se covarde

³ Palavra alemã para “coroa de flores” (tradução nossa).

⁴ No contexto do filme a palavra “*Frau*” em alemão faz referência a um título de respeito e formalidade, equivalente ao “Sra.” em português, usado antes do nome de uma mulher.

para se manifestar abertamente contra ele.

Ainda assim, recusa-se a aderir ao nazismo e, por essa razão, acaba sendo obrigado a deixar a Alemanha para não ser perseguido. Essa tensão familiar explicita o dilema que atravessou muitas comunidades germânicas no período: a lealdade ao *Terceiro Reich*, mesmo em território estrangeiro, ou a necessidade de romper com os vínculos ideológicos para sobreviver. Os filhos *Gudrun* (Selma Egrei), *Heike* (Kate Hansen) e *Josef* (Lorival Gipiella) encarnam de forma diversa esse embate de valores, sendo *Josef* e *Lotte* os mais ardorosos defensores do nazismo, enquanto *Heike*, ao chegar grávida ao Brasil, dá origem à criança que nomeia o filme, *Gretchen*, cuja presença indica uma alegoria tanto em relação a uma continuidade da linhagem quanto a marca de um futuro que nasce sob o signo da contradição.

É aqui que a narrativa introduz uma camada simbólica de enorme impacto. *Gretchen*, nomeada pela avó como “a primeira criança ariana nascida no Brasil” (Aleluia, *Gretchen*, 1976, 00:27:37), é apresentada sob a aura da promessa e da continuidade de uma linhagem idealizada. Entretanto, essa designação carrega uma sombra perturbadora: a revelação de que *Gretchen* é, na verdade, “filha de SS⁵”. Ao longo da trama, compreende-se que *Heike* fora vítima de um estupro coletivo, entregue pelo próprio namorado *Hans* (capitão da SS), a seus companheiros de tropa. Sob o discurso perverso de que era dever patriótico da jovem contribuir para o povoamento da Alemanha com verdadeiros arianos de raça pura, a violência sexual foi legitimada como ato de honra e sacrifício. Os delírios recorrentes de *Heike*, espalhados pela narrativa, revelam-se, portanto, como sintomas de um trauma profundo que denuncia a naturalização da violência dentro da lógica totalitária.

Essa dimensão da narrativa dialoga diretamente com o *Projeto Lebensborn*⁶, programa fundado em 1935 por Heinrich Himmler, líder da SS, e que tinha como objetivo ampliar o contingente da chamada “raça ariana”. De acordo com João Fábio Bertonha (2017, p. 253), o projeto foi oficialmente denominado “*Lebensborn e.V.*”, e consistia na prática de estimular mulheres consideradas racialmente “válidas” a engravidar de oficiais da SS, garantindo a expansão de uma população supostamente pura. “As crianças resultantes dessas uniões eram muitas vezes entregues a adoções cuidadosamente controladas, reforçando a engenharia

⁵ Esquadrão de Proteção (*Schutzstaffel*), conhecido como SS. A princípio, seus membros formavam uma guarda especial com a função de proteger Adolf Hitler e outros líderes do Partido. Seus membros, que usavam camisas pretas, formavam uma tropa de elite, e também serviam como policiais auxiliares e, mais tarde, como guardas dos campos de concentração. Após 1934, as SS acabaram superando as Tropas de Choque (SA) em importância ao tornarem-se o exército particular do Partido Nazista. Disponível em: United States Holocaust Memorial Museum. “Introduction to the Holocaust.” Holocaust Encyclopedia. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/ss-police-state>. Acesso em: 05/09/2024.

⁶ “A Fonte da Vida”. Tradução nossa.

demográfica nazista” (Bertonha, 2017, p. 253).

O programa possuía maternidades próprias e oferecia apoio a mães solteiras classificadas como “racialmente valiosas” (Bertonha, 2017, p.252). Essa prática era uma tentativa de transformar o ato da procriação em um dever patriótico e biopolítico. Embora a propaganda nazista o apresentasse como iniciativa de proteção social, na prática, tratava-se de um mecanismo de controle eugênico, que reduzia a reprodução humana a um experimento de criação de “raça”, comparável, como observam alguns autores, a programas de seleção de cães por padrões físicos.

No filme de Back, essa realidade histórica é transposta de forma alegórica na trajetória de *Heike*. Seu corpo violentado torna-se território de disputa ideológica, e *Gretchen*, fruto dessa violência, simboliza tanto a continuidade de um projeto político baseado na pureza racial quanto o trauma que persiste silencioso, atravessando gerações. Dessa maneira, *Aleluia*, *Gretchen* revela como os ideais nazistas de eugenia e biopolítica encontravam-se imbricados em práticas de extrema violência contra as mulheres, apagando a autonomia e transformando-as em meros instrumentos da máquina totalitária.

O espaço do Florida Hotel, adquirido pelos *Kranz* em um local indeterminado do Sul do Brasil, concentra boa parte da ação dramática. Mais do que cenário, ele funciona como metáfora do exílio e da tentativa de transposição de uma ordem estrangeira para o território brasileiro. Ali, a família busca manter viva a memória da “grande Alemanha”, praticando rituais de exaltação ao nazismo, mesmo em meio às dificuldades de adaptação a um novo país, com sua cultura, clima e relações sociais distintas.

Em torno desse núcleo, surgem personagens que complexificam o enredo. *Frau Minka* (Lala Schneider) e seu filho *Wilhelm* (Rafael Pacheco) acompanham os *Kranz* desde a Alemanha e continuam como empregados no Brasil, representando a permanência de relações de servidão que atravessam fronteiras. *Repo* (Narciso Assumpção), menino negro “herdado” com a compra do hotel, evidencia, por sua vez, o cruzamento entre a experiência da imigração europeia e o racismo estrutural brasileiro: sua presença silenciosa e subordinada funciona como lembrete incômodo das hierarquias coloniais que estruturam o país.

A narrativa é inicialmente conduzida por *Inge* (Elizabeth Destefanis), filha de uma família de imigrantes alemães já estabelecida no Brasil. Ao lado do pai, *Herr*⁷ *Oskar* (Edson d’Ávila), e do irmão, *Werner* (Lauro Hanke), ela participa do momento em que o hotel da família é entregue aos recém-chegados *Kranz*. *Herr Oskar* é o responsável direto por essa

⁷ No contexto do filme a palavra “*Herr*” em alemão faz referência a um título de respeito e formalidade, equivalente ao “Sr.” em português, usado antes do nome de um homem.

transição, permanecendo, juntamente com os filhos, como funcionário dos novos proprietários, em constante papel de apoio e mediação para que estes se acomodem ao novo país.

Inge inaugura a narrativa apresentando, um a um, os personagens a partir de uma fotografia que se expande na tela nos minutos iniciais do filme. A imagem reúne todos os membros da família *Kranz*, acompanhados da empregada *Frau Minka* e de seu filho *Wilhelm*, no momento da chegada ao Florida Hotel, onde são recepcionados pela família de *Herr Oskar*. É importante ressaltar que a fotografia inclui todos os personagens de origem alemã presentes no filme, com exceção de *Repo*, cuja aparição é comentada por *Inge* de forma irônica: “Ah, esse Repo... aproveitou para aparecer” (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:05:10). A fotografia exibida corresponde a uma fotopintura. Esse gesto inicial já nos fornece os indícios de como o enredo será exposto dali em diante. Essa escolha da forma narrativa é significativa, pois instaura uma perspectiva testemunhal que, além de registrar os acontecimentos, orienta a leitura da história.

Figura 1 - Chegada da família Kranz ao Flórida Hotel



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:04:37. Captura de tela feita pela autora.

Entre os hóspedes, destacam-se o integralista *Dr. Aurélio*, que reforça a ponte

entre o fascismo europeu e o movimento integralista brasileiro, e *Eurico Leão* (Carlos Vereza), caixeiro-viajante que vem a se tornar noivo de *Gudrun*. A figura de *Eurico* adquire contornos simbólicos ao ser associado, ainda que muitas vezes de maneira indireta, à imagem de um judeu. Essa associação se constrói a partir de traços caricatos e estereotipados, atribuídos pelos nazistas presentes na trama, que o ligam ao comércio, ao dinheiro e à oposição ideológica ao regime.

Não é necessário que o filme declare sua identidade de forma explícita: o que importa é a maneira como os personagens projetam nele o inimigo, reiterando as estratégias de desumanização típicas do antissemitismo nazista. Em uma cena onde *Frau Lotte* conversa com *Repo* sobre o futuro do hotel e a possibilidade de sua venda devido os altos custos para sua manutenção, que no momento, estavam sendo custeadas por *Eurico*, *Repo* fala à *Lotte* que se depender de *Eurico* a venda do hotel passará de suposição para realidade e conclui de forma ardilosa: “Sempre desconfiei: pra mim, seu Eurico tem sangue judeu!” (Aleluia, Gretchen, 1976, 1:28:50).

Essa cena é o retrato de como a transmissão de uma ideologia fascista pode cooptar corpos e pensamentos. Durante toda a trama a relação *Frau Lotte* com o seu serviçal *Repo* é pautada, em tese, como um projeto de catequização erotizada entre a matriarca da família e seu empregado, onde a missão de converter *Repo* em um nazista prodígio, acaba por relegar as suas subjugações racistas intrínsecas à ideologia nazista que ela compactua.

No penúltimo bloco da narrativa, ambientado em 1955, somos introduzidos a uma nova camada da história com a chegada de um grupo misterioso ao hotel: oficiais da SS — *Kaput* (Maurício Távora), *Brückner* (Abílio Mota), *Mertz* (Sale Wolokita) e *Rosie Marie* (Lilian Lemmert). Eles desembarcam no hotel acompanhados de *Werner*, filho de *Herr Oskar* e irmão de *Inge*, que havia, no início da guerra, retornado à Alemanha como voluntário para servir ao exército nazista ao lado de *Josef*, filho dos *Kranz*. No entanto, apenas *Werner* ressurge de volta ao Brasil, o que deixa subentendido que *Josef* foi uma vítima da guerra e não retornará.

A identidade e os propósitos desses enigmáticos personagens permanecem inicialmente obscuros, mas, à medida que a trama avança, revela-se que se tratam de antigos oficiais nazistas. A presença desses personagens acaba por reativar sentimentos e práticas que pareciam enterrados com a derrota do regime, evidenciando que os ideais fascistas continuam a circular subterraneamente, sustentando um inquietante jogo de permanência e reatualização da barbárie.

Após essa breve contextualização de parte da trama, se faz necessário apontar que

a força de *Aleluia, Gretchen* não reside apenas na reconstituição de um passado ligado ao fascismo, mas na maneira como esse passado é projetado sobre o presente da ditadura militar. O filme, realizado em um contexto de censura, insere-se na tradição do cinema político brasileiro que encontrou na alegoria uma forma de escapar da repressão e, ao mesmo tempo, articular críticas profundas à formação histórica nacional. A singularidade da obra de Back, entretanto, está em deslocar o foco da denúncia imediata do regime militar para a investigação de raízes mais antigas da mentalidade autoritária, inscritas na experiência da imigração e da absorção de ideais nazistas pelo povo brasileiro, tratando de forma ainda mais específica essa absorção pelos integrantes do movimento integralista.

Ao conjugar memória pessoal, uma fabulação crítica da histórica e elaboração estética, Back constrói um filme que dialoga com o testemunho e com a alegoria. O resultado é uma narrativa que ultrapassa a crônica familiar e se converte em reflexão sobre como ideologias autoritárias atravessam fronteiras, se enraízam em novos contextos e sobrevivem ao tempo. Dessa forma, *Aleluia, Gretchen* reafirma a potência do cinema como espaço de memória, denúncia e elaboração coletiva de traumas históricos, inserindo-se de maneira singular no debate cultural e político dos anos 1970 e reverberando ainda na contemporaneidade.

2.1 Sylvio Back e *Aleluia, Gretchen*: da autobiografia à ficção

A cinematográfica produzida por Sylvio Back, em especial *Aleluia, Gretchen* (1976), constitui um lugar privilegiado para pensar os entrecruzamentos entre autobiografia, ficção e testemunho. O filme, longe de ser apenas uma narrativa histórica ou uma invenção desvinculada da experiência, articula-se como um projeto autoral que parte da memória pessoal do cineasta e de sua origem familiar, transformando essas vivências em alegoria histórica e crítica política. Back, ao abordar as tensões da imigração alemã no Sul do Brasil e suas reverberações no tempo, revela como a autobiografia, quando transfigurada pela ficção, pode assumir a função de testemunho e inscrever-se na disputa entre lembrança, esquecimento e silêncio.

A chamada “*Trilogia do Sul*”, formada por *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1970) e *Aleluia, Gretchen* (1976), consolidou-se como um marco na cinematografia de Sylvio Back, embora o cineasta inicialmente não tivesse concebido os três filmes como parte de um mesmo projeto. A noção de trilogia foi sendo construída no decorrer de sua trajetória e amplamente difundida pela crítica, sobretudo nos anos 1970, quando o próprio diretor passou a defender que suas obras representavam uma visão do Sul do Brasil. Ainda

que Back tenha afirmado tratar-se de um percurso puramente casual, é notório que os filmes se articulam em torno de um olhar sobre a região sulina, seus conflitos históricos e suas especificidades culturais, delineando um projeto autoral que insere o cineasta nos debates sobre brasilidade. Sobre a questão do direcionamento geográfico das histórias de Back, o crítico Flávio Ahmed escreveu:

[...] muitos críticos caracterizam-no como uma predominância, o que dota de singularidade a obra de Back, que é a sua obsessão justificada e bem-vinda em revelar a história do Sul do país. Distante do eixo de produção cinematográfica Rio - São Paulo, o Sul quase nunca retratado, é a ele que esse catarinense de registro, paranaense de vida, descendente de uma alemã com um húngaro, reportará a maior parte de suas imagens. É desse silêncio, desse terreno desocupado da história, de onde Back falará e é também sobre ele que falará. Aí verificam-se duas contribuições de Back ao cinema: primeiro, como um homem que, com certo ineditismo, alargou as perspectivas do cinema produzido no Sul para o Brasil e para o mundo, [...] segundo, como um cineasta que documentou de forma ímpar e plural a realidade que, de outro modo, repousaria no esquecimento. Daí inferir-se que, quando Back fala do Sul, projeta sua cultura, está igualmente fazendo a história falar, tendo em conta um referencial geográfico quase virgem (Ahmed, 1992).

Rosane Kaminski (2008) em sua pesquisa sobre o cinema de Back entre a década de 1960 e 1970, afirma que “esses filmes constituem uma poética marcada pela angústia e pela tensão entre o sujeito e a coletividade, o passado e o presente, a biografia individual e a memória social” (Kaminski, 2008, p. 47). Trata-se, portanto, de uma junção de obras que flertam com o histórico, mas que também se apresentam como uma autobiografia transfigurada, na medida em que o diretor inscreve sua experiência pessoal no tecido coletivo do Sul do Brasil.

No seu primeiro longa, *Lance Maior*, Back mergulha no universo urbano de Curitiba para retratar a juventude dos anos 1960, explorando os dilemas da classe média e suas frustrações, apresentando a cidade paranaense como personagem principal da trama. Esse gesto revela a tentativa de articular uma experiência local com os dilemas universais da modernidade, inaugurando o movimento de seu cinema existencial. Já em *A Guerra dos Pelados*, a abordagem desloca-se do espaço urbano para o passado histórico, revisitando a Guerra do Contestado (1912-1916). O episódio, frequentemente comparado a Canudos (1896-1897), foi reelaborado por Back como metáfora da violência estrutural e da exclusão social no Brasil, reafirmando o compromisso do cineasta em articular a memória histórica com uma crítica afiada voltada a questões políticas.

Por fim, *Aleluia*, *Gretchen*, terceiro filme de Back, já apresentado anteriormente, insere a imigração alemã no centro de sua narrativa, cruzando as suas histórias e memórias familiares com a história recente do Brasil. A partir da trajetória da família *Kranz*, que

imigram para o Brasil ainda durante o século XX, o filme expõe os dilemas da identidade cultural e os perigos da persistência de ideologias autoritárias. Para Kaminski (2008, p. 274), trata-se de uma obra que, ao mesmo tempo em que revisita o passado sulino, inscreve-se no presente ditatorial do país, operando de modo alegórico e crítico. Nesse sentido, a “*Trilogia do Sul*” constitui tanto uma biografia histórica do Sul do Brasil, ao recuperar episódios e contextos que compõem sua formação social, quanto uma autobiografia indireta de Sylvio Back, que projeta na tela suas inquietações pessoais, existenciais e políticas.

Assim, pode-se afirmar que a trajetória de Back como artista é inseparável da história cultural do Sul do Brasil e das tensões identitárias da imigração germânica. Nascido em Blumenau, Santa Catarina, em 1937, filho de mãe alemã e pai húngaro, o diretor cresceu em um ambiente em que a memória da Segunda Guerra Mundial e do nazismo era ainda recente. Posteriormente, viveu durante trinta anos em Curitiba, cidade que se tornou não apenas seu espaço de formação intelectual e artística, mas também um dos cenários privilegiados de sua cinematografia. Essa herança biográfica atravessa sua obra, que pode ser entendida como um projeto autoral voltado a problematizar os vínculos entre memória pessoal, identidade nacional e crítica política. Sobre o início do processo da criação de *Aleluia, Gretchen*, Back declara:

Comecei a fuçar a memória, ouvir pessoas, e a mim mesmo, cada um tinha a sua prosopopeia acabada, irretocável, quase covardemente arquivada. Integralistas nem se lembravam mais do corte exato da camisa, haviam esquecido com que braço faziam a saudação "anauê". Houve quem ameaçasse desmentir uma fotografia... À vista de livros e documentos, se assustavam. As mesmas reduções fora de foco ocorriam com os parentes, alemães, filhos, descendentes, irredutíveis simpatizantes do nazismo, antinazistas, gente que fez a guerra (Back, 2006, p. 151).

Esse gesto de “fuçar a memória” revela que a autobiografia, no caso de Back, não se reduz à mera rememoração pessoal, mas funciona como uma escavação coletiva de memórias, que envolvem familiares, descendentes e todo um grupo social marcado pela experiência da guerra e pela sombra do fascismo. Ele mesmo afirma em entrevista *on-line* para o Museu da imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP):

Quando eu estava fazendo *Aleluia, Gretchen*, sem premeditar eu senti como se tivesse fazendo uma espécie de mapeamento do Sul do país, um mapeamento anímico, um mapeamento histórico, um mapeamento pessoal do Sul do país, justamente pela minha vivência de ser filho de imigrantes, de morar na região e a certeza absoluta de que eu tinha na época de que o filme não poderia ser realizado. [...] pensei que com a ditadura cada vez mais ferrenha, como realizar esse filme? E realmente foi uma dureza para realizar esse filme (MIS-SP, 2023, 00:15:34).

A realização de *Aleluia, Gretchen* (1976) se deu em um dos períodos mais duros da história política recente do Brasil, marcado pela repressão e pela censura da ditadura

militar instaurada em 1964. O filme foi produzido sob o governo Geisel (1974–1979), momento em que, embora se anunciasse a chamada “abertura lenta, gradual e segura”, a censura e a repressão política permaneciam ativas, sobretudo, as estruturas repressivas ainda se mantinham intactas (como DOI-CODI⁸ e o DOPS⁹). Produzir um filme que questionasse o autoritarismo, ainda que por meio de metáforas históricas, era um gesto de alto risco durante a ditadura militar, quando manifestações artísticas e culturais críticas à estrutura política vigente eram constantemente vigiadas, censuradas e reprimidas.

O contexto de produção de *Aleluia, Gretchen* foi atravessado por dificuldades materiais e censórias. Após a experiência de *A Guerra dos Pelados* (1970), que já havia sofrido cortes da censura, Back sabia que o desafio seria ainda maior. Duas cenas, em particular, foram alvo de cortes e questionamentos por parte dos órgãos de controle. Como afirma Back em entrevista ao MIS-SP (2023):

Na verdade, o filme teve um corte mais moral do que qualquer outra coisa. Dois cortes: um dos cortes na cena em que o Vereza é torturado pelos nazistas, numa situação que eu não vou fazer um spoiler aqui, mas onde em um determinado momento ele se movimenta, e a câmera que é uma câmera na mão, feita pelo José Medeiros [...] então, nessa sequência com a câmera na mão, aparece rapidamente o pênis do ator, quando ele se levanta porque está levando um choque e aparece rapidamente e a censura mandou cortar fora a cena. E uma outra sequência foi a dos meninos adolescentes da Juventude Hitlerista que estão jogando uma “pelada”, mas estão jogando uma pelada literal, todos eles estão nus, com o pênis de fora e tudo mais, e jogam durante um minuto, um minuto e meio, um futebol pelado, literalmente né, e saem depois correndo e se jogam em um rio e ficam nadando. A censura invocou com essa cena, e quando o filme estreou em Curitiba o sensor foi lá e pediu o papel de censura de Brasília do filme onde dizia que tinha que cortar a cena onde aparece o pênis do ator e a cena dos garotos pelados (MIS-SP, 2023, 00:23:41).

A primeira cena em questão se trata do momento em que o personagem Eurico é torturado (*Aleluia, Gretchen*, 1976, 1:40:14). No filme, essa violência remete simultaneamente às torturas sofridas pelos judeus nos campos de concentração nazistas e às práticas da ditadura militar brasileira, em que opositores políticos eram perseguidos, sequestrados e submetidos à violência nos porões do DOPS e de outras instituições repressivas da ditadura militar, criando assim, uma ponte entre diferentes tempos históricos da barbárie, onde ao mesmo tempo em que parece narrar um episódio distante no tempo e no espaço, evoca de modo contundente o presente vivido pelo Brasil. E mesmo com tal densidade de significados, a sua indicação de corte foi exigida por questões relacionadas a um

⁸ *Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna* (órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante a ditadura que se seguiu ao golpe militar de 1964).

⁹ *Departamento de Ordem Política e Social* (órgão do governo brasileiro, com histórico de atuação tanto durante o Estado Novo de Getúlio Vargas quanto na Ditadura Militar - 1964 a 1985).

pudor à nudez apresentada na cena.

A segunda sequência citada como alvo de censura, mostra adolescentes, em treinamento da Juventude Hitlerista no Brasil, jogando futebol nus (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:20:07). A cena unia dois tabus: a evocação do nazismo, como símbolo de violência e autoritarismo, e a exposição de corpos adolescentes, que, ao invés de ser lida como metáfora, foi interpretada como afronta moral. Contudo, Back utilizava justamente esse choque para tensionar os limites da representação. O jogo de futebol, prática cultural profundamente enraizada na identidade brasileira, tornava-se, naquele contexto, um ritual de disciplinamento autoritário, revelando como as práticas de lazer e corpo podiam ser apropriadas para a pedagogia fascista. Ao representar esses jovens nus, o diretor operava também uma desnaturalização da ideia de corpo dócil, revelando a vulnerabilidade e a exposição dos sujeitos submetidos ao controle ideológico.

A decisão da censura de cortar as cenas demonstra o quanto a ditadura operava em duas frentes: por um lado, interditava representações políticas que pudessem remeter ao próprio regime e suas práticas repressivas; por outro, a imposição de um moralismo conservador, regulando os corpos e suas representações que fugissem dos padrões considerados aceitáveis. *Aleluia, Gretchen*, ao tensionar essas duas dimensões (a política e a moral), acabou por expor os nervos expostos da ditadura, revelando as contradições de um regime que se pretendia defensor da ordem e dos valores tradicionais, mas que se sustentava pela violência e pelo silenciamento.

Ainda assim, o filme conseguiu escapar, em parte, ao cerco dos censores por meio de uma artimanha articulada por Back, como ele afirma:

Eu falei para Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) que era a distribuidora do filme, e o gerente de Curitiba era meu amigo há muitos anos (eu morei em Curitiba por 30 anos) ele conhecia minha história, ele conhecia o *'Lance Maior'*, conhecia a *'Guerra dos Pelados'*, e eu disse “será que nós poderíamos fazer uma traquinagem, você topa? e Ele falou “eu não vou perder o emprego?” e eu respondi “ai eu não sei, mas vamos colocar a cena de volta?” e ele falou “tá bom, então vai”. Fui lá no cinema e falei com o gerente, e o gerente “mas como?” e ele ligou para a Embrafilme, para o escritório de Curitiba, e teve a confirmação “pode sim!”. Aí nunca mais a cena dos garotos pelados e a cena do pênis aparecendo no quadro foi retirada. E desde então o filme foi exibido sempre na íntegra, sem esses cortes que a censura fez no início (MIS-SP, 2023, 00:25:46).

Sylvio Back também evidencia que o caráter pessoal e autobiográfico do filme funcionou como um elemento estratégico para que a obra conseguisse transpor os rígidos mecanismos de censura da ditadura militar brasileira. Segundo o diretor:

Quando o filme foi selecionado para o Festival de Brasília, a primeira pergunta que me fizeram no debate foi “como foi possível fazer esse filme em plena ditadura Geisel? Como você conseguiu fazer esse filme?” E teve muito a ver com o fato do

meu envolvimento pessoal nos filmes [...] E eu fui tocando pra frente, eu não sabia que poderia acontecer (MIS-SP, 2023, 00:14:04).

Ao interpretarem sua narrativa fílmica como fruto de uma experiência vinculada à memória familiar e à herança cultural da imigração germânica, o filme ganhou uma dimensão subjetiva que, em certa medida, camuflava sua crítica política mais ampla ao autoritarismo. De fato, o recurso narrativo escolhido por Back para o desenvolvimento do filme conferiu à obra um tom simultaneamente íntimo e alegórico, o que permitiu sua circulação mesmo em um contexto de intensa repressão.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o tom existencial assumido por Back não apenas marcou sua poética cinematográfica, mas também se constituiu como uma forma de resistência velada, capaz de driblar os filtros ideológicos da censura e inscrever no espaço público uma reflexão crítica sobre o autoritarismo. Como o próprio diretor revela: “Eu faço um cinema existencial, não existencialista propriamente dito, mas existencial... E isso tem muito a ver com o fato do meu envolvimento pessoal nos filmes” (MIS-SP, 2023, 00:17:22). Ou seja, um cinema que brota da intersecção entre experiência de vida e enfrentamento histórico, entre autobiografia e crítica social.

Ao assumir-se como um “Hóspede de si mesmo” (Back, 2006, p. 147), o cineasta reconhece que o ato de narrar passa pela fragmentação da experiência e pela impossibilidade de separar o vivido do imaginado. A autobiografia, portanto, não é apenas relato confessional, mas elaboração estética. É nesse espaço entre o factual e o imaginário que *Aleluia, Gretchen* se constrói: não como reconstituição literal da experiência do diretor ou de uma obra historiográfica dentro do gênero de cinema documental, mas sim como uma transfiguração alegórica, que mescla sua história individual e a história coletiva de uma das faces do Sul Brasil.

O espaço central da narrativa, o Flórida Hotel, evidencia esse processo de elaboração. O hotel retratado no filme tem o mesmo nome e foi inspirado nas lembranças de Back sobre um outro hotel que realmente existiu em Joinville, Santa Catarina, onde circulavam boatos de que o estabelecimento servia como abrigo para nazistas foragidos. As especulações em torno do lugar foram tantas que a população local chegou a incendiá-lo, motivada pela crença de que o nome do hotel seria um anagrama de Adolf Hitler, assim como na trama montada por Back. No filme, esse espaço também se transforma em metáfora de um país e de uma memória social em disputa.

O hotel é um microcosmos de imigrantes, de gente racista, de fascistas, de

democratas, de judeus, não judeus, de pretos, de brasileiros, e como se desenvolve essa pequena multidão junta, em um hotel, em uma cidade do interior de qualquer estado do Sul do Brasil (Paraná, Santa Catarina ou Rio Grande do Sul). A partir disso eu armei uma trama, juntando fatos e juntando a imaginação (MIS-SP, 2023, 00:12:31).

O hotel, ao reunir personagens de diferentes origens, crenças e ideologias, condensa em seu espaço os conflitos de uma comunidade dividida entre o acolhimento e a exclusão, entre a hospitalidade da imigração e a persistência do autoritarismo. Esse microcosmo não é apenas um cenário narrativo, mas uma alegoria da sociedade brasileira e de suas memórias.

O sociólogo austríaco Michael Pollak, em seu ensaio *Memória, Esquecimento e Silêncio*, de 1989, reflete sobre como a memória oficial tende a silenciar experiências incômodas, relegando-as ao esquecimento, enquanto outras memórias permanecem latentes, prontas para emergir em momentos de crise. Essas “memórias subterrâneas” (Pollak, 1989, p. 6) constituem, portanto, um campo de disputas entre lembrança e esquecimento, entre a necessidade de rememorar e a força do silêncio. Ao colocar em cena descendentes de alemães, simpatizantes nazistas, afrodescendentes, judeus e brasileiros em um mesmo espaço ficcional, Back traz à tona justamente essas memórias subterrâneas que, por muito tempo, foram abafadas pela narrativa dominante de integração e progresso do Sul do Brasil.

A dimensão do testemunho, nesse contexto, se torna central. Alexandre de Sá Avelar em sua obra *História, tempo presente e testemunho: ainda em torno dos limites da representação*, de 2012, observa que o testemunho, sobretudo diante de experiências traumáticas, carrega um paradoxo fundamental: ao mesmo tempo em que há a necessidade ética de narrar, existe também a impossibilidade de fazê-lo plenamente, dada a desproporção entre a experiência e a linguagem. O testemunho é, assim, sempre lacunar, mas essa lacuna não diminui sua legitimidade. Pelo contrário, ela revela que “seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que nós poderíamos tentar dizer algo delas” (Avelar, 2012, p. 30). É nesse sentido que a ficção de Back deve ser lida como uma forma de testemunho: ao elaborar narrativamente aquilo que não pode ser contado de maneira literal, o cineasta inscreve no espaço fílmico a memória de uma experiência individual e coletiva, de violência e autoritarismo.

A noção de ficção, embora amplamente utilizada em estudos literários, culturais e filosóficos, é marcada por tensões conceituais que a vinculam ora à ideia de invenção, ora à falsidade, em contraste com a verdade. No entanto, conforme argumenta Juan José Saer em seu ensaio *O conceito de ficção*, publicado originalmente em 1989 (e relançado em 2012) a

ficção não pode ser reduzida a um espaço de falsificação do real, tampouco a uma simples oposição à verdade. Antes, deve ser entendida como um campo de reflexão sobre a própria complexidade da experiência humana e da linguagem.

O ponto de partida de Saer (2012) é a crítica à concepção de que a verdade se opõe de forma hierárquica à ficção. Para ele, tal distinção não se sustenta, pois os gêneros literários e discursivos que reivindicam maior grau de veracidade, como a biografia, a autobiografia ou a chamada *non-fiction*, estão igualmente atravessados por problemas de interpretação, pela instabilidade das fontes e pelas turbulências do sentido (Saer, 2012, p. 2-3). Assim, o simples afastamento de elementos fictícios não assegura autenticidade, revelando que a verdade não é o contrário da ficção, mas uma construção igualmente dependente de convenções narrativas.

Nesse sentido, Saer (2012) afirma que a ficção não se escreve para eludir a verdade, mas para evidenciar sua complexidade. Ao se afastar do campo estritamente verificável, a ficção amplia as possibilidades de tratamento da realidade, recusando-se a reduzi-la a um plano unívoco e limitado (Saer, 2012, p. 3). O gesto ficcional, portanto, não reivindica o falso, mas assume o entrelaçamento inevitável entre o experienciado e o ficcional, deslocando a discussão para um terreno em que verdade e falsidade não são polos excludentes, mas dimensões complementares do mesmo processo discursivo.

A reflexão de Saer (2012) atinge um ponto central quando propõe que a ficção pode ser compreendida como uma “antropologia especulativa” (Saer, 2012, p. 6). Essa definição sugere que o trabalho ficcional é, antes de tudo, uma forma de conhecimento sobre o humano, não submetida às exigências de comprovação empírica próprias das ciências, mas voltada para a exploração das ambiguidades, paradoxos e contradições da experiência.

A ficção, ao se constituir como campo discursivo autônomo, recusa tanto a função de serva da ideologia (como no realismo socialista analisado por Saer) quanto a condição de mero entretenimento, frequentemente atribuída ao romance moderno. Sua legitimidade não está na representação direta de uma suposta realidade objetiva, mas no modo como constrói, a partir de sua própria materialidade textual, um espaço de reflexão sobre as tensões entre verdade e falsidade, subjetividade e objetividade, real e imaginário.

Embora Saer (2012) concentre sua análise na literatura, sua concepção de ficção pode ser estendida ao cinema, uma vez que este também se constitui como prática narrativa atravessada pela articulação entre empírico e imaginário. Para Christian Metz (1972, p. 19), o cinema é uma “linguagem” precisamente porque estrutura imagens e sons em uma ordem narrativa que permite significação. Já Ismail Xavier (2003, p. 56) observa que o cinema

clássico se constituiu como “máquina de narrar”, produzindo efeitos de transparência que dão ao espectador a impressão de contato direto com o real, quando na verdade se trata de uma construção mediada.

A reflexão de Saer (2012) sobre a não oposição entre verdade e ficção é particularmente fecunda para o cinema. Bill Nichols (2005, p. 38) lembra que os documentários, por exemplo, são “histórias sobre o mundo”, e não o mundo em si. Ou seja, ainda que possuam compromisso com o factual, também são atravessados por escolhas narrativas e enquadramentos. De modo semelhante, o cinema de ficção não pode ser reduzido à falsidade. André Bazin (1991, p. 35) afirma que a força do cinema reside em sua “ontologia da imagem fotográfica”, ou seja, na capacidade de sugerir uma presença real. Esse efeito, no entanto, não é mera transparência: resulta de convenções estéticas, montagens e enquadramentos que produzem uma ilusão de realidade.

Dessa forma, tanto o documentário quanto a ficção cinematográfica compartilham mecanismos narrativos e podem ser pensados à luz do conceito saeriano: ambos operam como narrativas problematizadoras da realidade, e não como simples opostos no eixo verdade-falsidade. A partir de Saer (2012), compreende-se que o cinema, ao operar pela ficção, não busca oferecer verdades absolutas, mas instaurar espaços de problematização. Para Gilles Deleuze (1985, p. 67), o cinema clássico organiza-se como imagem-movimento, enquanto o cinema moderno inaugura a imagem-tempo, ambas concebidas como formas de pensamento que ultrapassam a mera representação.

Assim, a ficção cinematográfica compartilha com a literária essa dimensão especulativa: ambas não se limitam ao verificável, mas iluminam as contradições e ambiguidades da experiência humana. Filmes de diferentes tradições, do neorealismo italiano ao cinema novo brasileiro, do cinema clássico hollywoodiano às vanguardas modernas, demonstram que a narrativa fílmica é sempre uma forma de interrogar o real, articulando empírico e imaginário.

Dessa forma, o valor da ficção não se mede por sua capacidade de coincidir com a realidade, mas por sua potência de produzir sentidos, desestabilizar certezas e propor novas formas de apreensão do mundo. Assim, a ficção não se apresenta como fuga da realidade, mas como forma de mergulho em sua complexidade. Portanto, a ficção não deve ser pensada como o contrário da verdade, mas como espaço discursivo que revela a precariedade de qualquer pretensão de objetividade absoluta. Enquanto “antropologia especulativa”, a ficção nos convida a refletir sobre as relações entre empírico e imaginário, verdade e falsidade, sem reduzir o humano a esquemas simplificadores.

O sentido da ficção reside precisamente em sua capacidade de criar mundos que, mesmo sendo inventados, iluminam aspectos da realidade que a mera factualidade não consegue abarcar. Sua potência crítica e especulativa faz da ficção um campo indispensável para a compreensão das formas narrativas, do pensamento e da própria condição humana.

Em *Aleluia, Gretchen*, portanto, autobiografia, ficção e testemunho não se excluem, mas se entrelaçam. O autobiográfico fornece o ponto de partida, o solo da experiência pessoal e familiar. A ficção permite a expansão desse vivido, transformando-o em alegoria que ultrapassa o individual e atinge o coletivo. O testemunho, por sua vez, confere densidade ética à obra, na medida em que se inscreve na cultura da memória e no esforço de enfrentar silêncios e traumas históricos. A estratégia narrativa de Back revela como o cinema pode ser espaço privilegiado para essa mediação: um lugar em que o vivido e o imaginado se fundem, em que o passado se atualiza, e em que a crítica política se inscreve na própria forma de narrar.

Essa articulação não é isolada na filmografia de Back. Em *A Guerra dos Pelados* (1970), o diretor já havia transformado um episódio histórico, a Guerra do Contestado, em alegoria das desigualdades sociais contemporâneas. Em *Lost Zweig* (2002), retomou a figura de Stefan Zweig, exilado no Brasil, para simbolizar o desencanto e a falência das utopias no século XX. Em todas essas obras, a experiência pessoal do cineasta como descendente de imigrantes e testemunha de um Brasil autoritário fornece a matéria-prima para uma ficção carregada de crítica histórica. Assim, a marca autobiográfica de *Aleluia, Gretchen* não deve ser vista como mero dado biográfico, mas como procedimento estético e político, que transforma a experiência individual em uma alegoria da permanência das ideologias autoritárias.

Ao atravessar diferentes tempos históricos, desde os anos 1930 até a década de 1970, o filme termina com o letreiro “Hoje”, indicando que o passado narrado ainda reverbera no presente. Como afirmou o próprio Back: “os acontecimentos flagrados remontam a quase meio século e vêm vindo até hoje: mudaram os penteados, mas a cabeça continua a mesma” (Back, 2006, p. 147). Essa atualidade permanente revela que a ficção autobiográfica de Back não se limita ao gesto memorialístico, mas busca intervir criticamente no presente, expondo a persistência de ideologias fascistas e autoritárias. Nesse atravessamento entre autobiografia e ficção, entre testemunho e memória, *Aleluia, Gretchen* evidencia a potência do cinema como espaço de resistência, reflexão e elaboração crítica (podendo-se dizer, até mesmo, satírica) da história.

A construção de *Aleluia, Gretchen* parte de um lugar singular na trajetória de

Sylvio Back, onde o cineasta transforma sua própria herança familiar em matéria narrativa, inserindo a memória pessoal no cerne da ficção. A experiência de viver em uma comunidade marcada pela presença alemã no Sul do Brasil fornece o alicerce para a elaboração do filme, que, embora não seja um relato autobiográfico direto, carrega elementos de sua vivência e de seu contexto sociocultural. Nesse sentido, a autobiografia, tal como pensada por Avelar (2012), não deve ser entendida como simples relato de vida, mas como processo de mediação entre memória, testemunho e criação.

Ao se autodefinir como “um jornalista que faz filmes” (MIS-SP, 2023, 00:10:34), Sylvio Back explicita uma tensão constitutiva de sua obra: o desejo de narrar o real a partir de uma experiência pessoal e coletiva, mas sem abrir mão da elaboração estética e da liberdade criativa. Sua trajetória como jornalista, iniciada ainda no Paraná, marcou sua sensibilidade para o registro da história imediata, para a observação crítica dos acontecimentos e para a escuta das vozes marginais ou silenciadas. Ao migrar para o cinema, Back não abandona essa perspectiva, mas a amplia por meio da ficção, transformando o olhar jornalístico em matéria alegórica e poética.

Quando ainda jovem eu queria ser romancista, queria ser escritor. Mas com o passar do tempo eu comecei a sentir dificuldade para ser escritor morando no litoral do Paraná, então, fui ser jornalista. E já disse em algumas entrevistas que eu sou um jornalista que faz filmes. (MIS-SP, 2023, 00:10:34).

Essa autodefinição também revela a maneira como o cineasta lida com a memória: não como confissão intimista, mas como construção narrativa que articula testemunho e imaginação. O jornalista, ao relatar, busca precisão, fidelidade e clareza; já o artista, ao ficcionalizar, reinterpreta a experiência em novas formas simbólicas. *Aleluia*, *Gretchen* nasce justamente desse entrecruzamento: ao mesmo tempo em que parte da memória familiar e da história da imigração alemã no Sul do Brasil, o filme recusa-se a ser uma crônica literal, optando pela alegoria e pela sátira como recursos narrativos.

A trajetória de Back, marcada pela formação em jornalismo e pelo autodidatismo no cinema, confere às suas produções uma singularidade que transita entre a ética do testemunho e a liberdade criativa da ficção. Seu olhar de jornalista imprime às narrativas fílmicas um compromisso com a observação crítica do real, ancorado em sua experiência como descendente de imigrantes e como sujeito que vivenciou um Brasil atravessado pela ditadura militar. Essa herança profissional lhe fornece um repertório de técnicas narrativas, como a estruturação dos fatos, a busca pela verossimilhança e a ênfase no testemunho, que, ao serem transportadas para o cinema, ganham novas dimensões estéticas e alegóricas.

No entanto, a prática cinematográfica de Back não se reduz à transposição do

discurso jornalístico. Se, por um lado, ele preserva a preocupação com o registro, por outro, amplia o horizonte da narrativa ao se valer dos recursos da ficção. Nesse movimento, o “jornalista que faz filmes” transforma-se em cineasta que problematiza a realidade, deslocando a objetividade factual para o campo da invenção e da alegoria histórica. Essa oscilação entre documento e criação poética reforça a potência do cinema como espaço de elaboração do passado e de reflexão sobre o presente. Assim, a formação jornalística de Sylvio Back não deve ser vista como mero ponto de partida, mas como um componente estrutural de sua poética cinematográfica.

Em *Aleluia, Gretchen* (1976), a confluência entre memória pessoal, história coletiva e imaginação artística consolida Sylvio Back como um autor singular no cinema brasileiro, capaz de articular interpretação histórica e experimentação estética. Sua condição de descendente de imigrantes germânicos não se traduz em um relato de caráter íntimo, mas em matéria simbólica que evidencia as tensões de um país marcado, simultaneamente, pela permanência de heranças culturais estrangeiras e pelas cicatrizes de um regime autoritário. Dessa forma, o cinema de Back assume uma função ambivalente: recuperar memórias silenciadas e reinscrevê-las no registro alegórico, abrindo espaço para que a história seja compreendida a partir de suas fissuras, contradições e zonas de esquecimento.

2.2 O filme como narrativa histórica: temporalidades, memória e esquecimento

O filme *Aleluia, Gretchen* (1976), dirigido por Sylvio Back, configura-se como uma intrincada narrativa histórica que entrelaça múltiplas temporalidades. A obra não se limita a representar o passado, mas opera como uma ferramenta de reflexão sobre o presente de sua produção. Narrado em formato de diário pela personagem *Inge*, descendente de imigrantes alemães no Brasil e uma das poucas personagens contrária à ideologia nazista, o longa-metragem desvela tensões complexas entre memória e esquecimento, além de evidenciar a persistência de ideais autoritários através de décadas.

Ao longo da narrativa fílmica, cada personagem tem a oportunidade de revelar sua personalidade e características individuais por meio de momentos de fala que funcionam como pequenos monólogos. Esses trechos, inseridos em situações cotidianas, remetem à escrita de um diário aberto, no qual todos colaboram na construção de suas páginas, trazendo suas particularidades e diferenças ideológicas. *Frau Lotte* faz seu discurso durante uma ceia de Natal. O *Professor Ross* lamenta-se em voz baixa diante do túmulo da neta, em um martírio de culpa e desesperança. *Frau Minka* resmunga na cozinha enquanto prepara o

almoço. *Josef* reafirma sua fidelidade ao *III Reich* enquanto varre o corredor do hotel. *Heike* revive em pesadelos o romance com um oficial da SS. *Dr. Aurélio* divaga sobre o Levante Integralista e sobre as sanções impostas por Vargas. *Repo* reflete sobre sua permanência no hotel. *Inge* rememora os eventos passados pouco antes do último bloco da narrativa, quando se depara com a impossibilidade de apagar as cicatrizes deixadas pela violência e pela intolerância. O hotel, nesse processo, emerge como testemunha silenciosa de todas essas nuances, guardando em suas paredes os fragmentos de memória de cada personagem.

No entanto, essas narrações íntimas contrastam com o silêncio coletivo da comunidade, que se reúne no Florida Hotel. Este local, metaforizado na diegese do filme pelo personagem *Eurico* como um “Adolf Hitler disfarçado” (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:41:28), torna-se palco da convivência paradoxal entre ideologias distintas e da persistência do autoritarismo. Essa dinâmica revela que, na história narrada, recordar não é apenas um ato individual, mas uma ação política de resistência frente às forças que almejam ocultar ou naturalizar a opressão.

Em diversos momentos da narrativa, a quebra da quarta parede se manifesta de forma explícita, quando personagens como *Ross*, *Oskar* e o *Dr. Aurélio* dirigem o olhar diretamente à câmera, interrompendo a naturalidade da ação e revelando a própria encenação. Além desses monólogos introspectivos que acabam se voltando ao espectador (mesmo que de forma indireta), há também passagens que intensificam esse efeito de confronto, como os planos em que membros da SS ocultam o rosto sob uma luz intensa, remetendo à estética das fotografias de arquivo policial (*mugshots*¹⁰), como se estivessem sendo registrados após uma prisão. Essas quebras instauram um diálogo direto com o público, como em um jogo de esconder e revelar, deslocando-o da posição passiva de observador e convocando-o a refletir criticamente sobre o que vê.

Esse recurso aproxima a obra de procedimentos característicos do teatro épico de Bertolt Brecht (1967), sobretudo do chamado efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), que buscava romper a ilusão de realidade e evidenciar o caráter construído da representação. Ao expor a artificialidade da cena, *Aleluia, Gretchen* desestabiliza a imersão do espectador e cria fissuras que abrem espaço para a reflexão crítica sobre os conteúdos apresentados. Assim, o filme mantém, na maior parte do tempo, com uma mediação ambígua entre alegoria e naturalismo, no qual a fotografia e a montagem fragmentam a continuidade e desestabilizam a

¹⁰ *Mugshot* é um termo informal usado na língua inglesa (que pode ser traduzido em português como foto do rosto tirada para arquivamento policial) para designar um retrato fotográfico de uma pessoa do busto para cima, normalmente tirada depois que uma pessoa é presa pela polícia. (Tradução nossa).

espontaneidade da interpretação. Esse procedimento impede que os personagens sejam apreendidos apenas como indivíduos isolados e que a trama seja lida como um caso particular, expandindo-a para uma crítica mais ampla ao autoritarismo e às suas permanências históricas.

A construção fílmica abrange um período de aproximadamente quatro décadas, evidenciado pela mudança de contextos e pelas indicações com letreiros que indicam o período de determinado bloco narrativo; contudo, os personagens não apresentam sinais de envelhecimento físico. Essa característica é abordada de forma direta no último bloco temporal do filme, introduzido por um atemporal “Hoje”.

A cena que marca o último bloco da narrativa ocorre durante um piquenique em comemoração ao aniversário da matriarca *Frau Lotte*, reunindo os antigos moradores do findado Florida Hotel, em um sábado de carnaval. Nesse momento, a fala de *Dr. Aurélio*, ao ser cumprimentado por *Frau Lotte*, explicita o vínculo entre juventude corporal e permanência ideológica: “Frau Lotte: Dr. Aurélio, como vai? Tanto tempo e o senhor sempre jovem. Dr. Aurélio: É, quando as ideias não envelhecem, Sra. Kranz, o corpo resiste” (Aleluia; Gretchen, 1976, 01:46:00). A resposta do personagem, que representa o pensamento integralista, funciona como uma espécie de confissão: ainda que o tempo tenha passado, ele permanece fiel às suas convicções autoritárias. Assim, o não envelhecimento dos personagens opera como metáfora da persistência ideológica que atravessa as décadas retratadas pelo filme.

Essa decisão estética e narrativa é uma poderosa alegoria: se os rostos e corpos permanecem inalterados, o que muda são apenas os penteados. Tal metáfora ressalta o enraizamento de ideias autoritárias que persistem independentemente da passagem do tempo. Conforme afirma Dandara de Oliveira (2013, p. 125), Sylvio Back demonstra que “mudaram os penteados, mas a cabeça continua a mesma”, salientando a permanência de práticas autoritárias sob novas aparências. A ausência de envelhecimento não deve ser interpretada como uma falha de verossimilhança, mas sim como um recurso simbólico que sublinha a não-dissolução de tais ideais, ou, melhor ainda, sua permanência silenciosa em diferentes contextos políticos.

Ao estabelecer um paralelo entre o passado nazista e a realidade da ditadura militar brasileira, Back enfatiza que a opressão não se restringe a um tempo fechado, mas se reinscreve em novos cenários. Segundo Marc Ferro (2010, p. 32), filmes devem ser vistos “[...] não como uma obra de arte, mas como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas [...]”, ou seja, como parte de um processo histórico que ilumina tanto o passado narrado quanto o presente de sua produção. Essa

concepção é corroborada por Napolitano (2005, p. 237), que sustenta que as representações audiovisuais não apenas reconstituem eventos, mas também evidenciam os fatos sociais e históricos direta ou indiretamente encenados.

Nessa perspectiva, *Aleluia, Gretchen* reinterpreta a experiência dos imigrantes alemães para denunciar a permanência de mecanismos de repressão, violência e censura em plena década de 1970. A memória, na obra, não é linear nem conciliadora; pelo contrário, ela revela fissuras, omissões, medos e silêncios. No fechamento do terceiro bloco, esses tensionamentos são evidenciados por *Inge*, que assume a palavra em um monólogo carregado de frustração e desencanto, como se estivesse ali, mentalmente, escrevendo em seu diário seus pensamentos:

Professor Ross, as coisas para nós sempre serão difíceis. Será que perdemos nossas forças? Veja Eurico... não adianta nada se revoltar só com palavras. O fantasma de Gretchen... o senhor precisa sepultá-lo. Estou cansada de assistir a todas essas artimanhas. Vou embora! (*Aleluia, Gretchen*, 1976, 01:42:53).

Nesse monólogo, a personagem expõe seus medos e frustrações, compartilhando-os simbolicamente com o *Professor Ross*, sugerindo vê-lo como um aliado que, assim como ela, não compactuava com os ideais nazistas e autoritários que pairavam sobre o ambiente do hotel, e roga para que ele sepulte o fantasma de sua neta, que era vista por ele como uma esperança, uma criança nascida em um novo país, distante da lógica nazista da Alemanha, em uma contra perspectiva do que representava *Gretchen* para *Frau Lotte* que a rotulava como “a primeira criança ariana nascida no Brasil” (*Aleluia, Gretchen*, 1976, 00:27:37).

A fala de *Inge* também evidencia uma reflexão sobre a ineficácia da resistência limitada ao discurso, ao reconhecer que palavras, por si só, não bastam. Esse entendimento se torna ainda mais contundente ao mencionar o personagem *Eurico*, que, ao deixar claro seu posicionamento contrário à presença dos oficiais nazistas, é brutalmente torturado por eles. Tal como *Ross* e *Inge*, *Eurico* se opõe abertamente ao nazismo, e sua punição reforça a violência empregada contra aqueles que ousam manifestar qualquer forma de dissidência.

Para compreender esse processo a partir da leitura do filme como uma narrativa histórica (ficcional e alegórica), é crucial recordar que a própria noção de fonte histórica foi ampliada pela Escola dos Annales¹¹, que advogou pela multiplicidade de suportes de análise.

¹¹ A Escola dos Annales foi um movimento historiográfico surgido na França no final da década de 1920, a partir da fundação da revista *Annales d'histoire économique et sociale* por Marc Bloch e Lucien Febvre. Ela revolucionou os estudos históricos ao romper com a tradição positivista, que priorizava eventos políticos e grandes personagens, propondo uma abordagem mais ampla e interdisciplinar da história. A Escola de Annales defendia o estudo das estruturas sociais, da longa duração (*longue durée*) e da vida cotidiana, incorporando métodos e conceitos das ciências sociais, como a geografia, a sociologia, a economia e a antropologia.

Marc Bloch (2002, p. 80-81) já afirmava que “seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos”, realçando a necessidade de recorrer a testemunhos variados.

Na mesma direção, Lucien Febvre (1985, p. 20) esclarece que “a História se faz com textos, sem dúvidas, mas todos os textos [...] também um poema, um quadro, um drama: documentos para nós, testemunhos de uma história viva e humana”. Desse modo, o cinema se insere nesse horizonte como um espaço fértil para a elaboração crítica da memória coletiva. Em release escrito por Sylvio Back em 1976 para a divulgação de *Aleluia, Gretchen*, posteriormente reunido com o roteiro original do filme em livro publicado pela Editora Imago em 2006, o diretor expressa uma perspectiva que se aproxima das ideias defendidas pelos fundadores da Escola dos Annales ao afirmar: "Teria dito Vargas Llosa que, se você quer conhecer a história de um país, descarte os livros didáticos e os manuais dos escribas da hora. Leia seus romances, sua poesia, veja seus filmes" (Back, 2006, p. 147).

A narrativa cinematográfica de *Aleluia, Gretchen* (1976), é estruturada de forma linear em quatro blocos temporais sucessivos: 1937–1939, 1942–1945, 1955 e “Hoje”. Cada bloco é introduzido por uma legenda que indica o período correspondente, orientando o espectador na progressão cronológica dos acontecimentos. Apesar de a estrutura manter uma sequência temporal tradicional, a montagem e o tratamento estético do filme enfatizam o caráter cíclico e persistente de determinados aspectos da história brasileira, especialmente no que diz respeito à continuidade de práticas autoritárias. Assim, mesmo sem romper com a linearidade cronológica, Back propõe importantes considerações sobre como o passado se projeta no presente, assombrando-o. O filme, portanto, não fragmenta o tempo para desestabilizar a narrativa, mas se utiliza elipses temporais para evidenciar a permanência de estruturas ideológicas ao longo das décadas.

Georges Didi-Huberman (2017, p. 110), ao analisar a montagem no cinema de Jean-Luc Godard, observa que a justaposição de tempos e imagens não é meramente um recurso estético, mas um ato de fluxo de pensamento. Para ele, a montagem é um dispositivo que permite criar uma “memória sensível”, capaz de fazer coexistir temporalidades heterogêneas. Essa operação desafia a linearidade histórica e a tirania da cronologia, fazendo com que o passado não seja apenas representado, mas "citado" no presente (Didi-Huberman, 2017, p. 110).

Essa perspectiva ilumina a estética de *Aleluia, Gretchen*, na qual a montagem fragmentada, as mudanças abruptas de tempo e a presença de personagens que transitam entre diferentes períodos produzem justamente esse efeito de sobreposição temporal. Mais do que

contar uma história sobre a imigração alemã no Brasil e sua relação com o nazismo, o filme propõe um exercício crítico de rememoração em que o passado ressurge em camadas, evidenciando um "anacronismo" operatório que revela as continuidades políticas entre diferentes épocas.

Um dos exemplos mais expressivos dessa operação estética é a cena em que jovens brasileiros e imigrantes alemães, vestidos com uniformes da Juventude Hitlerista, realizam um treinamento militar em plena Segunda Guerra Mundial em solo brasileiro (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:19:32). Essa cena, ao mesmo tempo em que remete à adesão de parte da comunidade germânica e brasileira ao nazismo, também ecoa a militarização da juventude durante a ditadura brasileira. A alegoria se constrói nesse deslocamento espaço-temporal: o espectador dos anos 1970 é convidado a reconhecer no passado representado um espelho crítico do presente que ele vivencia. Assim, a narrativa fílmica atua como um convite à reflexão sobre a persistência de práticas autoritárias, evidenciando a circularidade da violência e dos processos de militarização em regimes fascistas.

Walter Benjamin (2012), em seu aclamado ensaio *O narrador*, diferencia a informação da narrativa. Para ele, a informação está presa ao imediato e se esgota na novidade, enquanto a narrativa possui uma força intrínseca capaz de atravessar o tempo e adquirir novos significados a cada leitura. Essa concepção permite compreender a proposta de que *Aleluia, Gretchen* não busca apenas informar sobre a história do nazismo no Brasil, até porque o filme não se prende à obrigação de reconstituir historicamente a vida política brasileira e suas relações com os ideais nazifascistas que fervilhavam no país durante e após a Segunda Guerra, mas sim construir uma narrativa alegórica aberta, que se mantém relevante por ressoar com experiências posteriores de autoritarismo. O filme aproxima-se, portanto, da narrativa benjaminiana, na qual a memória não se restringe à função documental, mas projeta-se como uma força capaz de interpelar o presente.

Benjamin (2012) observa que a arte de narrar está ligada à experiência compartilhada, transmitida de boca em boca, e que essa prática sofreu um esvaziamento a partir da Primeira Guerra Mundial, quando “os homens regressavam mudos do campo de batalha [...] mais pobres de experiências partilháveis” (Benjamin, 2012, p. 144). Tal percepção é valiosa para a análise de *Aleluia, Gretchen*: ao lidar com um passado marcado por violências, silêncios e interditos, o filme não se limita a organizar cronologicamente fatos históricos, mas elabora uma narrativa que restitui à experiência coletiva aquilo que havia sido silenciado. A memória, nesse sentido, adquire uma dimensão política, pois reabre feridas, questiona esquecimentos e confronta os espectadores com a permanência de estruturas

autoritárias.

Outra reflexão benjaminiana relevante é a de que a narrativa carrega consigo uma espécie de sabedoria, distinta do simples repasse de dados. O contador de histórias “é um homem que sabe dar conselhos aos seus ouvintes”, e esse conselho não é uma resposta direta, mas uma abertura de sentidos capaz de interpelar a vida daquele que escuta (Benjamin, 2012, p. 150). Na obra de Back, a narrativa não oferece respostas prontas, mas produz deslocamentos: o espectador é convidado a ler os símbolos, os silêncios e os vestígios como conselhos cifrados que remetem não apenas ao período narrado, mas também ao contexto histórico da ditadura militar em que o filme foi realizado. Nesse sentido, o próprio cineasta afirma: “Eu sempre fiz um cinema que não leva o espectador pela mão, e eu gosto de deixar o espectador desarvorado” (MIS-SP, 2023, 00:21:53). Essa postura reforça o caráter aberto da narrativa, que, como em Benjamin, resiste à clausura de um significado único, permanecendo em potência para novas leituras.

Benjamin (2012, p. 161) também destaca que a narrativa se distingue da informação porque não se esgota no momento de sua transmissão: ela “mantém a sua força concentrada no seu interior, e é suscetível de desenvolvimentos muito tempo depois”. Essa concepção de narrativa como uma forma que mantém sua força latente ao longo do tempo é fundamental para compreender a potência de *Aleluia, Gretchen*. Ao recorrer a imagens alegóricas para representar a imigração alemã, o flerte com o nazismo no Sul do Brasil e a repressão política, o filme não apenas evoca acontecimentos passados, mas os reconfigura em uma estrutura simbólica que ultrapassa sua origem histórica imediata.

Como na narrativa benjaminiana, essas imagens não pretendem simplesmente ilustrar um período, mas produzir sentidos que reverberam no presente, especialmente diante das persistências autoritárias na cultura e na política brasileira. Trata-se de uma memória que não está fixada no passado, mas que retorna como interrogação, como algo que ainda não foi inteiramente assimilado ou superado. Nesse gesto, o filme reinscreve a memória no tempo presente, tensionando os limites entre lembrar e esquecer, entre o que foi vivido e o que permanece latente. *Aleluia, Gretchen*, assim, não apenas rememora, mas atualiza criticamente o passado, operando como uma narrativa que, em vez de se fechar em significados prontos, permanece em aberto, convocando o espectador a elaborar, por meio da experiência estética, aquilo que foi silenciado ou negado pela história oficial.

Se Benjamin (2012) destaca a abertura da narrativa, Michael Pollak (1989) oferece um conjunto conceitual fundamental para compreender o funcionamento da memória em sua relação com a temporalidade e o silêncio. Para Pollak (1989), a memória coletiva não

é um dado natural, mas o resultado de um trabalho social e político de enquadramento, por meio do qual certos acontecimentos e versões do passado são fixados e legitimados, enquanto outros permanecem à margem, como memórias subterrâneas. Estas, embora silenciadas, subsistem em redes informais, aguardando o momento oportuno para vir à tona. O cinema, nesse contexto, pode atuar como um dispositivo para reativação dessas memórias, ao criar narrativas que desestabilizam a história oficial e trazem à luz o que foi excluído.

Pollak (1989) também enfatiza a centralidade das temporalidades na constituição da memória. Para ele, as lembranças são continuamente reconfiguradas pelo presente, o que significa que a memória não é estática, mas dinâmica, em constante negociação entre passado e presente (Pollak, 1989, p. 11). Essa ideia se aplica diretamente à estrutura de *Aleluia, Gretchen*, onde o passado não se manifesta no filme como uma representação fixa, mas como um conjunto de camadas narrativas que retornam no presente fílmico da década de 1970, permitindo que a violência do nazismo dialogue com a violência da ditadura brasileira.

Outro aspecto crucial na reflexão de Pollak (1989) é a distinção entre esquecimento e silêncio. Enquanto o esquecimento pode significar apagamento ou perda, o silêncio não deve ser confundido com ausência. O silêncio pode ser estratégico, funcionando como um mecanismo de autopreservação individual ou coletiva, preservando laços sociais e familiares (Pollak, 1989, p. 8-9). Nessa perspectiva, os silêncios em *Aleluia, Gretchen* (1976) não se configuram como simples lacunas, mas como estratégias narrativas que evidenciam tensões históricas e sociais profundas. O personagem *Repo*, criado negro que já “pertencia” ao hotel antes mesmo da chegada da família *Kranz*, ilustra essa dimensão. Sua condição de homem livre, mas dependente dos favores da matriarca *Lotte*, ecoa as reflexões de Roberto Schwarz (2001, p. 43), que indica o parecer de que a colonização brasileira produziu, além de senhores e escravizados, uma terceira classe fundamental: a do “homem livre” cujo acesso à vida social dependia materialmente do favor concedido pelos grandes proprietários.

Nesse sentido, a relação de subserviência de *Repo* não explicita diretamente a violência racial, mas a denúncia por meio de silêncios e gestos que traduzem o racismo estrutural e velado da sociedade brasileira. Sua busca pela “proteção” de *Lotte*, ainda que às custas da traição de outros empregados, revela a cumplicidade forjada pelo mecanismo do favor, que produz tanto dependência quanto exclusão (Schwarz, 2001, 47). Assim, o filme desloca a violência para o campo simbólico: *Repo* é simultaneamente beneficiado e dominado, servil e ambíguo, figura que condensa a permanência de estruturas coloniais e a invisibilização do racismo nas narrativas da imigração alemã no Brasil e, de modo mais amplo, da cultura nacional brasileira.

Nesse mesmo horizonte, Mariana Luz Pessoa de Barros (2016) aprofunda a discussão sobre a memória ao enfatizar que lembrar, esquecer, memorizar e rememorar não são instâncias isoladas, mas processos que coexistem e se entrelaçam nos discursos autobiográficos. Segundo a autora, ao narrar suas memórias, o sujeito “rememora o passado adormecido e materializa as lembranças desse passado no texto” (Barros, 2016, p. 49). O passado reconstruído não corresponde ao vivido em sua totalidade, mas àquele selecionado e filtrado pelo narrador. Essa visão auxilia a compreender que a memória não deve ser vista como um arquivo, algo estático, mas como uma prática ativa de significação, marcada por escolhas, seleções e apagamentos.

É nesse ponto que o recurso narrativo do diário em *Aleluia, Gretchen* ganha centralidade: ao ser conduzido pela voz de *Inge*, o filme adquire a tonalidade íntima e subjetiva de um registro pessoal, em que desejos, segredos e tristezas se inscrevem na construção da narrativa. O diário, enquanto forma, já implica seleção e subjetividade, revelando tanto o que se escolhe lembrar quanto o que se opta por silenciar. Paralelamente, a própria gênese do filme se ancora em memórias pessoais do diretor e autor, Sylvio Back, que reelabora, por meio da ficção, vivências de sua infância e juventude como descendente de imigrantes no Sul do Brasil. Como o próprio diretor declarou em entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP):

Afinal de contas, tem a ver com a história da minha família, tem a ver com a história da imigração alemã, tem a ver com o nazismo no Sul do Brasil. Então eu me senti muito à vontade, porque estou tratando de um tema que me é caro, me chama ao coração, me chama a mente, me chama as minhas convicções (MIS-SP, 2023, 00:20:50).

Dessa forma, o filme apresenta-se como um diário coletivo: dentro da diegese, dá voz às subjetividades e diferenças ideológicas dos personagens; fora dela, constitui a inscrição ficcionalizada das memórias do diretor, que transforma suas experiências pessoais em narrativa cinematográfica por meio da transfiguração artística.

Nesse processo, o esquecimento surge como um elemento constitutivo da memória, e não como seu oposto. No artigo *Lembrar, esquecer, memorizar, rememorar: memória e modos de existência* (2016), Mariana Luz Pessoa de Barros discute como os discursos autobiográficos encenam dois movimentos fundamentais da experiência da memória: o da lembrança e o do esquecimento. A autora mostra que, ao narrar suas memórias, o sujeito autobiográfico rememora o passado e o atualiza no presente da narração, deslocando-se, “nos termos da semiótica tensiva, da dêixis da ausência para a da presença” (Barros, 2016, p.49). Por outro lado, a própria história relatada e analisada, testemunha o

caminho inverso, onde o percurso experiencial do narrador se move da presença para a ausência, avançando para o território do esquecimento. Essa tensão revela que a memória não se reduz a um simples repositório de lembranças, mas é uma prática marcada por escolhas, silêncios e apagamentos.

Para desenvolver essa concepção, Barros (2016) mobiliza diferentes autores. Pedro Nava, em sua obra *Baú de ossos*, é citado como exemplo do funcionamento instável da memória: algumas recordações retornam de forma intensa, enquanto outras desaparecem como “cometas” que se apagam na distância do esquecimento (Nava, 2000a, p. 233 *apud* Barros, 2016, p. 53). Essa metáfora evidencia que lembrar e esquecer não são processos antagônicos, mas complementares, onde o esquecimento age como uma força de seleção, delimitando o que se torna narrável. A obra de Back, ao articular presença e ausência, lembrar e silenciar, opera nesse mesmo registro, demonstrando que a memória coletiva também é construída a partir de esquecimentos ativos e estratégicos.

Esse entendimento é reforçado por Barros (2016) partindo de reflexões do antropólogo Marc Augé (1998), para quem “as lembranças são esculpidas pelo esquecimento como os contornos da costa pelo mar” (Augé, 1998, p. 29 *apud* Barros, 2016, p. 52). A imagem proposta pelo antropólogo desloca a memória da ideia de acúmulo para a de um processo de erosão e transformação, no qual o esquecimento participa ativamente da constituição do lembrar.

Barros (2016, p. 58) segue nessa direção ao afirmar que “esquecer é fenômeno ativo e intencional – esquecer é capítulo da memória e não sua função antagônica”. Assim, tanto na autobiografia literária quanto na cinematográfica, o esquecimento se revela como parte constituinte da memória narrada. Nesse contexto, a rememoração assume um papel central, pois intensifica a densidade existencial da lembrança. Como explica Barros (2016, p. 59), “não é, no entanto, o vivido que retorna, mas uma imagem, um simulacro, que carrega valores que o sujeito recordador acredita serem semelhantes aos investidos nas experiências passadas: está aí a lembrança”.

Essa concepção dialoga diretamente com a estética alegórica de Back, na qual as imagens do passado nazista retornam não como representação direta, mas como simulacros que carregam valores simbólicos, criticando também o autoritarismo presente na ditadura. As rememorações de Back, portanto, operam como uma atualização do passado no presente narrativo do filme. Barros (2016) indica que essa concepção sobre rememoração se aproxima da filosofia de Henri Bergson (2006), que diferencia percepção e memória: ao emergir, a lembrança permanece ligada ao passado, mas se atualiza no presente, adquirindo novos

contornos (Bergson, 2006, p. 156 *apud* Barros, 2016, p. 59).

Com isso, Barros (2016) demonstra que o trabalho da memória nas narrativas autobiográficas não é apenas descritivo, mas performativo: lembrar e esquecer produzem efeitos de sentido distintos e, ao mesmo tempo, complementares. A memória se revela, portanto, como um espaço de presenças e ausências, onde o passado nunca retorna em sua forma original, mas sempre mediado por valores, silêncios e reelaborações que o presente impõe. Essa ideia é particularmente fecunda para analisar as cenas em que a memória coletiva da comunidade germânica é atualizada na crítica ao autoritarismo brasileiro dos anos 1970. O passado não retorna como foi, mas como uma imagem discursiva, atravessada pelos valores e métodos do presente.

Aleluia, Gretchen constrói então uma narrativa alegórica que não se restringe à representação factual dos acontecimentos, mas se apresenta como um espaço de problematização da memória, em suas múltiplas temporalidades, esquecimentos e silêncios. O filme encena os percursos da memória coletiva brasileira, revelando como o passado nazista e a ditadura militar se entrelaçam em uma mesma atmosfera de autoritarismo e violência. Nesta representação, lembrar, esquecer, memorizar e rememorar emergem como processos que estruturam não apenas a experiência autobiográfica individual, mas também a memória coletiva de um país.

A insistência do filme em mostrar personagens que não envelhecem reforça a ideia de que, apesar da passagem do tempo, os fantasmas do autoritarismo permanecem vivos, atravessando gerações. O último bloco temporal, descrito como “Hoje”, projeta a obra de forma atemporal. A esse respeito, o próprio diretor, *Sylvio Back*, explica a intenção crítica de sua escolha em uma entrevista para o MIS-SP (2023):

O filme se passa entre 1937 e 1939, e termina enigmaticamente com um letreiro escrito “Hoje”, se você for assistir agora, ele termina com uma imagem com a palavra “Hoje”. Então, esse atravessar dos anos, e atravessar das cabeças das pessoas e dos pensamentos, acabaram dando uma atualidade para o filme que eu não premeditei, é como diz o Rossellini, se você quer fazer um filme para mostrar o descalabro político, ideológico que existe na atualidade do seu país, pode fazer um filme se passando em 1600, 1500, na Roma antiga ou na Grécia, que o espectador está perfeitamente sabendo que você não está falando da Grécia e nem da Roma antiga, você está falando do hoje. O espectador é mais esperto do que você (MI-SP, 2023, 00:19:39).

A fala de Back revela que o “Hoje” do filme não se restringe à década de 1970, mas se mantém relevante porque os mecanismos de opressão persistem nas sociedades contemporâneas, incluindo o Brasil. A obra, ao evocar o passado, convida o espectador a reconhecer no autoritarismo histórico um espelho das violências e exclusões do seu próprio

tempo.

Dessa forma, a narrativa fílmica de *Aleluia, Gretchen* articula memória e esquecimento de modo dialético: recordar é um ato de resistência; esquecer é permitir a continuidade da opressão. Entre a lembrança dolorosa e o silêncio imposto, a obra revela a permanência de uma “cabeça” que se recusa a mudar, mesmo quando o tempo parece avançar. O cinema de Sylvio Back, portanto, não apenas revisita a história, mas a reinscreve satiricamente, transformando-a em uma alegoria da persistência de ideais autoritários no Brasil e no mundo.

A obra de Sylvio Back pode ser entendida, em última instância, como um gesto de elaboração crítica da história. Ao entrelaçar memórias pessoais, temporalidades distintas e vozes silenciadas, *Aleluia, Gretchen* constrói um espaço alegórico em que o passado não é apenas representado, mas reatualizado em chave reflexiva. Mais do que recuperar a trajetória da imigração alemã ou a presença do nazismo no Brasil, o filme opera como denúncia da permanência de práticas autoritárias e como convocação a reconhecer os apagamentos e silêncios que estruturam a memória coletiva. Nesse sentido, a narrativa cinematográfica se afirma não apenas como testemunho de um tempo, mas como intervenção crítica que mantém aberto o diálogo entre passado e presente.

2.3 A representação do nazismo e do integralismo no cinema brasileiro

A presença do nazismo e do integralismo no Brasil constitui um capítulo complexo da história nacional, cujas reverberações ecoaram não apenas no campo político, mas também na cultura, na imprensa e, posteriormente, no cinema. O filme *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sylvio Back, recupera criticamente essas memórias ao representar, por meio da ficção, a influência da ideologia fascista na vida de imigrantes e descendentes alemães no Brasil durante o século XX. No caso do nazismo, a pesquisadora Ana Maria Dietrich (2007, p. 119) aponta que o Brasil foi o país que mais concentrou membros do Partido Nazista fora da Alemanha, com aproximadamente 2.900 filiados distribuídos em 17 estados. E complementa:

Em 1939, foram contabilizados 87.024 imigrantes alemães no Brasil, que tinha uma população na época de 30 milhões de pessoas. Segundo o censo de 1940, estes alemães concentravam-se em São Paulo e nos estados do Sul, sendo 33.397 (São Paulo), 15.279 (Rio Grande do Sul), 12.343 (Paraná), 11.293 (Santa Catarina). O número de alemães nos estados é proporcional aos germânicos filiados ao partido nazista. São Paulo, estado que possuía mais alemães natos em 1940, foi também o de maior número de adeptos (785 filiados). Em seguida, vieram os estados do Sul e o Rio de Janeiro, sendo que este último mostrou-se em terceiro lugar. Santa Catarina apareceu com 528 filiados, Rio de Janeiro com 447, Rio Grande do Sul com 439 e Paraná com 185, seguido por outros grupos menores. Os 17 estados brasileiros em que o partido nazista funcionou, em ordem decrescente por número de adeptos, são: São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Pernambuco, Espírito Santo, Bahia, Mato Grosso, Pará, Goiás, Paraíba, Ceará, Amazonas, Sergipe

e Alagoas (Dietrich, 2007, p. 156-157).

Entre as práticas de cooptação, a atuação da Juventude Hitlerista no Brasil foi significativa, contando com cerca de 550 meninos e meninas alemães e descendentes, inseridos em atividades que reproduziam a estética, a disciplina e os ideais nazistas na versão “tropicalizada” do movimento (Dietrich, 2007, p. 4), revelando um processo de adaptação da doutrina totalitária ao contexto local.

Esse quadro de presença nazista em território brasileiro gerou tensão e vigilância, sobretudo após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Até então, a relação entre Brasil e Alemanha havia sido marcada por aproximações políticas e ideológicas. Durante a década de 1930, Vargas manteve uma postura de cooperação com o regime nazista, permitindo inclusive o funcionamento oficial do partido nazista em solo brasileiro entre 1928 e 1938. Nesse período, como observa Dietrich (2007):

O governo brasileiro teria, durante o período de funcionamento do partido nazista, “fechado os olhos” para as atividades partidárias. As relações amigáveis de Getúlio Vargas com Hitler interessavam prioritariamente pelas questões comerciais — leia-se tratados de exportação e importação —, nos quais a Alemanha figurava como um importante comprador das matérias-primas brasileiras, em especial o café e o algodão. Quanto ao plano político, o treinamento de policiais brasileiros pela GESTAPO pode ser citado e, no plano ideológico, a caça ao chamado “perigo vermelho” (comunismo) foram pontos de convergência na política de repressão dos dois países. Como maneira de otimização e mesmo como variável de negociação entre Brasil e Alemanha, foi possível ao partido nazista funcionar de 1928 a 1938, oito anos durante a chamada Era Vargas (1930-1945) (Dietrich, 2007, p. 119-120).

Nesse período, o alinhamento com a Alemanha era o principal motivo para que não houvesse uma repressão mais incisiva ao nazismo no país. Apenas com a política de nacionalização do Estado Novo e a aproximação progressiva com os Estados Unidos, sobretudo a partir de 1938, esse cenário se altera, levando à proibição do partido nazista no Brasil e ao cerco às instituições de imigrantes de origem alemã.

Com a adesão formal do Brasil aos Aliados¹² em 1942, a vigilância sobre a comunidade germânica se intensifica, e o nazismo passa a ser tratado como ameaça direta à segurança nacional. Joeci de Oliveira Junior (2019) analisa, por exemplo, a exposição pública de materiais nazistas apreendidos em Santa Catarina naquele mesmo ano, organizada pela polícia política como forma de reafirmar o projeto de nacionalização do Estado Novo. A exibição desses materiais buscava monumentalizar a repressão e criar um imaginário coletivo em torno do chamado “perigo alemão” (Oliveira Júnior, 2019, p. 81). Essa produção de

¹² Os Aliados na Segunda Guerra Mundial eram uma coligação de países que se opunham às potências do Eixo (Alemanha, a Itália e o Japão), formada principalmente pelos Estados Unidos, Reino Unido, União Soviética e França Livre.

memória revela que o Estado não apenas passou a combater o nazismo como prática política, como passou a construir narrativas para fixá-lo como ameaça simbólica e justificar seu aparato autoritário.

Paralelamente, o Integralismo, movimento liderado por Plínio Salgado na década de 1930, emergiu como uma versão brasileira de inspiração fascista. Estruturada como partido político, a Ação Integralista Brasileira (AIB) conquistou ampla capilaridade até ser declarada ilegal com a instauração do Estado Novo, em 1937, pelo então presidente Getúlio Vargas, quando todos os partidos políticos foram extintos, incluindo a própria AIB. Após o fechamento do partido, os integralistas organizaram uma tentativa de levante armado, conhecida como Levante Integralista, na qual atacaram o Palácio Guanabara com o objetivo de derrubar Getúlio Vargas, em retaliação ao fechamento da agremiação. A ação, entretanto, fracassou, resultando na prisão de diversos membros e no exílio de Plínio Salgado. Esse episódio consolidou a imagem dos integralistas como conspiradores e violentos.

Rogério Lustosa Victor (2012) observa que, mesmo após a redemocratização, a grande imprensa retomava representações construídas no Estado Novo, marcando os camisas-verdes como “covardes, risíveis, patéticos, fascistas e golpistas” (Victor, 2012, p. 110). Essas imagens sedimentaram-se na memória social, dificultando a reinserção integralista no cenário político do pós-guerra.

Ao observar o integralismo brasileiro e o nazismo alemão, é possível notar que ambos compartilhavam um repertório estético, simbólico e ritualista que revelava convergências significativas. Entre os elementos mais evidentes está o uso de saudações ritualizadas. Enquanto no nazismo o “*Heil Hitler!*” era acompanhado do braço estendido, no integralismo, o “*Anauê!*”, expressão de origem tupi, cumpria função semelhante como gesto de lealdade e comunhão (Gertz, 1987, p. 122). Essa tradução do gesto foi percebida pelo próprio governo nazista como uma tentativa de emulação local, chegando a ser classificada como ameaça ao “*Deutschtum*” (germanismo), já que convertia o “*Heil Hitler!*” em uma expressão nativista (Revista *Deutschtum im Ausland*, 1937, p. 21 *apud* Dietrich, 2007, p. 210).

A dimensão ritual também se manifestava nos hinos, desfiles e símbolos. Em eventos nazistas no Brasil, por exemplo, o hino de *Horst Wessel* e a saudação *Sieg Heil* eram práticas recorrentes, reproduzindo fielmente a liturgia do *III Reich* (Monatblatt *Deutscher Klub Pernambuco*, 1936, p. 63 *apud* Dietrich, 2007, p. 265). Já os integralistas recorriam ao uso do sigma e a desfiles uniformizados, em clara inspiração estética do fascismo europeu (Gertz, 1987, p. 119).

Outro ponto de contato foi a centralidade da juventude como instrumento de doutrinação. Na Alemanha, a Juventude Hitlerista (*Hitlerjugend*) reunia milhões de jovens em práticas que iam desde o treinamento militar até atividades culturais e esportivas, como forma de forjar a “nova geração ariana” (Dietrich, 2007, p. 42). No Brasil, jovens teuto-brasileiros chegaram a viajar à Alemanha em 1935 para participar de cerimônias do partido em Nuremberg, retornando como difusores da experiência nazista (Dietrich, 2007, p. 44). Paralelamente, o integralismo também mobilizou fortemente sua juventude, que marchava uniformizada e respondia a ritos de obediência semelhantes, reforçando uma disciplina militarizada e o culto à pátria.

Apesar das aproximações, havia diferenças importantes no conteúdo do nacionalismo. Como observa Natália Cruz (2001):

Não se pode desconsiderar que a relação entre o nazismo e o integralismo também era marcada por desconfianças mútuas, já que o integralismo, como movimento extremamente nacionalista, temia a influência imperialista do Reich Alemão, e o nazismo não simpatizava com a ideia integralista de nacionalização das minorias étnicas no Brasil, o que incluiria a assimilação cultural dos alemães residentes no país (Cruz, 2001, p. 2 *apud* Dietrich, 2007, p. 208)

Em outras palavras, ambos defendiam projetos nacionalistas, mas com focos distintos: o nazismo afirmava a supremacia da nação e da raça alemã como soberanas, enquanto o integralismo buscava a centralidade da brasilidade como fundamento de seu projeto político.

Portanto, ainda que nazismo e integralismo compartilhassem estética política, símbolos e rituais disciplinadores de massa, divergiam em relação ao objeto de lealdade nacional: a Alemanha ariana, no primeiro caso, e o Brasil “unificado” pela lógica integralista, no segundo. Sendo importante ressaltar que mesmo diante das diferenças de contexto e de projeto político, ambos operavam sob a mesma lógica de homogeneização social e de culto à nação como instância suprema, o que evidencia uma proximidade estrutural entre os dois movimentos, ainda que suas expressões concretas os distinguíssem.

A análise de *Aleluia, Gretchen* exige, portanto, um diálogo com a historiografia acerca do nazismo e do integralismo no Brasil. Pesquisadores como João Fábio Bertonha (2014, p. 204–220) ressaltam que, embora não sejam idênticos, nazismo e integralismo compartilhavam elementos de proximidade ideológica, como o anticomunismo, o nacionalismo exacerbado e o antiliberalismo. Ao mesmo tempo, havia diferenças importantes: o integralismo possuía forte marca católica e nacionalista, enquanto o nazismo sustentava-se em um projeto racial e expansionista.

O filme de Back sugere, entretanto, que tais distinções nem sempre eram claras para os sujeitos históricos. Nas cidades do Sul, o convívio entre imigrantes alemães,

integralistas e simpatizantes do nazismo produziu zonas de ambiguidade, que o longa explora com riqueza simbólica. Como lembra Ana Maria Dietrich (2007, p. 226–227), as comunidades germânicas mantinham associações, clubes e imprensa próprios, preservando tradições culturais ao mesmo tempo em que, em alguns casos, abriam espaço para simpatias pelo nazismo. Esse pano de fundo histórico é fundamental para compreender como *Aleluia, Gretchen* constrói sua crítica: ao narrar a trajetória da família *Kranz*, o filme apresenta uma alegoria da própria sociedade brasileira, em que escolhas políticas, silenciamentos e cumplicidades permitiram a sobrevivência e a adaptação de ideologias autoritárias em diferentes tempos.

No cinema de Back, essas duas vertentes autoritárias e fascistas (o nazismo de matriz europeia e o integralismo brasileiro) aparecem em diálogo. O filme mostra como descendentes e imigrantes alemães no Brasil sustentavam a continuidade de símbolos e práticas nazistas, enquanto, simultaneamente, ecos integralistas atravessavam a vida política nacional. Essa articulação é representada de forma simbólica em uma cena em que o personagem *Dr. Aurélio*, que encarna o integralismo na diegese, aparece diante do espelho, ajustando sua gravata enquanto veste a farda integralista.

Nesse momento, ele dialoga com *Wilhelm*, jovem alemão filho de *Frau Minka*, recém-chegado ao Brasil junto à família *Kranz*. O rapaz pergunta se aquela farda seria alemã ou brasileira, ao que o integralista responde: “não seja bobo, *Wilhelm*, qual é a diferença?” (*Aleluia, Gretchen*, 1976, 00:36:30). Essas representações alegóricas revelam não apenas o fluxo de ideais fascistas em territórios além-mar, mas também a forma como esses símbolos e ideologias foram traduzidos para o imaginário cultural brasileiro.

Como ressalta Serge Bernstein (2009, p. 40), “uma cultura política pode se marginalizar, mas ela não morre; pode se combinar a outras, mas jamais desaparece totalmente”. O filme de Back, ao inscrever essas permanências em sua narrativa, evidencia que tais ideais quando não combatidas de forma efetiva, atravessaram décadas e espaços geográficos, resistindo ao tempo histórico, influenciando novas ressonâncias.

A relação entre o cinema brasileiro e os regimes de inspiração fascista, como o nazismo alemão, o integralismo brasileiro e a ditadura militar, constitui um campo de análise ainda relativamente pouco explorado pela crítica e pela historiografia do cinema nacional. Historicamente, o cinema brasileiro, mais voltado para temáticas sociais, urbanas e regionais, raramente abordou diretamente movimentos autoritários estrangeiros ou suas reverberações no país. Nesse contexto, o filme *Aleluia, Gretchen* (1976), dirigido por Sylvio Back, surge como uma obra de singular importância, não apenas por sua qualidade estética e sua

irreverente proposta narrativa, mas também por inaugurar uma reflexão audiovisual sobre a imigração alemã no Brasil e sua relação com o nazismo e o integralismo.

A partir da década de 1970, alguns cineastas brasileiros passaram a revisitar criticamente os processos históricos do país, em especial no contexto do endurecimento do regime militar após o Ato Institucional nº 5¹³ (1968). Essa reavaliação histórica levou ao surgimento de filmes que tensionavam os limites da censura e buscavam, através de metáforas ou recriações históricas, denunciar os mecanismos autoritários presentes na sociedade brasileira. É nesse cenário que *Aleluia, Gretchen* se insere, estabelecendo uma ponte entre o passado do nazismo europeu, a experiência da imigração alemã no Sul do Brasil e os ecos autoritários presentes na ditadura militar então vigente.

A narrativa do filme, como já apresentadas nos tópicos anteriores, é centrada em uma família de imigrantes alemães no interior do Sul do Brasil nos anos 1930, período de intensa atuação do movimento integralista e de simpatia de setores da colônia alemã pelo regime nazista. A representação do nazismo e do integralismo em *Aleluia, Gretchen* é feita de maneira ambígua, evitando simplificações ideológicas e apostando em um retrato complexo das contradições internas da colônia alemã no Brasil, assim como as contradições da própria cultura brasileira.

Na orelha do livro que reúne o roteiro do filme, publicado 30 anos após sua estreia nos cinemas, pela editora Imago em 2006, o crítico Rodrigo Fonseca escreve:

Hoje ainda é impossível compreender a história do cinema brasileiro da década de 70 sem entender o tratamento dado por Sylvio Back à histórica aversão à cultura alemã em dias de guerra. Não apenas pela dourada carreira de prêmios de "Aleluia, Gretchen", mas por seu saudável descompromisso com cartilhas estéticas e políticas (as ainda vigentes ou as agonizantes), fossem elas marginais ou cinema novistas (Fonseca, 2006 *apud* Back, 2006).

Segundo Ramos (2000, p. 178), o filme "desafia a tradição do cinema histórico brasileiro ao inserir o espectador em um ambiente germânico sulista carregado de simbologias, onde o delírio autoritário se mistura à repressão familiar e ao silêncio social". A estética do filme também se destaca por seu uso expressivo da fotografia, com planos longos e composições simétricas que evocam uma atmosfera opressiva e ritualizada, quase como uma reminiscência da estética do cinema expressionista alemão.

¹³ O Ato Institucional nº 5 conferia ao presidente da República poderes praticamente ilimitados. Embora o primeiro artigo afiançava a manutenção da Constituição de 1967, nos artigos seguintes ficava evidente que a Carta passava a submeter-se à vontade do Poder Executivo. O presidente poderia fechar as casas parlamentares, cassar mandatos e direitos políticos dos cidadãos, confiscar bens acumulados no exercício de cargos públicos, censurar a imprensa e decretar estado de sítio. Além disso, ficava suspensa a garantia de habeas corpus para crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular (Motta, 2018, p. 202).

No que tange à recepção crítica, *Aleluia, Gretchen* foi, à época de seu lançamento, alvo de resistência por parte da crítica conservadora e de censura por parte do regime militar, o que contribuiu para sua marginalização nos circuitos comerciais. Desde seu lançamento, o filme foi alvo de debates intensos, com críticas que divergiam entre interpretações que o acusavam de simpatizar com o Nazismo e leituras que o identificavam como uma contundente denúncia contra ideologias totalitárias, incluindo o Integralismo Brasileiro e a ditadura militar (Mazzini, 2023, p. 60).

A recepção contemporânea, no entanto, consolidou o entendimento de que a obra de *Back* opera como uma crítica, tanto ao nazismo quanto ao autoritarismo de matriz nacional. Dandara de Oliveira (2013, p. 125) observa que o filme constrói uma crítica velada à ditadura militar brasileira por meio da representação da violência nazista e do Estado Novo, evidenciando a permanência de práticas autoritárias. A crítica de Fonseca (2006) também corrobora com essa postura de interpretação do filme, onde aponta:

Já pelo roteiro, que foi alinhavado por Back a partir de uma história dele, é possível sentir como o cineasta evitou enveredar pelo prefixo "anti" em cada uma de suas linhas, "*Aleluia, Gretchen*" passa longe de ser antialemão, anti-semita, antidemocrático, antiburguês. Só vale um "anti" para a saga dos Kranz no Brasil: a anticensura. Sylvio Back escreveu esta trama — agora resguardada em livro trinta anos depois de seu impacto na telona — como uma resposta ao silêncio. O roteiro é mais um eco de seu gesto (Fonseca, 2006 *apud* Back, 2006).

A presença do filme nos percursos cinematográficos e na mídia foi marcada por intensa controvérsia. Para parte da crítica e do público, o filme representava um feito inédito no cinema brasileiro: pela primeira vez, um longa-metragem de ficção abordava de maneira direta a presença do nazismo no Sul do país. Críticos da época chegaram a classificá-lo como “o primeiro filme sobre a atuação dos nazistas no Brasil” (Alves, 1977). E essa percepção de pioneirismo foi um dos motivos para que o filme fosse colocado em evidência, tanto pela ousadia temática quanto pela sua capacidade de provocar desconforto.

Em sua pesquisa publicada em 2023, Amanda Rosasco Mazzini analisa a recepção de três filmes brasileiros, entre eles *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sylvio Back, destacando o papel central da imprensa na forma como a obra foi interpretada e assimilada pelo público. A autora observa que “a imprensa da década de 1970 também desempenhou papel fundamental para a recepção do filme pelo público” (Mazzini, 2023, p. 61). O olhar da imprensa, como aponta Mazzini (2023), inseriu o filme em múltiplas narrativas:

[...] resenhas e reportagens o vinculavam tanto às narrativas da imigração alemã quanto a momentos cruciais da história brasileira, como a Era Vargas, além de relacioná-lo a acontecimentos recentes, a exemplo da descoberta de fugitivos nazistas no Brasil (Mazzini, 2023, p. 61).

Tal abordagem indica que a recepção do longa não foi marcada apenas pelo interesse estético ou narrativo, mas pela sua potência em dialogar com traumas históricos ainda latentes no país. A pesquisadora reforça essa percepção ao dimensionar quantitativamente a presença do filme na mídia da época:

A abrangência dessa recepção pode ser constatada na Hemeroteca Brasileira, que registra 473 menções ao título *Aleluia Gretchen* em 23 periódicos diferentes entre 1970 e 1979. Esses textos incluíam críticas especializadas, notas sobre festivais — como o de Gramado, o de Brasília e a Berlinale —, entrevistas com Back e membros da equipe, matérias de bastidores, anúncios de exibição em cinemas e televisão, além de artigos jornalísticos que citavam o filme de modo incidental (Mazzini, 2023, p. 61)¹⁴.

Essa constatação evidencia que a fortuna crítica de *Aleluia, Gretchen* ultrapassou os limites do circuito cinematográfico, projetando-se em debates mais amplos sobre identidade, memória e política no Brasil. O alcance do filme não se explica apenas pelo êxito de público ou pelo reconhecimento da crítica, mas sobretudo pela forma como se inseriu em diferentes registros do discurso jornalístico, das análises especializadas às notas de rodapé em periódicos locais. Essa diversidade de recepções demonstra que a obra circulou amplamente entre distintos públicos e contextos, consolidando-se como uma produção de grande repercussão midiática e presença marcante nas salas de cinema, refletindo seu papel como catalisador de reflexões sobre o passado autoritário e suas reverberações na sociedade brasileira dos anos 1970.

A abrangência da recepção da obra também se evidencia na forma como o público respondeu a ela em diferentes regiões do país. Em Curitiba, por exemplo, “a produção permaneceu em cartaz por cinco semanas” (*A Luta Democrática*, 25 fev. 1977, p. 6, *apud* Mazzini, 2023, p. 61). Em Blumenau, cidade marcada pela presença da imigração alemã, “superou em bilheteria as pornochanchadas, gênero então muito popular” (Feijó Junior, 1976c, *apud* Mazzini, 2023, p. 61). Esses registros demonstram que o filme conseguiu dialogar tanto com a memória coletiva da comunidade germano-brasileira quanto com o gosto popular, atingindo diferentes públicos. No Rio de Janeiro, “jornais noticiaram tanto o êxito comercial quanto a boa recepção da crítica” (*Diário Do Paraná*, 27 abr. 1977, p. 1, *apud* Mazzini, 2023, p. 61), indicando que a obra circulou amplamente para além dos espaços de origem do diretor e da temática mais específica que abordava.

Essa ampla repercussão foi consolidada pelo reconhecimento institucional, por meio de prêmios e distinções nacionais e internacionais. Conforme registro reunido no livro

¹⁴ Tradução nossa.

publicado pela Editora Imago, que apresenta o roteiro original e materiais relacionados ao filme, a obra foi reconhecida como “o filme mais premiado de 1977” (Back, 2006, p. 141), no qual também se encontram listadas todas as premiações conquistadas:

Melhor direção para Sylvio Back (Prêmio Air France de Cinema 1977; Golfinho de Ouro 1977), melhor roteiro para Sylvio Back, Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte 1977), Melhor argumento para Sylvio Back (Prêmio Governador do Estado 1977), melhor fotografia para José Medeiros (Prêmio Governador do Estado 1977; Festival de Gramado 1977; Coruja de Ouro 1977), Melhor atriz para Miriam Pires (Prêmio Air France de Cinema 1977 e Coruja de Ouro 1977), Melhor ator para Sérgio Hingst (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte 1977), Melhor ator coadjuvante para José Maria Santos (Festival de Gramado 1977), Melhor figurino para Luis Afonso Burigo (Prêmio Coruja de Ouro 1977), Melhor cenografia para Ronaldo Leão Rego e Marcos Carrilho (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte 1977, Governador de São Paulo 1977), Prêmio Qualidade da Embrafilme 1977, além de ter sido selecionado para os festivais de Berlim e Mannheim (Alemanha) e Chicago (EUA) em 1976 (Back, 2006, p. 141-142).

Tais premiações evidenciam que *Aleluia, Gretchen* não foi apenas um êxito de público e crítica, mas também uma obra reconhecida por sua qualidade artística e técnica. Sendo pertinente destacar que o público interpretou o filme de maneiras diversas: alguns o viram como uma acusação pessoal, outros reconheceram suas intenções críticas, e havia ainda aqueles que o consideraram absurdo, justamente porque “a carapuça serviu”. Essa recepção evidencia um fenômeno de autorreconhecimento desconfortável: ao depararem-se na tela com práticas, símbolos e posturas que remetiam a suas próprias histórias familiares ou comunitárias, muitos espectadores sentiram-se expostos. Esse incômodo é fundamental para compreender a dimensão política da obra, pois demonstra que o cinema pode atuar como espelho crítico da sociedade, revelando aquilo que, muitas vezes, se prefere silenciar.

Os materiais publicitários do filme também reforçavam seu caráter polêmico ao convocar o público para dentro da narrativa. Os cartazes traziam frases provocativas, como “Ninguém vê este filme sem morrer um pouco”¹⁵ e “Você está neste filme”¹⁶, que funcionavam como interpelações diretas. Assim, a sensação de acusação ou de um autoconhecimento desconfortável não se limitava ao conteúdo da obra, mas também era alimentada por sua própria estratégia de divulgação, que colocava o espectador diante de si mesmo.

¹⁵ Material impresso para divulgação. DPP da Embrafilme, 1977.

¹⁶ FOLHA DE S. PAULO. *Folha Ilustrada*. São Paulo, 24 fev. 1977.

Figura 2 - Materiais de divulgação do filme (cartazes e página de jornal)



Fonte: Dossiê de Filmes Brasileiros. Disponível em: <https://app.docvirt.com/cinetrab/pageid/10480>. Acesso em: 08/09/2025.

Imagens recorrentes incluíam personagens realizando a saudação nazista e/ou integralista, crianças em uniformes da SS ou da Juventude Hitlerista portando armas de fogo e cenas de tortura, além de fotografias do elenco, que reunia nomes consagrados da televisão e do cinema, como Sérgio Hingst, Miriam Pires, Kate Hansen, Lilian Lemmertz, Selma Egrei e Carlos Vereza. As filmagens ocorreram em Curitiba e Blumenau, cidades situadas na região Sul do Brasil, reforçando a ambientação ligada ao universo da imigração alemã (Mazzini, 2023, p. 62). Essa trajetória revela a tensão entre a relevância estética e política do filme e as dificuldades de inserção no mercado exibidor brasileiro, historicamente refratário a obras de conteúdo político mais populares e debatidos no cotidiano.

A cinematografia brasileira, embora vasta em termos de gêneros e abordagens, produziu relativamente poucas obras que enfrentam diretamente as questões do nazismo e do integralismo. Enquanto o cinema europeu e norte-americano consolidou uma tradição de narrativas sobre o nazifascismo, seja por meio de épicos históricos, dramas intimistas ou sátiras. No Brasil, esse tema foi tratado de forma pontual, em especial pelo diretor Sylvio Back com *Aleluia, Gretchen*, podendo ser considerada a mais relevante obra de ficção a problematizar a infiltração do nazismo e do integralismo no país. Apesar de sua relevância, a obra permaneceu isolada: raros foram os filmes de ficção que retomaram o tema com a mesma densidade.

Nos últimos anos, foram sobretudo os documentários que ocuparam esse espaço de reflexão. Destaca-se *Anauê! – O Integralismo e o Nazismo na região de Blumenau* (2015), de

Zeca Nunes Pires, resultado de anos de pesquisa em acervos do Vale do Itajaí e Vale do Itapocu. O documentário apresenta entrevistas com acadêmicos como René Gertz, além de moradores e militares, compondo um mosaico histórico que evidencia a presença desses movimentos no Sul do Brasil. Segundo o diretor, na sinopse que apresenta o documentário no site oficial¹⁷ de divulgação do projeto, afirma-se: “Com o filme, quero estimular a discussão sobre a importância do diálogo em um momento em que a intolerância cresce em todo o mundo” (Pires, 2015, s/p).

Outro exemplo relevante é *Menino 23* (2016), dirigido por Belisario Franca, que acompanha a investigação do historiador Sydney Aguilar sobre a descoberta de tijolos com suásticas em uma fazenda no interior paulista. A partir desse achado, o documentário revela a transferência de cerca de cinquenta meninos órfãos para trabalho forçado em condições análogas à escravidão, evidenciando conexões entre elites brasileiras e ideais eugenistas ligados ao nazismo e ao integralismo. A obra também reconstitui o contexto histórico das décadas de 1920 e 1930, destacando como conceitos de “supremacia branca” e projetos de branqueamento impactaram profundamente a sociedade brasileira.

Outros títulos, como *Senta a Pua!* (1999), de Erik de Castro, que aborda a participação da Força Aérea Brasileira na luta contra o nazismo, e *O que Bererico Vai Pensar?* (2012), de Diego Scarparo, que discute os reflexos da Ação Integralista Brasileira no interior do Espírito Santo, reforçam a tendência de que o documentário se consolidou como o gênero privilegiado para tratar do tema. Ainda assim, o número de produções permanece reduzido frente à relevância histórica dos movimentos integralista e nazista no Brasil.

A escassez de filmes dentro do gênero de ficção, que abordam essas questões, pode ser atribuída tanto à sensibilidade política do tema quanto ao peso da memória social que, por muito tempo, manteve silêncio sobre a presença desses movimentos. Como observa Dietrich (2007, p. 372), “no Brasil o nazismo assumiu um caráter de fascínio em certas comunidades, mas sem a face mais obscura e explícita de campos de extermínio”. Essa configuração particular, marcada pela ausência de práticas genocidas em território nacional, parece ter dificultado uma elaboração crítica consistente acerca do fenômeno e, por consequência, sua representação cinematográfica.

Não obstante, como já destacado anteriormente, o Brasil abrigou a maior célula do partido nazista fora da Alemanha, dado ainda pouco assimilado pelo imaginário coletivo e frequentemente relegado ao silêncio histórico. Esse silenciamento, longe de significar

¹⁷ Disponível em: <https://mundoimaginario-prod.com/anaue/>. Acesso em: 08/09/2025.

apagamento, opera como mecanismo de velamento: encobre, mas ao mesmo tempo preserva, permitindo que determinadas ideologias sobrevivam em alguns espaços. Assim, de modo sutil, mas persistente, práticas e símbolos vinculados ao nazismo continuaram a encontrar brechas de expressão, reforçando condutas racistas, violentas e autoritárias que, ainda que muitas vezes deslocadas de seu contexto original, permaneceram latentes e atuantes no tecido social brasileiro.

Portanto, o cinema brasileiro revela um vazio representacional sobre os movimentos nazistas e integralistas no país, preenchido de modo mais consistente apenas por documentários recentes. A obra de Zeca Nunes Pires (*Anauê! – O Integralismo e o Nazismo na região de Blumenau*) e Belisario Franca (*Menino 23*) cumprem um papel central nesse processo ao recuperar a memória local e estimular o debate contemporâneo sobre a intolerância e processos históricos associados às temáticas também articuladas por Back. No entanto, o campo da ficção ainda permanece como um território pouco explorado, que poderia contribuir para novas formas de problematizar as permanências autoritárias na sociedade brasileira e seus resquícios, os quais até hoje se encontram pulverizados no ar, sufocando as instituições democráticas de maneira gradual e quase sorrateira.

Embora *Aleluia, Gretchen* seja frequentemente apontado como pioneiro na abordagem do nazismo no Brasil, é necessário compreender esse pioneirismo em seu contexto. O filme se destacou por ser um dos primeiros no formato de longa-metragem, de ficção, a tratar de maneira direta da presença nazista em território brasileiro. Mas, outras obras do período também abordavam autoritarismos e regimes opressores, ainda que por caminhos distintos. Filmes como *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, ainda que não tratem diretamente do nazismo ou do integralismo, constroem alegorias políticas que dialogam com regimes autoritários e suas estratégias de dominação ideológica.

A especificidade de *Aleluia, Gretchen*, portanto, reside em seu recorte histórico e étnico: é o primeiro filme brasileiro a colocar a imigração alemã e suas implicações políticas no centro da narrativa cinematográfica. Nesse sentido, o filme inaugura uma temática ainda pouco explorada no cinema nacional: o do drama histórico étnico-político; abrindo espaço para uma reflexão mais ampla sobre as heranças do fascismo e do autoritarismo no Brasil. Ou seja, o filme pode ser considerado como um gesto inédito na cinematografia nacional da década de 1970, tanto pela especificidade do tema quanto pela forma que foi construído. Sendo um mergulho incômodo na memória reprimida da colônia alemã e, por extensão, da própria cultura brasileira, marcada por pactos de silêncio e convivência com o autoritarismo.

Além de sua relevância temática, o filme também ocupa um lugar central na trajetória de *Sylvio Back*, diretor reconhecido por sua postura crítica e pela capacidade de articular rigor histórico e invenção estética, consolidando-se como uma das vozes mais expressivas do cinema de resistência durante os anos de chumbo. Ao longo de sua filmografia, Back manteve o compromisso de revisitar criticamente a história brasileira, como se observa em *República Guarani* (1982) e *Cruz e Sousa – O Poeta do Desterro* (1998), obras em que memória, identidade e política se entrelaçam de modo recorrente. O recurso à alegoria, presente em *Aleluia, Gretchen*, aproxima-o de produções como *Guerra do Brasil* (1987), na qual a Guerra do Paraguai é reinterpretada como metáfora da violência estrutural do Estado brasileiro. Onde em ambas as obras, o passado histórico é mobilizado como ferramenta para refletir sobre o presente.

Portanto, *Aleluia, Gretchen* deve ser compreendido não apenas como uma obra cinematográfica isolada, mas como parte de um movimento mais amplo de rediscussão dos traumas históricos brasileiros por meio do cinema. Sua contribuição é dupla, onde ao mesmo tempo em que tensiona as representações do nazismo e do integralismo no Brasil, também denuncia as continuidades autoritárias que atravessam a história nacional, do Estado Novo à ditadura militar. A escassez de produções ficcionais que abordem, de forma direta e crítica, o envolvimento de colônias de imigrantes com regimes fascistas no Brasil reforça ainda mais a importância de *Aleluia, Gretchen* como obra seminal nesse campo.

Por fim, ao explorar essas representações no cinema dos anos 1970, Back articula memória e crítica. Seu filme foi produzido em pleno regime militar brasileiro, momento em que a censura e o autoritarismo reatualizavam, em outra chave, práticas herdadas das ditaduras do passado. Assim, *Aleluia, Gretchen* inscreve-se como obra que denuncia, pela alegoria, a permanência e a capacidade de reinvenção de discursos fascistas no Brasil, um país em que, como adverte Roberto Bardini (1994, p. 26), o “ovo da serpente” pode sempre encontrar condições para renascer, seja pela força da memória, seja pela adaptação de velhas ideologias a novos contextos.

3 A FORMAÇÃO HISTÓRICA DOS UNIFORMES FASCISTAS

A análise da formação histórica dos uniformes fascistas exige, inicialmente, a compreensão do papel central da visualidade nos processos de construção identitária e de massificação política no século XX. Inseridos em um contexto de consolidação das sociedades de massa, os uniformes não apenas organizam visualmente os corpos, mas também operam como dispositivos simbólicos que anulam a individualidade em favor da construção de uma identidade coletiva homogênea.

Nesse sentido, podem ser compreendidos como parte de um conjunto de práticas que, conforme argumenta Eric Hobsbawm (1997, p. 9), se inscrevem no processo de invenção de tradições, no qual elementos simbólicos são mobilizados para produzir coesão, continuidade e pertencimento: “as tradições inventadas desempenham um papel essencial na construção de identidades coletivas modernas”. Assim, o uniforme militar, especialmente o uniforme fascista, assume uma função estratégica ao disciplinar, padronizar e tornar visível a adesão ideológica dos indivíduos a um projeto político autoritário.

A utilização de uniformes constitui uma prática social historicamente consolidada, associada à organização de grupos, à identificação coletiva e à visualização de hierarquias internas. Desde instituições religiosas e corporações de ofício até forças armadas e organizações civis, o uniforme opera como um sistema simbólico capaz de comunicar pertencimento, função e autoridade. Mais do que uma simples padronização estética, ele atua como um dispositivo de distinção social, conferindo visibilidade a determinadas posições e regulando comportamentos por meio da disciplina visual e material que impõe aos corpos. Nesse sentido, o uniforme não apenas veste indivíduos, mas também os insere em uma ordem simbólica, na qual a aparência torna-se um elemento fundamental de reconhecimento e legitimação institucional.

Essa perspectiva é aprofundada pelo historiador Adilson José de Almeida em seu estudo sobre a Guarda Nacional no Brasil oitocentista, no qual analisa a indumentária militar como parte integrante das dinâmicas sociais e institucionais. Para o autor, o vestuário deve ser compreendido para além de sua materialidade imediata, sendo interpretado como um elemento ativo na organização social. Nesse sentido, Almeida afirma que a indumentária funciona como um “vetor material da produção e reprodução social” (Almeida, 2003, p. 77), evidenciando sua participação na construção e manutenção de estruturas de poder.

Do ponto de vista histórico, a consolidação do uniforme moderno está

profundamente ligada à formação dos Estados nacionais e à institucionalização de exércitos permanentes entre os séculos XVII e XIX. Esse processo tem sido amplamente discutido pela historiografia dedicada à formação do Estado moderno e à chamada “revolução militar”. O historiador William H. McNeill, em *The Pursuit of Power* (1982), destaca que a crescente necessidade de organizar grandes contingentes militares levou ao desenvolvimento de mecanismos de padronização e controle cada vez mais sofisticados.

De modo semelhante, o sociólogo Charles Tilly, em *Coercion, Capital and European States* (1990), argumenta que a formação dos Estados modernos esteve diretamente associada à capacidade de monopolizar os meios de coerção, o que implicou a criação de exércitos permanentes, disciplinados e administrativamente organizados. Nesse contexto, a padronização da indumentária militar emerge como parte integrante desse processo, contribuindo para a identificação, a organização e a hierarquização dos corpos no interior dessas estruturas.

Mais do que um recurso funcional, contudo, a padronização da indumentária pode ser compreendida como parte de um processo mais amplo de racionalização e disciplinarização dos corpos, característico da modernidade. Essa perspectiva é desenvolvida pelo filósofo francês Michel Foucault em sua obra *Vigiar e Punir*, na qual analisa o surgimento de técnicas de poder voltadas para o controle minucioso dos indivíduos. Ao examinar instituições como o exército, a escola e a prisão, Foucault demonstra como o poder moderno opera por meio da organização detalhada dos corpos no espaço, da regulação dos gestos e da padronização das condutas. Nesse sentido, o autor afirma:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina (Foucault, 1987, p. 127).

A partir dessa formulação, torna-se possível compreender o uniforme como parte dessa “mecânica do poder”, atuando como um dispositivo material que participa da produção de corpos disciplinados. Ao padronizar a aparência, ele não apenas facilita a identificação externa, mas também contribui para a internalização de normas e para a conformação dos indivíduos a uma ordem coletiva. Trata-se, portanto, de um elemento que articula visibilidade e controle, tornando os corpos simultaneamente legíveis e governáveis. Assim, a indumentária militar deve ser compreendida não apenas como um componente funcional da organização bélica, mas como parte constitutiva de um regime disciplinar mais amplo, no qual o poder se

exerce de maneira contínua, difusa e inscrita na materialidade dos corpos.

Como demonstra Almeida, os uniformes exercem funções classificatórias fundamentais dentro dessas organizações, operando como marcadores visuais de distinção. O autor articula que se tratam de elementos que permitem identificar e diferenciar posições no interior da estrutura militar, tornando visíveis as hierarquias que organizam o corpo institucional (Almeida, 2003, p. 110). Elementos como cores, insígnias, medalhas e variações no corte da farda passam, assim, a constituir um sistema visual codificado capaz de comunicar rapidamente posições de poder e autoridade.

Além de sua função organizacional, os uniformes militares também adquiriram um papel simbólico relevante na construção de imaginários políticos e nacionais. A farda passou a representar valores associados à disciplina, à honra, ao sacrifício e à defesa da pátria, contribuindo para a formação de um ideal de virilidade e heroísmo frequentemente mobilizado por discursos nacionalistas. A análise de Almeida evidencia que essa dimensão simbólica era constantemente atualizada por meio de práticas públicas e rituais institucionais, nos quais o uso da farda se tornava indispensável para a encenação do poder.

Nesse sentido, o autor observa:

[...] a participação da Guarda Nacional em cerimônias públicas, isto é, naqueles momentos em que se tornavam públicos esses valores. Na cidade do Rio de Janeiro, conforme se constata no noticiário local, os guardas nacionais sem uniforme eram proibidos de participar de paradas. Vemos, portanto, que quando se tratava da atualização dos valores ligados à milícia – disciplina, nacionalidade, civilidade, respeito às instituições, sobretudo à monarquia –, era indispensável ao guarda nacional se apresentar uniformizado. Do ponto de vista governamental, havia a imprescindibilidade do uniforme nas ocasiões cerimoniais (Almeida, 2003, p. 118).

A partir dessa perspectiva, torna-se evidente que a indumentária militar não se limita ao espaço funcional das forças armadas, projetando-se também no campo simbólico da cultura política, onde atua como instrumento de representação e legitimação do poder estatal. O uso dos uniformes mostrava-se indispensável nas ocasiões em que se pretendia dar visibilidade pública à instituição, atualizando valores como disciplina, nacionalidade e respeito às autoridades constituídas. Essa dimensão simbólica articula-se diretamente com a função disciplinar do uniforme. Ao padronizar a aparência e regular os gestos, ele atua como um mecanismo de controle sobre os corpos. Conforme aponta Almeida (2003, p. 121), o uso da farda implica a adequação do comportamento individual a um conjunto de normas institucionais, funcionando como um meio de assegurar a ordem e a subordinação. Dessa forma, o uniforme não apenas representa o poder, mas participa ativamente de sua produção.

É nesse terreno simbólico e disciplinar que os movimentos fascistas do século XX

encontram no uniforme um recurso particularmente eficaz para a construção de sua identidade política. Caracterizados por uma intensa estetização da política e por uma forte valorização da disciplina coletiva, esses movimentos apropriaram-se da linguagem visual da indumentária militar para produzir imagens de coesão, força e autoridade. O uniforme, nesse contexto, deixou de ser exclusivo das instituições militares formais e passou a integrar a organização de milícias partidárias e grupos paramilitares, tornando-se um elemento central na mobilização política de massas.

A noção de “estetização da política” encontra uma formulação clássica na obra do filósofo alemão Walter Benjamin, especialmente em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Escrito no contexto da ascensão dos regimes totalitários europeus, o texto propõe uma análise crítica das transformações nas formas de produção e recepção da arte na modernidade, destacando o papel das tecnologias de reprodução (como o cinema, por exemplo) na reorganização da experiência estética e política. Para Benjamin, o fascismo não se limita a utilizar a estética como instrumento de propaganda, mas reorganiza a própria política como experiência sensível, convertendo-a em espetáculo.

Nesse sentido, o autor afirma de maneira categórica que “o fascismo tende naturalmente à estetização da vida política” (Benjamin, 2012, p. 195). Tal formulação indica que a mobilização das massas, promovida pelos regimes fascistas, não se orienta para a transformação das estruturas sociais, mas para a produção de uma experiência estética baseada na participação coletiva ritualizada. Em uma de suas passagens mais conhecidas, Benjamin explicita o núcleo dessa operação ao observar que o fascismo procura “organizar as massas proletarizadas sem, no entanto, alterar as relações de propriedade que essas massas tendem a abolir” (Benjamin, 2012, p. 193), permitindo-lhes expressão, mas não poder efetivo.

Essa lógica é sintetizada no célebre diagnóstico segundo o qual “a humanidade, que outrora, em Homero, fora objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se agora objeto de contemplação para si mesma” (Benjamin, 2012, p. 197). Aqui, Benjamin evidencia o caráter profundamente espetacular da política fascista: as massas não apenas participam, mas passam a se ver enquanto imagem, integrando uma encenação coletiva na qual o poder se manifesta de forma sensível e visualmente impactante.

A estetização da política, portanto, não deve ser compreendida como um fenômeno superficial, mas como uma estratégia estrutural de dominação. Ao deslocar a política do campo da deliberação para o da experiência estética, o fascismo substitui o debate racional por formas de identificação emocional e sensorial. Como observa Benjamin (2012, p. 198), esse processo culmina na glorificação da guerra como expressão máxima dessa política

estetizada, na medida em que ela permite mobilizar tecnicamente as massas sem transformar as bases materiais da sociedade.

É precisamente nesse ponto que o uniforme adquire centralidade. Enquanto dispositivo visual, ele atua como elemento fundamental na construção dessa política estetizada, contribuindo para a padronização dos corpos e para a produção de imagens coletivas marcadas pela ordem, pela repetição e pela sincronização. Marchas, desfiles e rituais públicos tornam-se, assim, encenações coreografadas do poder, nas quais a uniformização dos indivíduos possibilita a constituição de uma massa visualmente coesa e esteticamente impactante. O corpo uniformizado deixa de ser apenas um agente político para tornar-se parte de uma composição visual mais ampla, na qual o indivíduo se dissolve em favor da totalidade.

Dessa forma, a indumentária fascista deve ser compreendida como um elemento constitutivo dessa lógica de estetização da política. Ao transformar o corpo em superfície de inscrição ideológica e em suporte de imagens de poder, o uniforme participa ativamente da construção de uma experiência política baseada na visibilidade, na performance e na emoção coletiva. Longe de ser um aspecto secundário, ele integra o próprio funcionamento simbólico do fascismo, evidenciando como, nesses regimes, a política se organiza não apenas por meio de instituições e discursos, mas também por meio de formas, imagens e sensibilidades.

A estética do uniforme fascista articula-se, portanto, com o que Gustave Le Bon (2008) descreve como a psicologia das multidões, na qual o indivíduo, ao integrar-se a um coletivo organizado, tende a suprimir sua autonomia crítica em favor de um comportamento guiado por símbolos, afetos e lideranças carismáticas. Segundo o autor, “o indivíduo, ao fazer parte de uma multidão organizada, desce vários degraus na escala da civilização” (Le Bon, 2008, p. 31). O uniforme, nesse processo, atua como mediador visual dessa transformação, funcionando como um signo de pertencimento e como instrumento de disciplina social.

Historicamente, a formação dessa estética remonta a experiências anteriores ao fascismo propriamente dito. No entanto, mais do que buscar uma origem linear ou única, é fundamental compreender, conforme propõe Robert O. Paxton (2007), que o fascismo emerge como um fenômeno político moderno resultante da convergência de diferentes tradições, tensões sociais e repertórios simbólicos acumulados ao longo do final do século XIX e início do século XX. Segundo o autor, o fascismo não possui uma doutrina fixa ou uma genealogia única, mas se constitui como uma prática política que se desenvolve a partir da crise das democracias liberais, do impacto da Primeira Guerra Mundial e da intensificação dos nacionalismos de massa (Paxton, 2007, p. 14-22).

A estética fascista, deve ser compreendida como parte desse processo mais amplo

de mobilização política e emocional das massas. Para Paxton (2007, p. 41), os movimentos fascistas se estruturam não apenas por meio de ideias, mas sobretudo por práticas, rituais e símbolos capazes de produzir coesão e pertencimento coletivo. E, quando se trata de um dispositivo visual que materializa essa ideologia, construída a partir de uma lógica militarizada, hierarquizada e segregatória, pode-se considerar o uniforme militar como um dos elementos centrais da estratégia de mobilização estética e política do fascismo.

3.1 Dos Camisas Negras italianos aos *shirt movements*

A constituição material e simbólica dos uniformes fascistas pode ser melhor compreendida a partir das experiências concretas que precederam sua consolidação. A indumentária militar utilizada pelos *Squadristi*¹⁸, membros das milícias paramilitares fascistas italianas *Squadre d'azione*¹⁹, também conhecidos como *Camicie nere* (Camisas Negras), foram atuantes entre 1919 e 1922, e são frequentemente apontados como um dos marcos iniciais da formalização dessa estética baseada na padronização visual e na identificação coletiva. Ainda assim, a historicidade desse fenômeno indica que tal configuração não surgiu de maneira isolada, mas se insere em uma tradição mais ampla de mobilização política por meio do vestuário.

Figura 3 - Mussolini com os Camisas Negras em Roma, 1922



Fonte: Leonard de Selva/Bridgeman Images, adaptado de National Geographic (2022). Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/10/benito-mussolini-ascensao-queda-e-legado-do-fundador-do-fascismo>. Acesso em: 12/04/2026.

¹⁸ Tradução livre: “Esquadristas”.

¹⁹ Tradução livre: “Esquadrão de ação”.

É a partir desse tipo de experiência histórica que se consolida aquilo que a historiografia convencionou denominar *shirt movements*²⁰. O termo refere-se a movimentos políticos, em sua maioria de orientação fascista, que adotaram camisas de cores específicas como elemento central de identificação coletiva, disciplina interna e projeção pública. Mais do que um simples recurso estético, essas camisas funcionavam como dispositivos simbólicos de pertencimento, permitindo o reconhecimento imediato dos membros, a visualização da força do grupo nas ruas e a construção de uma identidade política baseada na homogeneização dos corpos e na espetacularização da presença coletiva. O pesquisador Juan Francisco Fuentes em seu estudo de 2018 sobre o *shirt movements* na Europa afirma que:

A expressão “shirt movement”, às vezes como “black shirt movement”, em referência ao fascismo, ou “colo[u]red shirt movement[s]”, aparece na imprensa anglo-saxônica já na década de 1920 e tornou-se bastante comum nos anos 1930. Em abril de 1923, um jornal australiano já refletia o clima existente entre alguns “patriotas sensatos” na Grã-Bretanha, que cogitavam a criação de “nosso próprio movimento de ‘Camisas Negras’ na ‘Terra da Esperança e Glória’”. O fenômeno ganhou destaque por volta de 1930 com o surgimento do “red shirt movement” na Índia, em oposição ao domínio britânico, e especialmente a partir de 1933, após a ascensão do nazismo ao poder na Alemanha. Embora, em julho de 1933, o *The New York Times* tenha noticiado o fraco desempenho dos nazistas finlandeses e de outros movimentos extremistas de “colored-shirt movements” nas últimas eleições gerais na Finlândia, o fenômeno não deixou de crescer em outros países europeus — como, por exemplo, na própria Grã-Bretanha. No final daquele mesmo ano, o bispo de Ripon, em uma reunião metodista realizada em Edimburgo, advertiu sobre o significado dos “coloured shirt movements” que começavam a se proliferar pelo mundo: “The coloured shirts”, afirmou, “eram o substituto moderno da bandeira” [...] (Fuentes, 2018, p. 151-173).²¹

Os *shirt movements* eram, portanto, a expressão de uma antiga relação entre vestuário e política, corpo e poder, mas também o resultado das circunstâncias dramáticas do período entre guerras, marcado pelo misticismo da violência. Nos diversos movimentos de extrema-direita do período entre as duas Guerras Mundiais, a forte carga simbólica e o uso estratégico da camisa colorida contribuíram para consolidá-la como uma manifestação característica do fascismo.

A bibliografia existente sugere que os próprios camisas negras de Benito Mussolini teriam se inspirado, ao menos parcialmente, nos “camisas vermelhas” liderados por Giuseppe Garibaldi durante o processo de unificação italiana no século XIX. O uso dessas camisas, inicialmente motivado por circunstâncias práticas, adquiriu rapidamente um forte valor simbólico, convertendo-se em um emblema visual de engajamento político e identidade nacional. Como destaca o historiador Denis Mack Smith, “as camisas vermelhas tornaram-se

²⁰ Tradução livre: “Movimentos das camisas”.

²¹ Tradução nossa.

um emblema visual de compromisso revolucionário e de identidade nacional emergente” (Smith, 1997, p. 112)²². A historiadora Perry Willson também destaca os camisas-vermelhas como uma possível influência para a criação dos camisas negras de Mussolini, atribuindo a adesão dessa decisão estética ao “eco dos Camisas-vermelhas de Giuseppe Garibaldi na Itália” (Willson, 2013, p. 244)²³.

Nesse processo de elaboração simbólica e estética, a experiência dos *Arditi*²⁴ desempenhou um papel igualmente decisivo na conformação dos Camisas Negras. Formadas durante a Primeira Guerra Mundial como tropas de elite do exército italiano, os *Arditi* cultivavam uma identidade baseada na coragem extrema, no culto à ação violenta e na valorização simbólica da guerra, elementos posteriormente apropriados pelo fascismo nascente.

Conforme aponta a historiografia, essas tropas não apenas influenciaram o imaginário fascista, mas também sua organização e estética, uma vez que seus membros utilizavam uniformes característicos e foram incorporados às formações paramilitares do pós-guerra (Paxton, 2007, p. 84; Griffin, 1995, p. 56). Além disso, a própria composição social do fascismo inicial revela essa continuidade, já que numerosos ex-*Arditi* integraram o movimento liderado por Benito Mussolini (Lipset, 1960, p. 142)²⁵, contribuindo para a transferência de práticas, símbolos e valores oriundos da cultura de guerra.

Como destaca a literatura, o fascismo apropriou-se diretamente do *ethos*²⁶ dessas tropas, sendo os esquadrões fascistas estruturados a partir dessa experiência e inspirados por sua cultura de violência e disciplina (Payne, 1995, p. 98). Assim, mais do que uma simples escolha estética, a adoção da camisa preta pode ser interpretada como parte de um esforço deliberado de transposição direta da cultura de guerra para a arena política, no qual o uniforme operava como um dispositivo de coesão, distinção e intimidação, consolidando a imagem dos fascistas como herdeiros de uma tradição militarizada e heroica.

No entanto, a dificuldade em estabelecer uma genealogia linear para os chamados *shirt movements*, como observa o historiador Juan Francisco Fuentes, abre caminho para uma interpretação que privilegia menos a origem única e mais a circulação e a adaptação de repertórios políticos e simbólicos em diferentes contextos (Fuentes, 2018, p. 151-173). É

²² Tradução nossa.

²³ Tradução nossa.

²⁴ O termo “*Arditi*” (audaz) faz referência às tropas de assalto de elite do exército italiano na Primeira Guerra Mundial. O termo provém do verbo italiano “*ardire*” (“ousar”). Tradução livre.

²⁵ Tradução nossa.

²⁶ *Ethos*, termo de origem grega, refere-se, no sentido aqui empregado, ao conjunto de disposições, valores e práticas compartilhadas que orientam a conduta de um grupo, configurando uma forma específica de agir e perceber o mundo social.

justamente nesse ponto que se evidencia o caráter transnacional do fascismo, especialmente no que diz respeito à sua dimensão estética e performativa. A adoção de uniformes baseados em camisas de cores específicas, inicialmente consolidada pelos Camisas Negras de Benito Mussolini na Itália, rapidamente ultrapassou as fronteiras nacionais, sendo apropriada, reinterpretada e ressignificada por movimentos de orientação fascista em distintas partes do mundo.

A difusão desse modelo não implicou mera reprodução, mas sim um processo ativo de adaptação às realidades políticas, sociais e culturais locais. Nesse sentido, como aponta o autor Arnd Bauerkämper, “a transnacionalidade do fenômeno permite iluminar muitos casos fascistas que tinham o exemplo italiano como um valor ou um ideal político” (Bauerkämper, 2017, p. 2)²⁷. Assim, o fascismo italiano operou como uma espécie de matriz simbólica, oferecendo não apenas um horizonte ideológico, mas também um repertório visual e organizacional que podia ser mobilizado por diferentes movimentos. A camisa colorida, nesse contexto, funcionava como um elemento condensador dessa influência, articulando disciplina, pertencimento e busca por visibilidade política.

A partir dessa lógica, observa-se a proliferação de movimentos que adotaram variações cromáticas como forma de distinção interna e projeção pública: camisas pardas, azuis, verdes, entre outras, emergiram em países europeus e também fora da Europa, evidenciando a capacidade de difusão global desse modelo. Mais do que um simples detalhe estético, a indumentária militarizada desempenhou um papel fundamental na construção dessas identidades políticas, permitindo não apenas diferenciar os diversos fascismos entre si, mas também estabelecer, no interior de cada contexto nacional, uma fronteira visual clara entre fascistas e não fascistas. O uniforme, portanto, operava simultaneamente como instrumento de coesão interna e de demarcação externa, reforçando a lógica de exclusão e antagonismo característica desses movimentos.

Entretanto, essa dimensão transnacional do fascismo não está isenta de tensões e contradições. Se, por um lado, a circulação de símbolos, práticas e modelos organizacionais revela a existência de conexões efetivas entre diferentes experiências fascistas, por outro, o próprio caráter intrinsecamente nacionalista dessas ideologias impõe limites e reconfigurações constantes a esse processo. O fascismo, ao se afirmar como um projeto profundamente enraizado na ideia de nação, tende a reinterpretar influências externas a partir de suas especificidades locais, produzindo versões singulares que, embora conectadas, não são

²⁷ Tradução nossa.

homogêneas.

Desse modo, a lente transnacional não anula a centralidade do Estado-nação²⁸, mas permite compreender de maneira mais complexa as dinâmicas de circulação, apropriação e diferenciação que marcaram a expansão do fascismo ao longo do século XX. Ao evidenciar tanto as conexões quanto as clivagens entre esses movimentos, essa abordagem revela que a estética das camisas coloridas, longe de ser um fenômeno isolado ou estabelecido meramente para suprir uma funcionalidade primária da roupa (proteção), constituiu-se como um dos principais vetores de articulação entre experiências fascistas distintas, ao mesmo tempo em que serviu como instrumento de afirmação de identidades políticas profundamente enraizadas em contextos nacionais específicos.

3.2 A institucionalização dos uniformes fascistas no nazismo alemão

A consolidação do modelo estético-político inaugurado pelos Camisas Negras italianos encontrou, na Alemanha, uma de suas expressões mais sistemáticas, complexas e eficazes. No caso do movimento liderado por Adolf Hitler, a construção dos uniformes não apenas dialogou com a lógica transnacional dos *shirt movements*, como também adquiriu contornos próprios, profundamente articulados à ideologia nazista, à cultura política alemã do pós-Primeira Guerra Mundial e às estratégias de mobilização de massas do Partido Nazista.

É fundamental, contudo, destacar que a formação e consolidação das chamadas “camisas pardas” (*Braunhemden*), associadas à *Sturmabteilung*²⁹ (SA), antecedem a chegada do nazismo ao poder em 1933, estando profundamente enraizadas no contexto da República de Weimar. Criada no início da década de 1920 como força paramilitar do partido, a SA desempenhou um papel decisivo na proteção de comícios, na intimidação de adversários políticos e na ocupação violenta do espaço público, em um cenário marcado por instabilidade política, polarização ideológica e frequentes confrontos de rua. Nesse sentido, sua atuação deve ser compreendida como parte de uma cultura política mais ampla, na qual a violência paramilitar se tornara um instrumento recorrente de disputa de poder.

²⁸ Estado-nação refere-se a uma forma de organização política na qual o Estado soberano se articula à ideia de nação, entendida como uma comunidade historicamente construída, dotada de identidade cultural, política e territorial compartilhada (Hobsbawm, 1990).

²⁹ Tradução livre: “Tropa de Assalto” ou “Destacamento de Assalto”.

Figura 4 - Membros das Tropas de Choque (SA) em boicote a uma loja de propriedade de judeus



Fonte: Enciclopédia do Holocausto (do Museu Estadunidense Memorial do Holocausto - USHMM)
Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/photo/sa-men-with-banners-during-the-anti-jewish-boycott> . Acesso em: 08/04/2026.

Figura 5 - Adolf Hitler posa ao lado de uma Unidade das SA durante um desfile



Fonte: Enciclopédia do Holocausto (do Museu Estadunidense Memorial do Holocausto - USHMM)
Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/photo/adolf-hitler-stands-with-an-sa-unit-during-a-nazi-parade> . Acesso em: 08/04/2026.

Nesse contexto, já em 1932, o jornalista espanhol Eugenio Xammar, escrevendo de Berlim, chamava atenção para “a grande importância das camisas na política europeia”,

evidenciando a centralidade adquirida por esses marcadores visuais no cenário político do período (Xammar, 2005b, p. 74)³⁰. As observações de Xammar tornam-se ainda mais significativas por derivarem de sua experiência direta na Alemanha de Weimar, onde se desenrolava uma intensa disputa simbólica e visual entre diferentes forças políticas, configurando uma verdadeira batalha de identidades expressa por meio de cores e vestimentas associadas, ainda que de maneira difusa, a mitologias políticas autorreferenciais: o vermelho vinculado à revolução e o marrom ao universo militar e à guerra. Em seu texto, o jornalismo afirma:

Mesmo em meio aos riscos inerentes a esse ambiente de permanente confrontação, a presença ostensiva dos uniformes produzia um efeito de intimidação sobre os adversários e contribuía decisivamente para a apropriação do espaço público. Tal domínio constituía uma etapa preliminar fundamental no processo de conquista do poder (Xammar, 2005b, p. 74)³¹.

A ascensão das camisas pardas deve, portanto, ser analisada no contexto dessas condições materiais e simbólicas do imediato pós-guerra. A escolha da cor parda, frequentemente atribuída à disponibilidade de estoques de uniformes coloniais excedentes destinados originalmente às tropas alemãs na África, revela uma dimensão pragmática inicial. No entanto, assim como no caso italiano, esse elemento rapidamente foi ressignificado, adquirindo densidade simbólica e política. A padronização visual operava como mecanismo de identificação coletiva, disciplina interna e projeção de força, estabelecendo uma presença marcante no espaço público.

A SA, enquanto organização paramilitar do partido, desempenhou papel central nesse processo. Inspirada em parte pelas experiências dos *Freikorps*³², sua estética refletia a continuidade daquilo que George L. Mosse (1990, p. 159-181) denominou de “brutalização da política”, caracterizada pela transposição de valores, práticas e sensibilidades da guerra para a vida política civil. Nesse contexto, o uniforme pardo evocava a experiência militar e atuava, simultaneamente, na construção de uma masculinidade política fundada na disciplina, na violência e na camaradagem.

Com a ascensão do nazismo ao poder, a posição da SA no interior do regime tornou-se progressivamente ambígua. Sob a liderança de Ernst Röhm, a organização defendia a continuidade de uma “revolução nacional” de caráter mais radical, incluindo a incorporação

³⁰ Tradução nossa.

³¹ Tradução nossa.

³² Tradução livre: “Corpos Livres”. Eram formações paramilitares compostas por veteranos da Primeira Guerra Mundial.

do exército regular alemão *Reichswehr*³³ às suas fileiras. Tal projeto entrou em choque com os interesses de setores conservadores, das elites militares e do próprio Hitler, que buscava consolidar sua autoridade e garantir o apoio institucional necessário à estabilidade do regime.

Figura 6 – Soldados da organização paramilitar Freikorps durante a tentativa de golpe contra a República de Weimar em 1920 na Alemanha



Fonte: National WWII Museum. Disponível em: <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/meet-freikorps-vanguard-terror-1918-1923> . Acesso em: 08/04/2026.

Figura 7 - Juramento dos soldados da Reichswehr a Hitler, 1934



Fonte: Arquivo Federal Alemão (Deutsches Bundesarchiv). Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+102-16108A> . Acesso em: 08/04/2026.

³³ Tradução livre: “Defesa do Império”.

É nesse contexto que se insere a chamada Noite das Facas Longas, ocorrida entre 30 de junho e 2 de julho de 1934. Trata-se de uma operação de expurgo conduzida pelo regime nazista, na qual a cúpula da SA foi sistematicamente eliminada, incluindo o próprio Röhm. Essa ação não apenas neutralizou uma potencial ameaça interna, mas também marcou uma inflexão decisiva na configuração do poder nazista, ao reafirmar a autoridade de Hitler e consolidar a aliança com as forças armadas tradicionais.

Do ponto de vista da cultura material e simbólica dos uniformes, a Noite das Facas Longas também teve implicações significativas. A partir desse momento, observa-se uma progressiva perda de protagonismo da SA, cuja estética, associada à violência desordenada e ao radicalismo plebeu, passa a ser parcialmente eclipsada por formações consideradas mais disciplinadas e ideologicamente “confiáveis”, como a *Schutzstaffel*³⁴(SS). Assim, a centralidade simbólica dos uniformes pardos é relativizada, abrindo espaço para a ascensão de uma estética mais controlada, elitizada e cuidadosamente construída.

Assim com a SA, a SS também se estabeleceu com uma organização fundamental na consolidação da estética nazista, cuja indumentária elevou o uniforme a um nível ainda mais sofisticado de elaboração simbólica e estética. Sob a direção de Heinrich Himmler, a SS desenvolveu um uniforme distintivo, predominantemente negro, que dialogava diretamente com a herança estética dos Camisas Negras italianos, mas que também incorporava elementos próprios, como insígnias rúnicas, caveiras (*Totenkopf*) e uma rigorosa codificação visual de patentes e hierarquias.

Figura 8 - Inspeção de tropas SS em Berlim, 1938



Fonte: Arquivo Federal Alemão (Deutsches Bundesarchiv). Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+183-H15390> . Acesso em: 08/04/2026.

³⁴ Tradução livre: “Esquadrão de Proteção”.

Figura 9 - Heinrich Himmler, chefe da SS, ao lado de um prisioneiro do campo de concentração de Dachau durante uma inspeção oficial



Fonte: Enciclopédia do Holocausto (do Museu Estadunidense Memorial do Holocausto - USHMM)
Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/photo/heinrich-himmler-during-an-inspection-of-the-dachau-camp> . Acesso em: 08/04/2026.

A concepção desses uniformes contou, inclusive, com a participação de designers e empresas especializadas, evidenciando o grau de intencionalidade estética envolvido. No plano da criação, os uniformes da SS foram desenvolvidos por designers como Karl Diebitsch, artista diretamente vinculado ao partido nazista e responsável pela concepção estética das peças (incluindo o uniforme preto que se tornaria característico do grupo), e Walter Heck, designer gráfico a quem se atribui a criação das insígnias rúnicas (卐), elemento central da identidade visual da SS (McNab, 2013, p. 90). Ambos contribuíram para a construção de uma linguagem estética coerente e altamente simbólica, articulando vestuário, grafismo e ideologia na representação do poder nazista.

No plano da produção material, empresas privadas desempenharam papel relevante na confecção em larga escala dessas indumentárias. Entre elas, destacou-se a Hugo Boss, que, a partir da década de 1930, forneceu uniformes para diferentes organizações do regime, incluindo tanto a SA quanto a SS (Köster, 2011). Essa atuação evidencia que, embora a padronização visual das camisas pardas tenha se originado em condições mais contingentes e pragmáticas, sua produção foi progressivamente incorporada a uma lógica industrial conforme o movimento se institucionalizava. Ainda assim, é no caso da SS que se observa um grau mais elevado de sistematização estética.

Diferentemente da SA, cuja indumentária conservou, ao menos em parte, marcas de sua origem paramilitar e de sua formação heterogênea no contexto da República de

Weimar, os uniformes da SS foram concebidos desde o início como parte de um projeto visual mais rigoroso e coerente, articulando design, simbologia e hierarquia de maneira altamente codificada. A estilização das peças, o corte preciso, o contraste cromático e a incorporação de símbolos de forte apelo visual contribuíam para produzir uma imagem de poder, ordem e superioridade. O uniforme da SS foi projetado, principalmente, como instrumento de propaganda visual, capaz de encarnar, no corpo dos indivíduos, os valores centrais do regime e projetá-los para a sociedade.

Nesse sentido, a estética nazista operava em múltiplos níveis. Em primeiro lugar, no plano simbólico, o uniforme funcionava como marcador de pertencimento e como expressão visível da ideologia racial e hierárquica do regime. Em segundo lugar, no plano performativo, ele contribuía para a encenação do poder nas ruas, nos comícios e nas cerimônias públicas, reforçando a dimensão espetacular do nazismo.

Por fim, no plano funcional, a padronização e a codificação visual facilitavam a organização interna, a disciplina e o reconhecimento imediato das posições hierárquicas. A importância dos uniformes no regime nazista também se evidencia na centralidade que assumiram nos grandes eventos de massa, como os congressos partidários realizados em Nuremberg. A massa uniformizada, organizada em formações geométricas e submetida a uma coreografia rigorosa, tornava-se parte de um espetáculo político cuidadosamente encenado, no qual o indivíduo era submetido ao coletivo.

Figura 10 - Adolf Hitler ao lado de Heinrich Himmler, chefe da SS, e Viktor Lutz, o novo chefe da SA, em cena de comício em Nuremberg (1934)



Fonte: O Triunfo da Vontade (1935), 01:05:19. Captura de tela feita pela autora.

No caso da Juventude Hitlerista, a indumentária assumia um papel particularmente estratégico no processo de socialização política das novas gerações. Os uniformes, compostos geralmente por camisa parda, lenço no pescoço, calções curtos e insígnias específicas, estabeleciam uma clara identificação visual com o universo paramilitar do regime, ao mesmo tempo em que eram adaptados à idade dos jovens, criando uma ponte simbólica entre infância, juventude e militância política. Essa padronização contribuía para a internalização precoce de valores como disciplina, obediência e espírito de corpo, além de promover a homogeneização dos indivíduos em formação.

Figura 11 - Membro da Juventude Hitlerista, na Renânia, em 1934



Fonte: Enciclopédia do Holocausto (do Museu Estadunidense Memorial do Holocausto - USHMM)
Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/photo/member-of-the-hitler-youth>.
Acesso em: 08/04/2026.

Ao vestir o uniforme, os jovens se integravam a uma organização massificada e passavam a incorporar de maneira intrínseca os signos de pertencimento ao projeto nazista, em um processo que articulava pedagogia, estética e ideologia. Nesse sentido, a indumentária da Juventude Hitlerista operava como instrumento fundamental de cooptação e formação política, preparando seus membros para futura integração nas estruturas adultas do regime, como a SA e a SS, e reforçando a continuidade geracional do nacional-socialismo.

A diversidade de uniformes no regime nazista evidencia não apenas uma preocupação estética, mas, sobretudo, um projeto político de militarização ampliada da sociedade e de seus aparatos institucionais. Para além das formações paramilitares mais conhecidas, como a SA e a SS, o Terceiro Reich desenvolveu um complexo sistema de indumentária que abrangia diferentes órgãos do partido e do Estado³⁵, consolidando visualmente hierarquias, funções e pertencimentos. Essa multiplicidade de cores, insígnias e cortes reforçava a disciplina, a ordem e a identidade coletiva, elementos centrais à ideologia nazista. No âmbito das forças armadas, a *Wehrmacht*³⁶ apresentava uma diferenciação cromática e formal bastante precisa entre seus ramos.

O exército terrestre (*Heer*)³⁷ adotava o característico tom cinza-esverdeado (*Feldgrau*)³⁸, cuja funcionalidade estava associada à camuflagem, mas que também se consolidou como um marcador visual da identidade militar alemã. A força aérea, a *Luftwaffe*³⁹, distinguia-se pelo uso de uniformes em tonalidades azul-acinzentadas, frequentemente acompanhados de insígnias específicas que indicavam especializações técnicas e patentes. Já a marinha de guerra, a *Kriegsmarine*⁴⁰, mantinha a tradição naval com uniformes em azul-marinho e branco, acrescidos de detalhes dourados que reforçavam a hierarquia e o prestígio dos oficiais.

³⁵ Cabe esclarecer que, ao longo deste trabalho, a noção de “Estado” refere-se ao Estado nazista, entendido não como a continuidade da institucionalidade democrática alemã, mas como uma estrutura cooptada e reconfigurada sob bases totalitárias. Nesse sentido, conforme argumenta Celso Lafer, “no plano do Direito, corresponde o amorfismo no plano do Estado, obtido através da duplicação e, frequentemente, da multiplicação de órgãos e instâncias tratando dos mesmos assuntos no âmbito do Estado, do Partido ou da Polícia” (Lafer, 1988, p. 65-67). Tal perspectiva permite compreender que, durante a ascensão do nazismo, o Estado alemão, enquanto instituição democrática, passou por um progressivo processo de esvaziamento, sendo gradualmente substituído por uma estrutura paralela de caráter totalitário e alinhada aos princípios fascistas, consolidando-se como o Estado nazista.

³⁶ Tradução livre: “Força de defesa”. Foi o nome das forças armadas unificadas da Alemanha Nazista de 1935 a 1945, substituindo o termo *Reichswehr* (“Defesa do Império”).

³⁷ Tradução livre: “Exército”. Componente de forças terrestres das forças armadas alemãs. Historicamente, foi o exército da *Wehrmacht* (1935-1945) durante a Segunda Guerra Mundial, reconhecido pela tática militar *Blitzkrieg* (“guerra relâmpago”).

³⁸ Tradução livre: “Campo cinza”.

³⁹ Tradução livre: “Força aérea”.

⁴⁰ Tradução livre: “Marinha”.

Figura 12 – Soldados da Wehrmacht em treinamento, 1942



Fonte: Arquivo Federal Alemão (Deutsches Bundesarchiv). Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+183-B15023> . Acesso em: 08/04/2026.

Figura 13 - Ás da Luftwaffe sendo parabenizado por 100 missões bem-sucedidas



Fonte: Feldgrau - The German Armed Forces 1918-1945. Disponível em: <https://www.feldgrau.com/ww2-german-luftwaffe-airforce/> . Acesso em: 08/04/2026.

Para além das forças armadas regulares, outras organizações vinculadas ao partido e ao Estado também adotaram uniformes próprios. O Corpo Nacional Socialista de Motoristas (*Nationalsozialistisches Kraftfahrkorps – NSKK*) utilizava vestimentas que combinavam tons escuros com elementos funcionais voltados à mobilidade e à logística, refletindo sua atuação no suporte ao transporte e na preparação motorizada da sociedade.

Outro caso relevante é o do Serviço de Trabalho do *III Reich* (*Reichsarbeitsdienst – RAD*), cujos membros vestiam uniformes em tons de marrom-terra ou cinza, com cortes simplificados e funcionais. Apesar de não serem formalmente militares, esses indivíduos eram submetidos a uma disciplina de caráter quase castrense, e sua indumentária refletia essa condição híbrida entre o civil e o militar. Elementos como braçais, distintivos e insígnias contribuíam para reforçar a identidade coletiva e a integração ao aparato estatal.

Figura 14 - Um membro da NSKK dirige o trânsito em Poznań, Polônia ocupada, outubro de 1939



Fonte: Arquivo Federal Alemão (*Deutsches Bundesarchiv*). Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+183-E11577> . Acesso em: 08/04/2026.

Figura 15 - Konstantin Hierl, diretor do Serviço de Trabalho do Reich, inspecionando os trabalhadores do RAD



Fonte: Arquivo Federal Alemão (Deutsches Bundesarchiv). Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+183-2003-1215-506>. Acesso em: 08/04/2026.

No campo da segurança interna, a polícia uniformizada, especialmente a Ordem Policial (*Ordnungspolizei*), utilizava uniformes predominantemente verdes, com variações conforme a função exercida (urbana, rural ou de segurança). Esses uniformes incorporavam estruturas formais rígidas, além de insígnias que indicavam hierarquia e especialização, aproximando-se visualmente dos padrões militares e reforçando a autoridade do Estado sobre a população. Além disso, setores técnicos, administrativos e profissionais também passaram a adotar formas de vestimenta padronizadas que dialogavam com o universo militar. Engenheiros, funcionários públicos e trabalhadores vinculados a áreas estratégicas frequentemente utilizavam roupas que, embora nem sempre configurassem uniformes completos, incorporavam cores sóbrias, cortes estruturados e elementos distintivos que indicavam função e posição hierárquica.

Figura 16 – Desfile Ordnungspolizei, 1943



Fonte: Arquivo Federal Alemão (Deutsches Bundesarchiv). Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+101III-Weiss-047-31> . Acesso em: 08/04/2026.

Dessa forma, a variedade de uniformes no *III Reich* não deve ser compreendida apenas como uma questão de diferenciação funcional, mas como parte de um projeto mais amplo de estetização da política e de militarização da vida cotidiana. Ao expandir o uso de uniformes para múltiplos setores do partido e do Estado, o regime nazista reforçou visualmente sua ideologia de disciplina, ordem e controle, transformando a aparência dos indivíduos em um instrumento de poder e de integração simbólica ao aparato estatal.

Por fim, é importante destacar que, embora o nazismo tenha se inspirado em modelos anteriores (especialmente no fascismo italiano), sua estética uniformizada não pode ser compreendida como mera reprodução. Ao contrário, trata-se de um processo de apropriação e reconfiguração, no qual elementos transnacionais foram reinterpretados a partir das especificidades alemãs, produzindo uma estética própria, profundamente articulada à ideologia racial, ao culto da autoridade e à centralidade do Estado. E nesse caso, estamos falando do Estado cooptado pela ditadura nazista, ou seja, o Estado Nazista.

3.3 A adaptação dos *shirt movements* no integralismo brasileiro

Em um quadro mais amplo de circulação, apropriação e reconfiguração de repertórios estéticos fascistas, o caso brasileiro também oferece um exemplo particularmente

significativo. A Ação Integralista Brasileira (AIB), fundada e liderada por Plínio Salgado na década de 1930, incorporou de maneira consciente diversos elementos característicos dos movimentos fascistas europeus, entre eles o uso sistemático de uniformes como instrumento de mobilização, identificação e disciplina. No entanto, assim como em outros contextos nacionais, essa apropriação não se deu de forma mecânica, sendo mediada por referências culturais locais, por um projeto ideológico próprio e pelas especificidades da formação histórica e social brasileira.

Figura 17 - Integrantes da Ação Integralista Brasileira (AIB), liderados por Plínio Salgado



Fonte: Arquivo Nacional. Acesso em: 12/04/2026.

Figura 18 – Mulheres da Ação Integralista Brasileira (AIB)



Fonte: Arquivo Público do Espírito Santo. Disponível em: <https://ape.es.gov.br/Not%C3%ADcia/a-historia-da-acao-integralista-brasileira-no-acervo-do-arquivo-publico> . Acesso em: 12/04/2026.

No interior da AIB, o uniforme, conhecido como a “camisa verde”, assumiu centralidade na construção da identidade integralista. Composto, em linhas gerais, por camisa verde, calça escura, gravata e o uso do sigma (Σ) como principal insígnia, esse conjunto articulava uma linguagem visual facilmente reconhecível e rigidamente codificada. Aspecto que se torna ainda mais evidente quando se observam as prescrições normativas do próprio movimento. Conforme estabelecido em seus regulamentos:

Art. 26 - A) Camisa simbólica na cor verde inglês de colarinho pregado por botões nas pontas, passadeiras com 6 cms, na base e com 5 nas pontas que devem ser em semi-círculo, terminando a 1 cm do colarinho; dois bolsos a altura do peito com pestanas retas abotoadas; no terço médio do braço esquerdo, um círculo branco com 9,5 cms de diâmetro, circundado por um vivo preto de 0,5 cm de largura, e sobre o campo branco um sigma preto, cujas dimensões serão de 7 cms por 6 cms. B) Gravata de tecido preto, liso, com laço vertical caída até próximo ao cinto. C) Gorro verde da cor da camisa, de duas pontas, com distintivo idêntico ao do braço colocada do lado direito, com as seguintes dimensões: 4 cms, para o diâmetro do círculo 0,5 cm para o friso envolvente e 2 cms por 1,5 cms para o Sigma. D) Calças pretas ou brancas. E) Cintos e sapatos, de preferência, pretos (Protocollos e Rituales, 1937, p. 11).

A minúcia dessas determinações evidencia o grau de formalização e controle exercido sobre a aparência dos militantes, revelando que o uniforme não se limitava a uma diretriz geral, mas constituía um dispositivo normativo preciso, voltado à padronização dos corpos e à homogeneização visual do movimento. A rigidez dessas prescrições evidenciava, ainda, o caráter autoritário do integralismo, ao mesmo tempo em que os uniformes funcionavam como instrumentos fundamentais na construção da identidade e da imagem da organização. Nesse contexto, qualquer alteração nas medidas ou nas dimensões dos elementos do traje equivalia a um afastamento da própria conduta integralista.

Figura 19 - Plínio Salgado em discurso nos anos 1930



Fonte: Arquivo / O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/fascismo-brasileira-como-ideologia-integralista-moldou-extrema-direita-nacional-24579963>. Acesso: 12/04/2026.

A escolha da cor verde, em particular, não foi arbitrária. Diferentemente do preto italiano ou do pardo ou preto alemão, o verde remetia a uma simbologia nacional, frequentemente associada à ideia de brasilidade, à natureza e à unidade territorial, permitindo ao movimento inscrever sua estética em um registro simultaneamente político e identitário. Nesse sentido, o uniforme integralista operava não apenas como marcador de pertencimento ideológico, mas também como expressão visual de um nacionalismo que buscava se afirmar como autenticamente brasileiro. Como afirma a pesquisadora Larissa Frazão:

Diante do fato do movimento de Plínio Salgado ter reivindicado uma postura nacionalista e uma ideia de Brasil, o integralismo apropriou-se, ao longo de sua jornada, de símbolos nacionais brasileiros e os incorporou em sua narrativa, ressignificando-os à luz da doutrina integralista. Além disso, como movimento fascista de alta composição e manipulação estética, simbologias próprias foram criadas, aliadas a ritos e a uma linguagem que atribuía a AIB como a salvadora do nacionalismo brasileiro (Frazão, 2025, p. 53).

Assim como nos casos europeus, a padronização visual desempenhava funções múltiplas. No plano interno, contribuía para a disciplina, a homogeneização e a construção de um forte espírito de corpo entre os militantes. No plano externo, projetava uma imagem de ordem, coesão e força, fundamental para a ocupação simbólica e material do espaço público. As manifestações integralistas (desfiles, marchas e concentrações) evidenciavam essa dimensão performativa, na qual a massa uniformizada, organizada em formações regimentadas, encenava uma estética do poder que dialogava diretamente com os espetáculos políticos observados na Itália fascista e na Alemanha nazista, ainda que adaptada às condições locais.

Figura 20 - Manifestação em defesa de Deus, da pátria e da liberdade



Fonte: Arquivo / O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/fascismo-brasileira-como-ideologia-integralista-moldou-extrema-direita-nacional-24579963> . Acesso em: 12/04/2026.

A dimensão ritualística do integralismo reforçava ainda mais o papel do uniforme. Gestos como a saudação *Anauê*⁴¹, o uso de símbolos próprios e a adoção de uma liturgia política específica integravam um conjunto mais amplo de práticas voltadas à construção de uma comunidade orgânica e hierarquizada.

Figura 21 – Líder da Ação Integralista, Plínio Salgado, fazendo a saudação integralista “Anauê” à frente da bandeira brasileira



Fonte: Arquivo Público. Acesso em: 12/04/2026.

Nesse contexto, a indumentária participava ativamente de um processo de incorporação simbólica, no qual os indivíduos eram progressivamente moldados segundo os valores do movimento. O uniforme, ao padronizar os corpos e reduzir as diferenças visíveis entre os militantes, contribuía para a produção de uma identidade coletiva fundada na disciplina, na obediência e na ideia de unidade nacional. Essa dinâmica pode ser melhor compreendida à luz da relação entre simbolismo nacional e mobilização política, conforme destaca Frazão:

A invenção dos símbolos nacionais no século XIX representou uma condição embrionária importante para o advento da camisa colorida. Enquanto simbologia fascista que reivindicou uma posição política ultranacionalista para a nação, a gênese do patriotismo, ou identificação coletiva de indivíduos com um Estado nação

⁴¹ A saudação *Anauê*, utilizada pelos militantes da Ação Integralista Brasileira (AIB), combinava um gesto ritual com um termo de origem tupi “você é meu parente”, sendo executada com o braço direito levantado à maneira dos fascismos europeus e regulada conforme a hierarquia e as circunstâncias do movimento: “levantar bruscamente o braço direito, distendido para a frente, até a posição vertical, [...] a palma da mão voltada para a frente, com os dedos unidos” (Trindade, 1979, p. 189).

moderno, auxilia a compreensão na forma pela qual as camisas foram inseridas na exploração do sentimento de pertencimento ao fascismo e, consequentemente, a uma posição nacionalista e patriótica. A simbologia fascista foi complementada com a simbologia nacional, reivindicando para si o domínio das representações da identidade nacional e ressignificando-as (Frazão, 2025, p. 46).

Entretanto, a experiência integralista também revela limites e especificidades importantes quando comparada aos modelos europeus. Embora tenha desenvolvido uma estética uniformizada e um aparato simbólico complexo e militarizado, a AIB não chegou a consolidar um aparato estatal que permitisse a institucionalização plena dessa estética nos moldes do fascismo italiano ou do nazismo alemão. Ainda assim, sua capacidade de mobilização e sua presença no espaço público brasileiro durante a década de 1930 evidenciam a eficácia desses dispositivos visuais na construção de identidades políticas de massa. Nesse sentido, a interpretação de Héglio Trindade destaca o caráter específico do integralismo no contexto brasileiro:

O Integralismo foi uma resposta geracional à crise da Velha República e às revoluções do início dos anos 30. As tensões na sociedade brasileira levaram aquela geração para diferentes canais políticos. Tratava-se mais de uma resposta cultural e política do que de uma expressão de interesses sócio econômicos específicos. Estas tensões poderiam mobilizar muitos brasileiros, mas não encontraram o tipo de camadas sociais em crise e desesperados violentos que a guerra tinha criado na Europa (Trindade, 1979, p. 17).

A partir dessa leitura, torna-se possível compreender que os limites da experiência integralista não residiram na ausência de elaboração simbólica ou organizacional, mas nas condições históricas específicas em que o movimento se desenvolveu no Brasil. Diferentemente dos contextos europeus marcados pela radicalização social do pós-guerra, o integralismo operou em uma sociedade cujas tensões, embora significativas, não produziram o mesmo nível de ruptura estrutural. Nesse quadro, os dispositivos estéticos, como o uniforme, os rituais e a padronização gestual, cumpriram um papel central na tentativa de suprir simbolicamente essa ausência, funcionando como instrumentos de coesão, mobilização e projeção de força. Assim, mais do que simples imitação dos modelos fascistas europeus, o integralismo revela um processo de adaptação, no qual a construção de uma identidade política de massa se apoiou fortemente na dimensão cultural e performática como forma de compensar a inexistência de uma base social profundamente desestabilizada.

Além disso, o enfraquecimento do integralismo também deve ser compreendido no contexto das transformações políticas impostas pelo Estado Novo. Com a centralização autoritária promovida por Getúlio Vargas, foram dissolvidos os partidos políticos e restringidas as formas de organização autônoma da sociedade, o que inviabilizou a

continuidade institucional da Ação Integralista Brasileira. Conforme analisa Héglio Trindade (1979, p. 87), a decretação do Estado Novo implicou diretamente a extinção da AIB, inserindo seu declínio em um contexto mais amplo de supressão do pluralismo político. Nesse cenário, um movimento que dependia fortemente da mobilização pública, da ritualização coletiva e da ocupação simbólica do espaço social viu-se privado de suas principais formas de atuação, o que contribuiu decisivamente para seu enfraquecimento enquanto força organizada.

Nesse contexto, a centralidade do uniforme no interior do movimento integralista torna-se ainda mais evidente quando se considera o impacto de sua proibição. Antes de 1937, a indumentária desempenhava um papel fundamental na organização interna, na visibilidade pública e na própria estruturação da militância, articulando disciplina e identidade coletiva. Com a dissolução da Ação Integralista Brasileira no âmbito do Estado Novo, essas práticas foram abruptamente interrompidas, o que não apenas inviabilizou o uso público do uniforme, mas também desarticulou um dos principais mecanismos de coesão e mobilização do movimento. Assim, a supressão desse elemento revela a dependência estrutural do integralismo em relação aos seus dispositivos simbólicos e performáticos.

Figura 22 – Membros da Ação Integralista Brasileira (AIB)



Fonte: Arquivo Público do Espírito Santo. Disponível em: <https://ape.es.gov.br/Not%C3%ADcia/a-historia-da-acao-integralista-brasileira-no-acervo-do-arquivo-publico>. Acesso em: 12/04/2026.

O uniforme integralista revela-se como elemento-chave para a compreensão do próprio integralismo enquanto experiência política, ao condensar, em sua materialidade, as dinâmicas de circulação transnacional de modelos fascistas e suas reconfigurações no contexto brasileiro. Ao articular referências externas com elementos simbólicos locais, o movimento construiu uma linguagem visual própria, na qual a camisa verde assumiu papel central na definição de sua identidade coletiva. A indumentária não apenas expressava pertencimento, mas estruturava práticas, organizava hierarquias e viabilizava formas específicas de mobilização. Ao evidenciar a interdependência entre estética, ritual e ação política, o caso integralista reafirma o papel decisivo da cultura material na constituição e nos limites dessas experiências de mobilização de massa no século XX.

O uniforme integralista pode então ser compreendido como parte integrante de um processo mais amplo de circulação transnacional de formas políticas e estéticas, ao mesmo tempo em que se afirma como uma experiência singular. Ao articular referências externas com elementos simbólicos locais, o integralismo produziu uma linguagem visual própria, na qual a camisa verde se tornou um dos principais emblemas de sua identidade. Tal como em outros movimentos fascistas, a indumentária operou como um dispositivo central de mediação entre indivíduo e coletividade, estética e política, evidenciando, mais uma vez, o papel decisivo da cultura material na constituição dessas formas de mobilização no século XX.

Ao longo da análise, a formação histórica dos uniformes fascistas pode ser compreendida como um fenômeno complexo, situado na intersecção entre circulação transnacional de repertórios políticos e adaptações locais específicas. Embora o fascismo italiano tenha desempenhado um papel fundamental como matriz inicial dessa estética, sua abordagem, neste subcapítulo, esteve orientada sobretudo pela função de contextualizar a emergência das camisas coloridas e suas primeiras formulações simbólicas. O eixo central da análise concentrou-se, portanto, nas experiências nazista e integralista, nas quais se observa, de maneira mais sistemática, o desenvolvimento, a consolidação e os desdobramentos dessas formas de mobilização estética no interior de projetos políticos distintos.

É importante destacar que, embora o fascismo se constitua intrinsecamente como uma ideologia de caráter nacionalista, ancorada na exaltação da identidade e da soberania da nação, sua difusão ao longo do século XX ocorreu por meio de um processo de circulação internacional de ideias, práticas e símbolos. Diferentes movimentos apropriaram-se desse repertório comum e o reconfiguraram conforme suas próprias realidades históricas, sociais e culturais. É justamente dessa tensão entre nacionalismo e circulação que emerge a dimensão transnacional do fascismo, particularmente visível na adoção e adaptação de elementos

estéticos como os uniformes.

No caso alemão, os uniformes atingiram um alto grau de elaboração, integrando-se a um aparato estatal consolidado e a uma lógica de militarização ampliada da sociedade, na qual a estética operava como instrumento de poder, controle e propaganda. Já no contexto brasileiro, o integralismo apropriou-se desses repertórios e os reconfigurou segundo suas próprias condições históricas, atribuindo ao uniforme um papel central na construção de identidade, disciplina e mobilização, ainda que sem alcançar o mesmo nível de institucionalização observado no nazismo. Essa comparação evidencia que, embora compartilhando princípios comuns, os uniformes fascistas não constituíram um modelo homogêneo, mas sim um conjunto de práticas e significados que variaram conforme os contextos nacionais.

A análise permite afirmar que os uniformes não devem ser compreendidos como elementos acessórios, mas como dispositivos fundamentais na constituição dessas experiências políticas. Ao articular estética, ritual e organização, eles operaram como mediadores entre indivíduo e coletividade, contribuindo para a produção de identidades de massa e para a encenação do poder no espaço público. Ao mesmo tempo, suas diferentes formas de apropriação e seus limites evidenciam que sua eficácia esteve profundamente condicionada às estruturas sociais e políticas nas quais se inseriam, reforçando a necessidade de uma abordagem que considere, de maneira articulada, tanto a dimensão nacional quanto os processos de circulação transnacional que marcaram o fenômeno fascista.

4 AS REPRESENTAÇÕES DA INDUMENTÁRIA MILITAR FASCISTA EM *ALELUIA, GRETCHEN*

No capítulo anterior, foi apresentado um panorama geral do processo histórico da indumentária militar fascista, com ênfase nas vestimentas nazistas e integralista. Esse recorte justifica-se pelo fato de que a análise proposta nesta dissertação está ancorada no estudo do figurino, mais especificamente nas representações da indumentária militar no filme *Aleluia, Gretchen* (1976). No contexto da obra, tais representações dizem respeito à Juventude Hitlerista e à SS, vinculadas ao nazismo, bem como ao uniforme integralista, associado à Ação Integralista Brasileira. Trata-se de movimentos de caráter fascista que, embora apresentem especificidades próprias, mantêm entre si estreitas relações, conforme já discutido anteriormente.

Além disso, pretende-se refletir sobre como o figurino, enquanto elemento da Direção de Arte, constitui-se como um signo capaz de estruturar e moldar a identidade fascista dos personagens que o vestem, ao mesmo tempo em que contribui para a construção da atmosfera opressiva que permeia e define o tom do filme. Nesse sentido, o traje opera como uma linguagem visual que expressa e comunica uma ideologia, evidenciando o alinhamento desses personagens aos seus preceitos e o orgulho em representá-los. Diante disso, considerou-se pertinente apresentar previamente esse panorama histórico antes de adentrar a análise das representações no filme. O valor simbólico do figurino é construído a partir de suas associações com desdobramentos históricos que se situam, inicialmente, fora da *diegese*, o que o torna um signo particularmente potente quando inserido na *mise-en-scène*.

A partir desse ponto, torna-se necessário aprofundar a compreensão do figurino não apenas como elemento histórico ou referencial, mas como componente estruturante da linguagem cinematográfica. O figurino constitui um elemento das artes visuais que opera como dispositivo de significação, participando diretamente da construção de sentidos, identidades e narrativas. No campo audiovisual, sua inserção no sistema da Direção de Arte o posiciona como componente articulador da *mise-en-scène*, em constante diálogo com a cenografia, a iluminação e a fotografia.

Nesse contexto, propõe-se uma análise centrada no figurino cinematográfico, compreendendo-o como um viés essencial para a Direção de Arte e para a linguagem do cinema. Parte-se, ainda, da constatação de que os estudos acadêmicos sobre figurino permanecem relativamente escassos, sendo frequentemente tratado de forma secundária em relação a outras dimensões da produção fílmica, como a fotografia e a cenografia.

Essa escassez não é um fenômeno isolado, mas está diretamente relacionada a um padrão mais amplo de marginalização do figurino no interior dos estudos de cinema. A pesquisadora Bárbara Moreira em seu texto “Casacos ignorados: reflexões sobre o figurino no cinema”, observa que a produção bibliográfica existente tende a abordar o figurino “como uma pequena partícula dentro da direção de arte ou design de produção do cinema”, sendo frequentemente menos citado do que outros elementos da *mise-en-scène* (Moreira, 2015, p. 3). A autora também aponta que o figurino é frequentemente ignorado ou tratado como algo dado nas análises (Moreira, 2015, p. 3), o que contribui para sua invisibilização enquanto linguagem e reforça sua posição periférica no campo teórico.

Em contraste com essa marginalização, torna-se necessário compreender o figurino como operador ativo da narrativa cinematográfica. O pesquisador Francisco Araujo da Costa define o figurino como sendo composto por:

[...] todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento. O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens. o conjunto de roupas e acessórios projetados em função das necessidades do roteiro e da direção, sendo responsável por definir o local, o tempo histórico e a atmosfera da narrativa, além de contribuir para a caracterização dos personagens. Nesse sentido, o figurino integra um sistema de significação que organiza o espaço narrativo e orienta a leitura do espectador (Costa, 2002, p. 38).

Para o crítico de cinema Marcel Martin os figurinos podem ser classificados em duas categorias: 1. figurinos realistas, comportando todos os figurinos que representam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica; 2. figurinos para-realistas, quando "o figurinista inspira-se na moda da época" para realizar seu trabalho, "mas procedendo de uma estilização" onde "a preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples" (Martin, 1990, p. 61). Já o crítico Gérard Betton, apresenta uma terceira categoria: 3. figurinos simbólicos, quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de "traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou, ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos" (Betton, 1987, p. 57).

A partir das categorias propostas por Martin e Betton, o figurino militar de *Aleluia, Gretchen* pode ser classificado como realista, na medida em que se orienta por um compromisso com a verossimilhança histórica e a fidelidade aos contextos representados. Essa intenção é corroborada pelo próprio diretor Sylvio Back, que explicita, em entrevista ao programa Pontos MIS, sua preocupação com a construção rigorosa dos elementos visuais do filme: “[...] vou fazer uma coisa absolutamente correta do ponto de vista de cenários, de

figurinos, e de interpretações [...]” (MIS-SP, 2023, 00:23:03).

Esse compromisso com a precisão de uma representação histórica e a coerência visual também se expressa na concepção do figurino, que foi assinado por Luis Afonso Burigo, e cujo trabalho foi reconhecido com o prêmio Coruja de Ouro⁴² em 1977 (Back, 2006, p. 140-141), evidenciando o nível de elaboração e a qualidade alcançada na construção das vestimentas do filme. Nesse sentido, o rigor na elaboração do figurino é ainda reforçado pelo próprio diretor ao descrever, em entrevista, o processo de construção das fardas nazistas utilizadas pelos personagens *Kaput* (Maurício Távora), *Brückner* (Abílio Mota) e *Mertz* (Sale Wolokita), evidenciando o cuidado com a pesquisa histórica, a materialidade dos adereços e a precisão na composição visual:

Eu me lembro que mandei fazer as três fardas dos oficiais nazistas que aparecem no filme, que são três maravilhosos atores paranaenses, e o alfaiate de Curitiba, a alfaiataria que fazia as fardas para o exército e para a polícia militar, expôs na vitrine essas três fardas dos oficiais da SS, e foi um escândalo na cidade: “que fardas são essas?” “essas fardas são da tropa de choque do Hitler” [...] e um dos elogios mais fortes que o filme recebeu no exterior, especialmente, e aqui no Brasil, claro, também, é que os adereços do filme são impecáveis. Porque eu tinha lido na revista *Veja* em algum momento no início dos anos 70, que tinha um colecionador artefatos e adereços nazistas em Petrópolis, resumindo, entrei em contato e esse cara foi pra Curitiba com duas malas cheias de objetos e adereços nazistas autênticos, então, desde dos botons, até as medalhas, até os caps, até os adereços das golas, tudo, tudo, tudo [...] e ele era um entendido no assunto, ele alimentava os colecionadores de peças nazistas, e eu comprei todo o material dele, e todos eles foram vestidos de acordo. Então eu tinha dois manuais que haviam sido publicados na Alemanha, coloridos, sobre as fardas de oficiais nazistas. Então, o filme foi exibido na Europa, nos Estados Unidos, em vários lugares, e uma das coisas que me elogiavam era de que como havia uma similitude, como não tem nenhum erro (entre aspas), com relação às fardas dos nazistas que estão em cena (MIS-SP, 2023, 00:17:40).

Nesse contexto, o figurino atua como elemento fundamental na consolidação da credibilidade visual da narrativa, alinhando-se a uma proposta estética que privilegia a precisão e o rigor na representação. Essa preocupação com a verossimilhança não se restringe ao âmbito técnico, mas atravessa também a experiência da equipe durante a realização do filme. Em outro momento, ao refletir sobre o processo de produção do filme no livro *Aleluia, Gretchen* (2006), que reúne o roteiro e escritos relacionados à obra, Back rememora, no capítulo intitulado “*Hóspede de Si Mesmo*”, o impacto causado pelas fardas nazistas no set de filmagem, evidenciando o grau de fidelidade alcançado na composição dos figurinos:

Na noite da primeira tomada com os atores vestidos de SS, toda a equipe se assustou, tal a verossimilhança das fardas e dos adereços, sobrevivências autênticas físgadas nos porões da “longa noite dos punhais”, disponíveis para venda por um colecionador de Petrópolis especializado em memorabilidade nazista. Meu habitual

⁴² O Prêmio Coruja de Ouro foi uma premiação criada pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), na década de 1960, com o objetivo de reconhecer e valorizar a produção cinematográfica brasileira, tendo sua última edição realizada em 1977.

colaborador, Oscar Milton Volpini, de “Lance Maior” e “A Guerra dos Pelados”, se virou para mim e sentenciou: “Essa estória é muito pessoal, intransferível, a loucura é sua, mexa-se!” Foi fácil ver que aos mortos se prende o queixo com esparadrapo, aliás, o primeiro título do roteiro que deu em “Aleluia, Gretchen” (Back, 2006, p. 153-154).

A reação da equipe diante da verossimilhança das fardas não se explica apenas pelo rigor técnico de sua execução, mas pela carga simbólica que essas vestimentas mobilizam. Trata-se de um impacto que ultrapassa a materialidade do figurino e se inscreve no campo da memória cultural, na medida em que essas indumentárias estão historicamente associadas a regimes de violência, autoritarismo e extermínio. Ao serem atualizadas no espaço da filmagem, as fardas não aparecem como meras reproduções visuais, mas como signos que reativam um repertório já consolidado de simbolismos, evocando afetos, tensões e desconfortos vinculados aos acontecimentos históricos nos quais essas vestes tiveram um protagonismo. Nesse sentido, o figurino opera como um dispositivo de memória presente na *mise-en-scène*, capaz de condensar e reencenar, no presente da narrativa fílmica, camadas históricas que permanecem inscritas na cultura.

Historicamente, a indumentária militar desempenhou um papel central nos processos de distinção, hierarquização e organização social. Mais do que simples vestimenta funcional destinada às necessidades práticas do combate, o uniforme militar constitui um dispositivo visual que comunica pertencimento, autoridade e disciplina. Ao padronizar a aparência dos corpos, ele estabelece sistemas de identificação coletiva e reforça estruturas de poder, tornando-se um elemento fundamental na construção simbólica das instituições militares e das identidades que delas derivam.

Nos movimentos fascistas que emergiram na primeira metade do século XX, a dimensão simbólica da indumentária militar assumiu um papel central e estrategicamente explorado. A valorização da grandiosidade, da disciplina e da virilidade encontrou nos uniformes um meio privilegiado de expressão e difusão ideológica. Nesse contexto, a padronização da vestimenta, associada ao uso de cores, insígnias e cortes específicos, não apenas permitia a identificação dos membros, mas também contribuía para a construção de uma identidade coletiva homogênea, na qual a individualidade era subordinada à unidade política e à lealdade ao líder.

Nesse contexto, o projeto fascista de construção do chamado “novo homem” articulava-se diretamente à dominação dos corpos e dos comportamentos. Os rituais públicos que aproximavam líder e massas, frequentemente marcados pela presença de corpos disciplinados, uniformizados e militarizados, buscavam consolidar a figura do “soldado-

cidadão”, ao mesmo tempo em que promoviam a transformação dos hábitos e costumes da vida social. O historiador George L. Mosse articula em seus estudos que a criação desse “novo homem” estava profundamente ligada à remodelação do comportamento público e privado (MOSSE, 1966; 1975; 1996), processo no qual a estética e a ritualística política, incluindo o uso dos uniformes, desempenhavam papel fundamental na internalização dos valores fascistas e na construção de uma sociedade disciplinada, submissa e coesa.

Diante dessa centralidade do vestuário na constituição simbólica dos movimentos fascistas, torna-se necessário, antes de avançar para a análise histórica e fílmica da indumentária militar presente em *Aleluia, Gretchen* (1976), delimitar algumas categorias conceituais que orientam esta investigação. Em especial, faz-se importante distinguir os conceitos de Moda, Indumentária e Figurino⁴³, compreendidos aqui como níveis distintos, embora profundamente inter-relacionados, das práticas culturais do vestir e de suas dimensões simbólicas. A Moda, é aqui compreendida, como um fenômeno cultural e social que ultrapassa a mera dimensão estética ou utilitária do vestir. Trata-se de um sistema simbólico dinâmico por meio do qual são produzidos, comunicados e negociados valores sociais, hierarquias, pertencimentos e transformações históricas. Nesse sentido, a Moda pode ser entendida como um campo de significação no qual os elementos que compõem o vestuário (como vestimentas, acessórios, cores e silhuetas) operam como signos capazes de estruturar formas de reconhecimento, distinção e posicionamento, alinhados aos valores culturais estabelecidos em diferentes contextos sociais.

Tal perspectiva encontra ressonância nas formulações de Iuri Lotman (1996) acerca da semiótica da cultura, especialmente na noção de que toda cultura se organiza como um complexo sistema de produção, circulação e interpretação de signos. Ao discutir esse campo teórico, Ana Paula Machado Velho, em seu texto *A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação* (2009), destaca que os estudos da semiótica da cultura, fortemente influenciados pelas proposições de Lotman, compreendem a cultura como um amplo sistema semiótico no qual a experiência humana é continuamente traduzida em signos, permitindo que informações sejam registradas, interpretadas e reorganizadas no interior da vida social (VELHO, 2009, p. 253).

Em outras palavras, como sintetiza Velho (2009, p. 253), a cultura opera como

⁴³ Ao longo deste trabalho, os termos Moda, Indumentária e Figurino aparecem grafados com inicial maiúscula quando empregados como categorias analíticas. Essa opção tipográfica tem como objetivo indicar que tais termos estão sendo mobilizados em sua dimensão conceitual, e não apenas em seu uso corrente ou descritivo, funcionando como um recurso de distinção entre a palavra em seu sentido comum e o conceito teórico que orienta a análise desenvolvida neste estudo.

“um mecanismo de armazenamento, processamento e transferência de informação”, responsável por estruturar as regras que tornam possível a comunicação e a circulação de sentidos entre os indivíduos. Em *La Semiosfera I* (1996), Lotman propõe que os sistemas culturais são constituídos por textos, compreendidos não apenas como manifestações verbais, mas como estruturas organizadas de significação que operam âmbito de determinados códigos culturais e que estruturam os processos de produção e circulação de sentidos na vida social.

Esses textos atuam como mediadores entre os indivíduos e o universo simbólico de uma cultura, tornando possível a comunicação e a compreensão das manifestações socioculturais. A partir dessa formulação teórica, Velho (2009) sistematiza metodologicamente essas proposições ao indicar que o conceito de texto cultural permite compreender diferentes práticas sociais como formas de organização e processamento da informação no contexto da cultura. Nesse sentido, a autora evidencia que manifestações diversas (como expressões artísticas, práticas cotidianas e formas de vestir) podem ser analisadas como textualizações culturais, por meio das quais os sistemas de signos se estruturam, se materializam e se tornam socialmente reconhecíveis.

Como sintetiza a autora:

[...] a cultura organiza informação em textos (sistema de signos), utilizando programas (códigos) que vão dar origem às mais diversas expressões humanas, como as leis, a dança, a arquitetura, o teatro, a moda, o jornalismo, a ciência. Assim como qualquer sistema, a cultura adapta a informação necessária à sua perpetuação criando modelos de comportamentos, de expressões corporais, de edificações, de representação, de vestir, de apresentar fatos do cotidiano, de descrição de suas descobertas científicas. Para isso, utiliza-se de códigos inerentes à própria cultura, gerando signos convencionais que, organizados, dão sentido às diferentes expressões dos grupos sociais (Velho, 2009, p. 253).

A partir dessa perspectiva, a Moda pode ser interpretada como um texto cultural, inserido na semiosfera⁴⁴ e atravessado por múltiplos códigos que organizam e regulam as formas socialmente inteligíveis de construção e apresentação do corpo. As roupas, nesse contexto, deixam de ser apenas objetos materiais para se constituírem como dispositivos semióticos que participam da produção de sentidos e da construção de identidades. Assim, ao circular socialmente, a Moda estabelece sistemas de leitura e reconhecimento que permitem identificar posições sociais, valores estéticos, pertencimentos culturais e temporalidades históricas. Tal compreensão baseia-se diretamente da formulação de Lotman acerca do papel estruturante da cultura, entendida como um sistema capaz de organizar e dar forma às relações

⁴⁴ Trata-se da “esfera que possui as características distintivas que se atribui a um espaço fechado em si mesmo. Só dentro de tal espaço se torna possível a realização dos processos comunicativos e a produção de nova informação” (Lotman, 1996, p. 23).

sociais por meio de códigos simbólicos. Nesse sentido, como afirma o autor:

[...] o ‘trabalho’ fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade; cria ao redor do homem uma sociosfera que, como a biosfera, possibilita a vida, não orgânica, obviamente, mas de relação. [...] Para cumprir esta tarefa, a cultura precisa ter em seu interior um dispositivo estereotipador (*ztampujuscee utrijstvo*) estrutural, cuja função é desenvolvida justamente pela linguagem natural: e é isso que proporciona aos membros do grupo social o sentido intuitivo da estruturalidade (Lotman, 1996, p. 78).

Nessa perspectiva, a organização estrutural da cultura manifesta-se também por meio de sistemas simbólicos que regulam e modelam as formas socialmente compartilhadas de expressão e reconhecimento. Entre essas formas, a Moda ocupa um papel particularmente relevante, pois constitui um domínio significativo de codificação de valores, distinções e pertencimentos. Tal centralidade decorre, em grande medida, de seu caráter eminentemente visual e sensível, que permite que significados culturais sejam rapidamente percebidos e compartilhados. Nesse sentido, o vestuário funciona como um suporte expressivo através do qual indivíduos e grupos articulam referências estéticas, valores coletivos e sinais de reconhecimento social. A dimensão estética da Moda, aliada à sua circulação cotidiana na vida em sociedade, faz com que ela se configure como um território particularmente fértil para a manifestação e a leitura de distinções simbólicas.

A Moda, portanto, não se esgota na dimensão material das vestimentas, mas constitui um dispositivo cultural no qual formas visíveis, modos de nomeação e processos de circulação simbólica se articulam na produção de sentido. As peças, silhuetas e composições que compõem o vestuário adquirem relevância não apenas por sua presença concreta, mas pela rede de significados que as envolve e pelas formas discursivas que as interpretam, classificam e tornam reconhecíveis socialmente. Desse modo, a materialidade da roupa opera como ponto de ancoragem para um conjunto mais amplo de operações simbólicas que incluem descrição, categorização e difusão cultural. É precisamente nesse entrelaçamento entre objeto, linguagem e representação que a moda se consolida como um sistema capaz de organizar e transmitir significados no cerne da cultura, abrindo caminho para abordagens teóricas que a compreendem como uma forma de textualidade e de estruturação semiótica.

Nessa direção, a compreensão da Moda como sistema de produção e organização de significados na esfera cultural pode ser aprofundada a partir das contribuições do sociólogo e filósofo francês Roland Barthes. Pois, se na perspectiva da semiótica da cultura desenvolvida por Lotman, a Moda pode ser pensada como uma das múltiplas formas de textualização que emergem no interior do sistema cultural, Barthes a examina como um

sistema de signos estruturado discursivamente. Em *O Sistema da Moda* (1967), o autor desloca o foco analítico do objeto vestimentar em si para os modos pelos quais ele é descrito, codificado e difundido por meio da linguagem, especialmente no discurso das revistas de moda. Ao analisar aquilo que denomina “vestuário escrito”⁴⁵, Barthes demonstra que a moda se organiza segundo regras semióticas específicas, nas quais a linguagem desempenha um papel decisivo na produção, na articulação e na circulação de significados.

Embora partam de tradições teóricas distintas (de um lado, a semiótica da cultura de Lotman, que compreende os fenômenos culturais como textos inseridos em um sistema mais amplo de significação; de outro, a semiologia estrutural de Barthes, voltada à análise das estruturas discursivas que organizam os signos) ambos os autores convergem ao reconhecer que o vestuário ultrapassa sua dimensão material e funcionalidade primária (proteção), constituindo-se como um sistema simbólico capaz de produzir e comunicar sentidos sociais. Nesse enquadramento, a Moda pode ser compreendida simultaneamente como texto cultural e como sistema de signos, operando na intersecção entre práticas sociais, linguagem e processos de significação. Ao mobilizar códigos compartilhados que regulam as formas de vestir e de interpretar o vestir, a Moda participa da construção de identidades e da produção de distinções que organizam simbolicamente a vida social.

A articulação entre essas perspectivas permite compreender a Moda não apenas como expressão estética ou conjunto de tendências, mas como um dispositivo cultural que integra diferentes níveis de produção de sentido. Inserida na dinâmica da semiosfera e simultaneamente estruturada por sistemas discursivos que organizam e difundem seus códigos, a Moda atua como um campo de mediação simbólica no qual práticas sociais, representações e linguagens se entrelaçam. Nesse contexto, o vestir configura-se como uma prática cultural capaz de materializar e comunicar valores coletivos, evidenciando o papel da Moda na organização simbólica das relações sociais e na produção de significados disseminados através da cultura.

A Indumentária, por sua vez, remete ao conjunto material de peças de vestuário, acessórios e adereços usados pelos indivíduos em determinado contexto histórico e cultural. Ela é o suporte físico por meio do qual a Moda se concretiza, traduzindo-se em práticas e objetos. Conforme observamos anteriormente, a vestimenta é constituída de um sistema de signos visualmente decodificável, sendo ao mesmo tempo produto e veículo da cultura.

⁴⁵ Barthes distingue o vestuário em três níveis: o vestuário real, correspondente à peça material usada no corpo; o vestuário representado, que aparece em imagens; e o vestuário escrito, que consiste na descrição verbal das roupas em textos e legendas de revistas de moda. É sobretudo nesse último nível que, segundo o autor, a moda pode ser analisada como um sistema de significação (Barthes, 2009, p. 21).

Assim, embora Moda e Indumentária mantenham estreita relação, esta última corresponde à dimensão tangível e histórica das roupas, enquanto a primeira refere-se ao movimento simbólico, às tendências e aos códigos sociais que orientam seu uso.

Nesse sentido, a indumentária pode ser compreendida como um relevante objeto de análise no campo da cultura material, uma vez que as peças de vestuário e seus acessórios constituem registros concretos das práticas sociais, das técnicas produtivas e dos sistemas simbólicos de uma determinada sociedade. Ao serem produzidas, utilizadas e preservadas ao longo do tempo, essas peças passam a funcionar como vestígios materiais capazes de revelar modos de vida, valores estéticos e formas de organização social. Assim, o vestuário ultrapassa sua dimensão utilitária imediata (proteção física) e passa a ser interpretado como documento histórico e cultural, no qual se inscrevem tanto práticas técnicas quanto significados sociais associados ao ato de vestir.

No âmbito dessa abordagem, os estudos desenvolvidos pela pesquisadora Maria Cristina Volpi Nacif oferecem importantes contribuições para a compreensão da indumentária como fonte para a investigação histórica e cultural. Em *As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário*, a autora destaca que o estudo da indumentária se fundamenta na análise de diferentes tipos de documentos, como fontes iconográficas, registros de arquivo e, sobretudo, os próprios trajes preservados em acervos, os quais permitem apreender as formas de vestir em sua dimensão histórica e social (Nacif, 2013, p. 2). A partir desse conjunto documental, torna-se possível compreender o vestuário não apenas como objeto material, mas como evidência das práticas sociais, das condições técnicas de produção e dos valores culturais que estruturam determinado contexto histórico.

Essa perspectiva também é desenvolvida por Nacif ao discutir o vestuário como um princípio interpretativo para a compreensão do mundo social. Em *O vestuário como princípio de leitura do mundo*, a autora argumenta que o vestuário possui uma dupla natureza (simultaneamente simbólica e instrumental) situando-se tanto no campo das práticas materiais quanto no domínio das formas de significação cultural. Como afirma:

O vestuário tem, pois, uma dupla origem: ao mesmo tempo simbólica e instrumental. Como prática significativa ele situa-se ao lado da linguagem e da arte e como objeto faz parte do conjunto de instrumentos através do qual o homem interfere no ambiente natural, ou seja, faz parte do domínio da cultura material (Nacif, 2007, p. 1).

E sob essa perspectiva, cada peça de vestuário pode ser entendida como um documento cultural que carrega marcas de seu tempo. As técnicas de corte, os materiais empregados, as formas de acabamento, as cores e os modos de uso revelam não apenas

conhecimentos técnicos e condições econômicas, mas também hábitos sociais, sistemas de distinção e formas de organização coletiva. Assim, a indumentária permite observar como os modos de vestir se articulam aos contextos históricos e às dinâmicas socioculturais nas quais foram produzidos e utilizados, evidenciando o caráter histórico das práticas vestimentares e sua relação com as formas de vida de uma sociedade.

Além disso, o vestuário constitui uma “interface entre o corpo humano e o ambiente natural e cultural” (Nacif, 2007, p. 1). Ou seja, suas dimensões práticas e significantes encontram-se profundamente interligadas, de modo que o estudo das formas vestimentares permite revelar aspectos mais amplos das estruturas sociais, dos sistemas de pensamento e das representações coletivas de determinado contexto histórico. A indumentária, portanto, não apenas materializa modos de vestir, mas também expressa valores culturais, identidades coletivas e hierarquias sociais que se manifestam por meio da aparência.

A partir da compreensão da Indumentária como expressão material das práticas culturais e sociais do vestir, torna-se possível estabelecer um diálogo com o campo do figurino. Pois, enquanto a Indumentária corresponde ao conjunto das formas vestimentares efetivamente utilizadas em determinado contexto histórico e social, o Figurino opera como uma recriação interpretativa dessas referências no âmbito da representação artística. Em produções teatrais, cinematográficas ou audiovisuais, o Figurino não se limita a reproduzir fielmente as roupas de uma época, mas seleciona, transforma e reorganiza elementos da indumentária com o objetivo de construir sentidos narrativos, visuais e simbólicos. Nesse processo, as referências históricas e culturais presentes nas formas vestimentares são reinterpretadas de acordo com as necessidades dramáticas, estéticas e discursivas da obra.

O Figurino, especialmente no contexto cinematográfico, que constitui o campo de análise deste estudo, configura-se como um dispositivo de representação que se apropria tanto da Moda quanto da Indumentária para construir narrativas visuais. Sendo importante reiterar que essa relação não é meramente documental, uma vez que ele atua como linguagem visual dentro da narrativa, contribuindo para a construção de identidades, atmosferas e contextos dramáticos. Desse modo, o vestuário cênico não é apenas um elemento estético ou decorativo em cena; é, antes, um componente narrativo que simula ou recria as condições materiais, simbólicas e ideológicas de um determinado tempo e espaço, permitindo ao espectador acessar, por meio das roupas, aspectos históricos, políticos e culturais dos personagens representados.

A delimitação dessas categorias conceituais aqui estabelecidas é essencial para que a análise se desenvolva de maneira coesa e permita compreender, com maior precisão, os

diferentes níveis em que o vestuário opera no interior da cultura. Visto que, enquanto a Moda refere-se às dinâmicas simbólicas e sociais que organizam e atribuem sentido às formas de vestir, a Indumentária corresponde à sua dimensão material e historicamente situada, constituída pelo conjunto de peças e práticas vestimentares efetivamente utilizadas em determinado contexto. O Figurino, por sua vez, insere-se no campo da representação artística, apropriando-se dessas referências para construir significados no interior da narrativa audiovisual. A partir dessa distinção, torna-se possível analisar o figurino não apenas como elemento estético da *mise-en-scène*, mas como um dispositivo narrativo capaz de mobilizar signos culturais e históricos.

No caso dos uniformes militares em *Aleluia, Gretchen* (1976), por exemplo, o vestuário adquire uma função particularmente expressiva ao condensar símbolos de poder, ideologia e memória coletiva, produzindo reverberações que ultrapassam a narrativa fílmica e dialogam com processos históricos mais amplos. É a partir desse enquadramento conceitual que se desenvolve a análise apresentada nas seções seguintes, nas quais serão abordadas as representações da indumentária militar fascista no filme e os modos pelos quais o gesto de vestir a farda participa da construção simbólica dos personagens e das atmosferas autoritárias presentes na obra.

A delimitação do corpus de cenas do filme *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sylvio Back, fundamenta-se na recorrência e na função simbólica da indumentária ao longo da narrativa. Ainda que a obra não se configure como uma narrativa de guerra, nem esteja diretamente centrada em eventos bélicos, a presença de fardas, sejam elas integralistas, nazistas ou suas variações, assume um papel expressivo na produção de sentidos. Nesse contexto, a seleção das sequências orienta-se pela identificação de momentos em que o figurino não se limita à composição da *mise-en-scène*, mas atua como elemento ativo na estruturação ideológica da narrativa.

O levantamento das cenas em que há a presença de fardas totaliza 23 minutos e 15 segundos de duração, dentro de um filme cuja extensão é de 1 hora e 58 minutos. Isso corresponde a aproximadamente 19,72% do tempo total de tela. Tal proporção evidencia que a farda tem uma presença relevante durante a narrativa e que sua utilização não é apenas acessória, mas constitui um recurso recorrente e significativo, o que pode também ser percebido pelo fato de estar presente nos quatro blocos temporais do filme.

Ainda que a narrativa pudesse se desenvolver sem a presença desses trajés, sua inserção reiterada indica uma escolha estética e discursiva deliberada, que reforça a atmosfera fascista que atravessa o filme. Dessa forma, o figurino deixa de ser um elemento meramente

ilustrativo para assumir uma função estruturante, contribuindo para a construção de uma ambiência ideológica específica. Nesse sentido, a análise proposta se concentra em seis núcleos de cenas nos quais a farda se apresenta de maneira significativa, conforme sistematizado na Tabela 1:

Tabela 1 – Decupagem das cenas com presença de fardas em Aleluia, Gretchen (1976)

CENA	BLOCO	TEMPO DE TELA	DURAÇÃO	TIPO DE FARDA	PERSONAGENS ENVOLVIDOS	FUNÇÃO NARRATIVA
Treinamento da Juventude Hitlerista no Brasil	1937–1939 (bloco 1)	00:19:30 até 00:24:04	00:03:28	Juventude Hitlerista	Josef e jovens	Formação ideológica e disciplinar
Quarto do Dr. Aurélio	1937–1939 (bloco 1)	00:35:42 até 00:41:00	00:05:18	Integralista	Dr. Aurélio	Associação entre integralismo e nazismo
Evento Cívico-Escolar-Militar	1937–1939 (bloco 1)	00:44:28 até 00:45:18	00:00:50	Fantasia (SS)	Crianças	Naturalização social da violência
Enterro da Farda Integralista	1942–1945 (bloco 2)	00:46:48 até 00:48:48	00:02:26	Integralista	Dr. Aurélio	Ocultação ideológica
Tortura de Eurico	1955 (bloco 3)	01:38:29 até 01:42:49	00:04:20	SS (real)	Mertz, Kaput, Brückner	Exercício do poder e da violência
Piquenique final/Aniversário de Frau Lotte	“Hoje” (bloco 4)	01:43:32 até 01:51:25	00:07:53	SS (real/ “fantasia”)	Mertz, Kaput, Brückner	Nostalgia e permanência ideológica

Fonte: elaborado pela autora com base no filme Aleluia, Gretchen (1976).

A primeira dessas ocorrências situa-se no bloco temporal inicial (1937–1939), na cena da Juventude Hitlerista. Nela, a farda aparece associada à disciplina corporal e à formação ideológica de jovens, sendo utilizada como instrumento de homogeneização e pertencimento. A padronização visual dos corpos e a coreografia coletiva reforçam a ideia de submissão a uma ordem maior, na qual a individualidade é diluída em favor do coletivo. A indumentária, nesse caso, não apenas identifica os personagens, mas os insere em uma lógica de organização servil e autoritária.

Figura 23 – Jovens da Juventude Hitlerista chegando para treinamento



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:19:45. Captura de tela feita pela autora.

Figura 24 – Jovens da Juventude Hitlerista em formação



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:22:56. Captura de tela feita pela autora.

Em seguida, a farda integralista, utilizada pelo personagem *Dr. Aurélio*, explicita a articulação entre o fascismo europeu e suas reverberações no Brasil. Em sua primeira aparição, o uniforme é exibido em um espaço privado, acompanhado de outros símbolos ideológicos, o que sugere uma dimensão íntima e performativa da identidade política. O diálogo estabelecido pelo personagem integralista com o jovem alemão *Wilhelm*, relativiza as diferenças entre integralismo e nazismo, além de evidenciar a proximidade entre essas ideologias. Posteriormente, já no segundo bloco temporal da narrativa, quando o mesmo personagem enterra sua farda, observa-se uma inflexão significativa: o traje passa de símbolo de orgulho para objeto a ser ocultado, revelando como seu significado é condicionado pelo contexto político e pela necessidade de autopreservação.

Figura 25 - Dr. Aurélio e Wilhelm em cena, com retrato de Plínio Salgado ao fundo



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:39:08. Captura de tela feita pela autora.

Figura 26 - Enterro da farda e de objetos integralistas por Dr. Aurélio



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:48:13. Captura de tela feita pela autora.

A cena do desfile cívico-escolar introduz uma variação importante, ao apresentar a farda no registro da fantasia. Utilizada por crianças em um ambiente institucional escolar, a indumentária nazista é deslocada para o campo da encenação pedagógica. No entanto, esse deslocamento não implica neutralização de seu significado. Ao contrário, evidencia a incorporação de signos do nazismo em práticas sociais cotidianas, sugerindo um processo de naturalização da violência e da ideologia autoritária.

Figura 27 - Apresentação cívico-escolar com banda marcial e encenação de crianças trajando uniformes da SS ao fundo



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:44:42. Captura de tela feita pela autora.

Figura 28 - Criança trajando uniforme da SS durante encenação cívico-escolar



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:44:46. Captura de tela feita pela autora.

No terceiro bloco temporal (1955), a farda da SS reaparece em sua forma mais explícita, na cena de tortura do personagem *Eurico*. Nesse momento, o traje deixa de operar apenas como símbolo e passa a funcionar como dispositivo de ação. Ao vestirem novamente seus uniformes, os personagens assumem plenamente a identidade que até então mantinham velada. A farda, nesse contexto, não apenas representa o poder, mas o autoriza. Ela legitima o exercício da violência, instaurando uma hierarquia clara entre os corpos: de um lado, os agentes da repressão; de outro, a vítima, cuja indumentária remete aos prisioneiros dos campos de concentração.

Figura 29 - Eurico sendo torturado por ex-oficiais da SS no porão do Flórida Hotel



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 01:40:46. Captura de tela feita pela autora.

Por fim, na cena do piquenique, situada em um tempo indefinido identificado como “Hoje”, a farda é reintroduzida em um contexto festivo, em comemoração ao aniversário de *Frau Lotte*. Sua utilização é justificada pelos personagens como uma forma de fantasia, associada ao ambiente carnavalesco. No entanto, essa tentativa de esvaziamento simbólico não se sustenta plenamente, uma vez que a memória histórica vinculada à

indumentária permanece ativa. A cena evidencia, assim, a persistência de valores e imaginários autoritários, que sobrevivem mesmo após a derrocada do regime que lhes deu origem.

Figura 30 – Piquenique em comemoração ao aniversário de Frau Lotte



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 01:43:34. Captura de tela feita pela autora.

A partir das cenas e dos aspectos aqui delineados, os subcapítulos a seguir se dedicam a aprofundar a análise do figurino em *Aleluia, Gretchen* a partir de diferentes perspectivas. Inicialmente, investiga-se o figurino como signo no interior da linguagem cinematográfica e sua participação na construção de sentidos. Em seguida, examina-se o vestir como prática performativa, articulada à constituição ideológica dos personagens. Por fim, analisa-se o figurino como elemento atuante na configuração da atmosfera fílmica, considerando sua dimensão sensível e sua contribuição para a experiência do espectador.

4.1 O figurino como signo operador de sentido

Para estabelecer a compreensão do figurino como operador de sentido, adota-se como referencial teórico a Semiótica da Cultura, desenvolvida no âmbito da Escola de Tártu-Moscou e sistematizada por Iúri Lotman. Essa perspectiva compreende a cultura como um mecanismo de produção, organização e transmissão de informações, no qual diferentes

linguagens funcionam como sistemas modelizantes (LOTMAN, 1996, p. 37). Tais sistemas correspondem a estruturas semióticas que organizam e dão forma à experiência humana, permitindo que a realidade seja interpretada e comunicada por meio de códigos culturalmente compartilhados. A linguagem verbal constitui o sistema modelizante primário, enquanto outras formas culturais (como as artes, o cinema e o vestuário) operam como sistemas modelizantes secundários, que reinterpretam e reorganizam o mundo a partir de suas próprias regras e convenções.

Nessa perspectiva, o sentido não é uma propriedade intrínseca dos objetos, mas resulta das relações que os signos estabelecem entre si no interior de um sistema cultural mais amplo. Essa formulação é fundamental para compreender o figurino como elemento que adquire significado não de forma isolada, mas em função de sua posição dentro de um conjunto de códigos visuais e narrativos que integram a semiosfera⁴⁶ do filme.

No âmbito da Semiótica da Cultura, os signos não operam isoladamente, mas integram redes de significação que acumulam e transformam sentidos ao longo do tempo. Lotman compreende esses processos a partir da noção de tradução, entendida como a mediação entre diferentes sistemas semióticos no interior da semiosfera. Ao serem deslocados de um sistema para outro, os signos não são simplesmente transferidos, mas submetidos a operações de reconfiguração, nas quais seus significados são reorganizados segundo novos códigos.

Tal processo não deve ser compreendido como uma equivalência direta entre linguagens, mas como uma dinâmica complexa de interação entre sistemas modelizantes distintos. Para Lotman, a semiosfera constitui o espaço no qual essas traduções ocorrem, caracterizando-se como um ambiente heterogêneo em que diferentes linguagens coexistem e se relacionam de forma assimétrica (LOTMAN, 1996, p. 123). Nesse sentido, a tradução entre sistemas implica necessariamente transformações, uma vez que cada linguagem possui suas próprias regras de organização e seus próprios modos de significação.

Desse modo, a tradução semiótica configura-se como um processo produtivo, no qual os signos, ao atravessarem fronteiras entre sistemas, não apenas conservam traços de seus significados anteriores, mas também produzem novos textos culturais. Trata-se, portanto,

⁴⁶ A semiosfera, conceito central na obra de Lotman, pode ser compreendida como o espaço semiótico no qual todos os processos de significação se tornam possíveis. Trata-se de um ambiente dinâmico e heterogêneo que antecede e condiciona a existência dos próprios sistemas de signos, funcionando como uma totalidade organizada na qual diferentes linguagens coexistem, interagem e entram em tensão. Ou seja, “assim como a biosfera constitui o espaço da vida, a semiosfera constitui o espaço da cultura, sendo caracterizada por fronteiras que regulam a comunicação entre sistemas distintos e tornam possível a tradução entre eles” (Lotman, 1996, p. 123).

de uma operação que envolve simultaneamente continuidade e transformação, preservando a memória inscrita nos signos ao mesmo tempo em que os reinscreve em novos contextos de significação. Aplicado ao figurino, este enquadramento permite compreender que a indumentária militar fascista, ao ser inserida no sistema cinematográfico, não é simplesmente reproduzida, mas traduzida no interior de uma nova linguagem.

Nesse processo, os sentidos historicamente associados a essas vestimentas são mantidos como parte de sua carga simbólica, ao mesmo tempo em que são reorganizados pelas condições específicas da *mise-en-scène*, pelas escolhas estéticas e pelos regimes de leitura próprios do cinema. Assim, o figurino não atua como um reflexo do passado, mas como um espaço de mediação semiótica, no qual diferentes camadas de sentido (históricas, ideológicas e culturais) são articuladas e reatualizadas no interior da semiosfera filmica.

Assim, ao mobilizar tais conceitos, este estudo privilegia uma abordagem que considera o figurino como um texto cultural, isto é, como uma unidade semiótica complexa que organiza e transmite informações no interior da cultura. Na perspectiva da Semiótica da Cultura, o texto não se restringe à linguagem verbal, mas abrange qualquer estrutura significativa capaz de produzir, armazenar e comunicar sentidos, inserindo-se em redes mais amplas de significação (Lotman, 1996, p. 52). Enquanto texto cultural, o figurino além de representar um referente externo, ele também estrutura significados a partir de códigos próprios e de sua inserção em sistemas simbólicos historicamente constituídos.

A partir dessa perspectiva teórica o figurino não atua como uma reprodução neutra da realidade histórica, mas como um operador que rearticula sentidos. As fardas fascistas, ao serem incorporadas à *mise-en-scène*, permanecem carregadas de significados ideológicos e funcionam como marcadores de pertencimento, autoritarismo e violência. Elas não podem ser compreendidas como signos vazios, pois sua leitura está ancorada em um repertório cultural amplamente compartilhado, que associa essas vestimentas a práticas e valores específicos. Nesse sentido, a noção de metalinguagem das roupas contribui para compreender a permanência desses significados no interior da cultura.

Ao pensar o vestuário como linguagem, Monteiro (2007, p. 2) destaca sua dimensão metalinguística, isto é, sua capacidade de mobilizar e refletir os próprios códigos que estruturam seus significados. As roupas operam, portanto, dentro de um repertório cultural que orienta sua leitura, sendo compreendidas a partir de convenções compartilhadas socialmente. Ao mobilizar referências historicamente reconhecíveis, as roupas ativam e reinscrevem os repertórios culturais que tornam sua interpretação possível, reiterando a continuidade de significações sedimentadas ao longo do tempo.

No caso das representações das fardas militares fascistas, essa estabilidade está diretamente ligada à sua função como signos ideológicos. O uniforme, além de identificar um grupo, ele também materializa um sistema de valores, funcionando como um dispositivo de visibilidade da ideologia. Ao aparecerem em cena, essas vestimentas acionam imediatamente um campo de significações que ultrapassa o universo diegético, conectando a narrativa filmica à memória histórica e cultural do espectador. Dessa forma, o figurino em *Aleluia, Gretchen* (1976) evidencia como a indumentária pode operar simultaneamente em diferentes níveis de significação: como elemento narrativo, como construção visual e como dispositivo de memória.

Ao traduzir a indumentária militar fascista para o cinema, o filme constrói uma representação de um período histórico ao mesmo tempo em que projeta, no plano da imagem, signos que permanecem ativos na cultura. Dessa forma, essas vestimentas não se limitam à reconstituição de época, mas atualizam sentidos historicamente constituídos, reafirmando sua potência simbólica e sua capacidade contínua de produzir significados.

É justamente essa dimensão da indumentária como suporte de memória e como operador simbólico que permite ampliar a análise para um campo teórico mais abrangente, no qual o figurino pode ser compreendido não apenas como elemento fílmico, mas como parte de um sistema cultural de produção de sentido. A partir da articulação entre a noção de “lugares de memória”, formulada pelo historiador francês Pierre Nora, e a perspectiva de Jerusa Pires Ferreira em *Cultura é memória*, fundamentada na Semiótica da Cultura de Lotman, é possível aprofundar a compreensão do figurino cinematográfico como instância ativa de mediação entre memória, história e linguagem.

Em seu ensaio *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, Nora analisa a ruptura entre memória viva e história nas sociedades modernas, destacando que os lugares de memória surgem quando a continuidade da experiência se enfraquece e a relação com o passado passa a depender de suportes que assegurem sua permanência (Nora, 1993, p. 7). Tais lugares configuram-se como formas de condensação simbólica, nas quais o passado se fixa e se torna acessível por meio de signos compartilhados. Essa formulação encontra desdobramento na leitura proposta por Jerusa Pires Ferreira em *Cultura é memória*, na qual a autora, ao mobilizar o pensamento de Lotman, compreende a cultura como um espaço de memória coletiva em constante transformação, no qual os textos funcionam como condensadores de experiências e significações historicamente acumuladas (Ferreira, 1993, p. 3).

Nessa direção, o figurino pode ser concebido como um lugar de memória não

apenas no sentido de suporte de rememoração, mas como um dispositivo semiótico inserido no funcionamento mais amplo da cultura enquanto sistema de organização da memória. Para Nora (1993, p. 9), os lugares de memória emergem quando a experiência viva do passado se rompe, exigindo a criação de suportes que garantam sua preservação e inteligibilidade. Esses lugares operam como núcleos de cristalização nos quais o passado se condensa sob a forma de signos e representações culturalmente compartilhadas (Nora, 1993, p. 12). Ao colocar essa formulação em diálogo com a Semiótica da Cultura, compreende-se que tais suportes não apenas conservam a memória, mas a produzem segundo regras específicas de codificação.

Como destaca Jerusa Pires Ferreira ao discutir o pensamento lotmaniano, a cultura não é um repositório passivo, mas um mecanismo organizado de produção, conservação, transformação de informações e disputa de sentidos (Ferreira, 1993, p. 3). Dessa forma, a memória cultural não se define pela simples acumulação de conteúdos, mas por processos de seleção, codificação e transmissão que determinam o que pode ou não ser lembrado. Tal perspectiva é fundamental para compreender o estatuto do figurino, pois, ao inscrever-se na materialidade visível do filme, ele não apenas remete ao passado, mas traduz esse passado em um sistema de signos que o torna inteligível no presente.

Ainda segundo essa abordagem, somente aquilo que é traduzido em um sistema de signos pode vir a constituir memória (Ferreira, 1993, p. 4). Essa afirmação desloca a compreensão do figurino de uma função ilustrativa para uma função estrutural, uma vez que o vestuário, ao ser incorporado à linguagem cinematográfica, converte-se em texto cultural, isto é, em um elemento capaz de condensar e transmitir memória. No caso das fardas militares fascistas, essa operação adquire uma densidade particular, pois tais vestimentas já chegam ao filme como signos historicamente saturados, carregados de valores ideológicos, afetos e violências sedimentadas.

Sob essa perspectiva, o figurino pode ser entendido como um “condensador de memória cultural”, isto é, como “um elemento que concentra múltiplas camadas de significação” (Ferreira, 1993, p. 6) e que, ao ser mobilizado no filme, ativa redes de associações que ultrapassam o universo diegético. Assim como, na leitura de Jerusa Pires Ferreira, com base na semiótica da cultura de Lotman, o texto é entendido como portador da memória de suas interpretações e de seus contextos históricos (Ferreira, 1993, p. 6), o figurino cinematográfico não se limita a representar uma época, mas reativa e reinscreve, no presente, os sentidos historicamente acumulados que carrega. Essa dinâmica evidencia que a memória não opera de forma neutra.

Como aponta Ferreira (1993, p.5), a cultura envolve simultaneamente processos

de memória e esquecimento, sendo este último igualmente constitutivo de sua organização. O figurino, enquanto lugar de memória, participa dessa lógica seletiva, pois, ao mesmo tempo em que preserva determinados traços históricos, também os enquadra, estiliza e ressignifica segundo os regimes de visibilidade próprios da linguagem fílmica. Desse modo, a farda fascista não comparece apenas como índice temporal ou marcador narrativo, mas como superfície simbólica na qual se projetam disputas de sentido e operações de reinterpretação histórica.

Além disso, ao considerar a cultura como memória coletiva, conforme apresentado por Ferreira (1993, p. 5), pode-se compreender que todo texto contribui tanto para a memória quanto para o esquecimento, na medida em que reorganiza continuamente os materiais do passado. Aplicado ao cinema, isso significa que o figurino não restitui o passado tal como ele foi, mas participa de sua reconstrução simbólica a partir de seus diferentes usos, operando como mediador entre diferentes temporalidades. Dessa forma, pensar o figurino como lugar de memória implica reconhecê-lo como um ponto de convergência entre materialidade, linguagem e cultura.

Em *Aleluia, Gretchen* (1976), a indumentária fascista atua precisamente nesse limiar, pois não apenas evoca um passado histórico, mas o reinscreve no presente como signo ativo, cuja inteligibilidade depende da memória cultural do espectador. Ao fazê-lo, o figurino deixa de ocupar uma posição acessória na *mise-en-scène* e passa a operar como um arquivo sensível da história, um espaço em que o passado se deposita, se reorganiza e retorna como imagem, segundo as dinâmicas semióticas que estruturam a cultura.

4.2 O vestir como performance ideológica e a construção dos personagens fascistas

Antes de examinar o vestir como prática performativa e compreender de que modo a indumentária militar participa da construção dos personagens fascistas em *Aleluia, Gretchen*, faz-se necessário delimitar a compreensão de identidade adotada nesta pesquisa. Ao longo da dissertação, o conceito aparece em diferentes momentos e sob perspectivas distintas. No primeiro capítulo, ao discutir a imigração alemã, a biografia de Sylvio Back e as permanências do nazismo no Sul do Brasil, a identidade surge relacionada às experiências culturais e nacionais, constituídas historicamente nas tensões entre pertencimento, memória e deslocamento. No segundo capítulo, dedicado à formação histórica dos uniformes fascistas, o termo reaparece para designar os mecanismos pelos quais as organizações fascistas produziram sentimentos de pertencimento coletivo e de coesão política por meio da padronização dos corpos, dos símbolos e dos rituais. Já neste capítulo, o interesse desloca-se

para outra dimensão do conceito: a identidade enquanto processo de constituição dos sujeitos, produzida e atualizada por meio de práticas sociais, sistemas simbólicos e performances.

Essa distinção torna-se necessária porque a identidade não é compreendida, nesta pesquisa, como atributo natural ou essência imutável dos indivíduos. Ao contrário, parte-se do entendimento de que ela constitui um processo contínuo de construção, sempre condicionado pelas relações sociais, pelos contextos históricos e pelos sistemas culturais de significação. Nessa perspectiva, a identidade deixa de ser concebida como algo que antecede a ação para ser entendida como algo permanentemente produzido nas práticas sociais e nas formas de representação.

É precisamente nesse sentido que Stuart Hall (2006) propõe compreender a identidade. Ao discutir as transformações sociais e culturais da modernidade tardia, o autor afirma que "as identidades modernas estão sendo descentradas, isto é, deslocadas ou fragmentadas" (Hall, 2006, p. 12). A identidade deixa, portanto, de corresponder a uma essência fixa para constituir-se como um processo histórico, produzido na articulação entre sujeito, cultura e representação. Essa compreensão decorre da própria concepção de sujeito desenvolvida por Hall. Em oposição à noção iluminista de um indivíduo dotado de um núcleo interior permanente, o autor argumenta que os sujeitos se constituem na relação com os sistemas culturais nos quais estão inseridos.

As identidades são produzidas na interação entre os indivíduos e os significados socialmente compartilhados, sendo continuamente transformadas à medida que novos discursos, práticas e experiências reorganizam a percepção que os sujeitos possuem de si mesmos e dos outros. Como observa Hall (2006, p. 13), a identidade "é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam". Essa perspectiva mostra-se particularmente pertinente para a presente pesquisa, uma vez que desloca a atenção da identidade como atributo individual para os processos simbólicos que tornam possível sua construção. Se as identidades são produzidas por sistemas de representação, então os signos visuais que organizam a experiência social assumem papel decisivo nesse processo.

No âmbito da narrativa cinematográfica, o figurino ultrapassa sua dimensão estética para se constituir como um elemento fundamental na produção de sentido, articulando aspectos ideológicos, psicológicos e sociais dos personagens. Conforme argumenta Costa (2002), o vestuário integra o sistema narrativo ao contribuir para a definição do espaço-tempo e, sobretudo, para a caracterização dos sujeitos em cena, uma vez que "ajuda a definir características dos personagens" (Costa, 2002, p. 38). Nesse sentido, o ato de vestir,

especialmente quando associado a uniformes de caráter político-militar, pode ser compreendido como uma prática performativa que materializa ideologias no corpo do personagem. A indumentária, enquanto linguagem, possui uma dimensão comunicativa que extrapola o visível. Eco (1989, p. 15) afirma que “o vestuário é comunicação”, não apenas por transmitir significados, mas também por identificar posições ideológicas.

Dessa forma, ao vestir uma farda fascista, o personagem não apenas adota uma aparência específica, mas inscreve-se simbolicamente em um conjunto de valores, crenças e práticas historicamente associadas àquele traje. O uniforme, nesse contexto, atua como um dispositivo que condensa e expressa uma ideologia, tornando-a visível e operante no espaço narrativo. No filme *Aleluia, Gretchen* (1976), observa-se que os personagens que vestem uniformes (sejam eles integralistas ou nazistas) são justamente aqueles que mais explicitam, em suas falas e atitudes, um alinhamento ideológico com os princípios fascistas.

O uso da farda, portanto, não é neutro, mas funciona como um marcador de posicionamento político dentro da narrativa. Esses personagens, em sua maioria homens, são também aqueles que performam de maneira mais enfática a ideologia fascista, seja por meio de discursos, gestos ritualizados ou práticas violentas. Nesse sentido, o figurino não apenas representa a ideologia, mas também contribui para intensificá-la e legitimá-la, configurando aquilo que pode ser entendido como uma “encenação do poder”.

Essa relação entre vestimenta e comportamento pode ser compreendida a partir das articulações de Castilho (2004, p. 37), que afirma que o vestuário possibilita ao sujeito “recursos de manipulação e direcionar determinados tipos de comportamentos”. Assim, ao vestir a farda, o personagem além de comunicar sua adesão ideológica, passa a agir de acordo com os códigos que esse traje pressupõe. A violência, nesse contexto, surge como uma prática autorizada e naturalizada pelo próprio ato de vestir, evidenciando o caráter performativo da indumentária fascista.

No entanto, é fundamental destacar que essa associação entre farda e manifestação explícita da ideologia fascista, no filme, se dá predominantemente entre personagens masculinos. Embora existam uniformes femininos tanto no nazismo quanto no integralismo, a presença de mulheres fardadas é inexistente na narrativa, o que dialoga com a própria estrutura ideológica desses regimes. A ideologia nazista, por exemplo, atribuía às mulheres um papel centrado na vida doméstica, sintetizado na valorização da mulher enquanto esposa e mãe, restringindo sua atuação pública e política.

Ainda assim, a ausência do uniforme feminino não implica ausência de alinhamento ideológico. Personagens femininas como *Frau Lotte*, matriarca da família *Kranz*,

e *Rosie Marie* demonstram forte adesão aos valores nazistas, mesmo sem vestirem fardas. *Rosie Marie*, em particular, é sugerida como uma alemã participante ativa em práticas de tortura no *III Reich*, o que indica que sua atuação extrapola o espaço doméstico e se insere diretamente na lógica repressiva do regime.

Tal representação encontra respaldo histórico, uma vez que mulheres também participaram de estruturas de vigilância e violência durante o nazismo, ainda que frequentemente em posições auxiliares. No entanto, mesmo quando mobilizadas em funções que ultrapassavam os limites da esfera doméstica, a imagem que os regimes fascistas buscaram consolidar foi a da mulher associada à maternidade e ao lar, como suporte moral e reprodutivo da nação. Nesse sentido, a ausência do uniforme feminino no filme pode ser compreendida como um recurso significativo, na medida em que reforça visualmente essa construção ideológica, fazendo com que a adesão das personagens ao regime se manifeste não pela farda, mas pela incorporação de seus valores no âmbito cotidiano e familiar.

Dessa forma, a distinção entre personagens masculinos e femininos no uso da farda revela não apenas uma escolha estética ou narrativa, mas também uma reprodução das hierarquias de gênero presentes nas ideologias fascistas. Enquanto os homens vestem a farda e performam publicamente o poder e a violência, as mulheres, mesmo quando ideologicamente alinhadas, operam em uma esfera menos visível, porém não menos significativa. Como aponta Stallybrass (2008, p. 10), “os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”, evidenciando a potência da indumentária como suporte de memória. Entretanto, no caso das personagens femininas, o filme opera precisamente por essa ausência: ao retirar delas a farda (signo privilegiado dessa memória) desloca a inscrição ideológica do plano do vestuário para o das práticas e condutas.

Figura 31 – A matriarca Frau Lotte Kranz à esquerda e a alemã nazista Rosie Marie à direita



Fonte: Dossiê de Filmes Brasileiros. Disponível em: <https://app.docvirt.com/cinetrab/pageid/10381> ; <https://app.docvirt.com/cinetrab/pageid/10372> . Acesso em 20/04/2026.

A materialização do vestir como performance ideológica em *Aleluia, Gretchen* (1976) torna-se mais evidente quando analisamos, de forma detida, os personagens que trajam as fardas ao longo da narrativa. Em todos os casos, o uso da indumentária aparece associado a sujeitos que verbalizam de maneira mais explícita sua adesão às ideologias fascistas, o que indica uma relação direta entre o vestir e a intensificação dessa identidade. O figurino, nesse contexto, atua como elemento que consolida e exterioriza uma posição política já delineada no plano discursivo. Essa exteriorização pode ser compreendida como uma prática performativa, na qual o sujeito expressa uma ideologia ao mesmo tempo em que a encena corporalmente, produzindo efeitos de autoridade, hierarquia, pertencimento e poder.

Nesse sentido, o conceito de performance desenvolvido por Erving Goffman oferece um referencial teórico pertinente para compreender essa dinâmica. O autor, associado à tradição da microssociologia, propõe uma abordagem dramática da vida social, na qual os indivíduos são entendidos como atores que constroem e apresentam imagens de si em situações de interação (Goffman, 2009, p. 17). A vida cotidiana é, assim, organizada por meio de encenações nas quais os sujeitos mobilizam recursos expressivos como linguagem, gestos, postura e aparência, buscando sustentar uma definição coerente da situação diante de uma audiência.

A noção de performance refere-se a esse conjunto de práticas de apresentação de si, por meio das quais o indivíduo articula elementos visuais e comportamentais que compõem aquilo que Goffman denomina “fachada”. Essa fachada inclui o cenário, a aparência e a maneira, sendo o vestuário um de seus componentes centrais, pois orienta a leitura do papel desempenhado e contribui para a estabilidade da interação (Goffman, 2009, p. 29). O vestir, nesse sentido, integra a própria estrutura da ação social, na medida em que participa da produção de sentido no encontro entre os sujeitos.

Embora Goffman desenvolva sua teoria a partir da observação de interações cotidianas, sua abordagem se apoia em uma metáfora dramatúrgica, na qual a vida social é interpretada como uma encenação. O autor não analisa o teatro em si, mas utiliza seus elementos conceituais (como ator, papel, palco e audiência) para compreender como os indivíduos organizam sua apresentação de si (Goffman, 2009, p. 22). Essa formulação permite transpor sua perspectiva para a análise de narrativas cinematográficas, uma vez que o cinema explicita, de forma construída, os mesmos elementos que Goffman identifica na vida social. No espaço filmico, aquilo que na realidade cotidiana se apresenta de forma difusa (como vestuário, gestualidade e cenário) é organizado de maneira deliberada pela *mise-en-scène*, orientando a leitura do espectador. A performance, nesse contexto, aparece como uma estrutura visível, na qual os signos que compõem a “fachada” dos personagens são mobilizados para produzir efeitos de sentido e tornar reconhecíveis suas posições sociais e ideológicas.

A partir dessa perspectiva, o uso da farda pelos personagens pode ser compreendido como um recurso que organiza e torna visível sua posição ideológica. O uniforme fornece parâmetros para a conduta, orienta gestos e posturas e estabelece um enquadramento dentro do qual determinadas ações se tornam esperadas e inteligíveis. O conceito de performance, em Goffman, permite assim compreender o figurino como parte constitutiva da construção dos personagens, articulando aparência, comportamento e reconhecimento social em uma mesma lógica de produção de sentido.

A cena do treinamento da Juventude Hitlerista introduz essa dinâmica por meio do personagem *Josef*, filho mais novo dos *Kranz*, *Frau Lotte* e *Professor Ross*. A sequência ocorre no primeiro bloco narrativo (1937–1939), logo após a chegada e instalação da família no Brasil (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:19:30-00:20:06; 00:21:12-00:24:04). O cenário é um campo aberto, com árvores, gramado e proximidade de um rio, configurando um ambiente que remete a práticas de treinamento semelhantes às de grupos escoteiros. A cena se inicia com garotos marchando em formação, trajados com uniformes que evocam o fardamento da

Juventude Hitlerista.

Em seguida, os jovens realizam exercícios físicos, como polichinelos e corridas, em uma dinâmica que enfatiza disciplina corporal e preparo físico. Ao final, a sequência assume um caráter ritualístico: ocorre a despedida de *Josef*, que retorna à Alemanha para servir ao exército nazista na Segunda Guerra Mundial. Os jovens escutam o discurso de seu líder, despedem-se do companheiro, saúdam a bandeira nazista e realizam a saudação “*Heil Hitler!*”, marcando sua partida como um ato de bravura e devoção à pátria

Figura 32 – Cena do treinamento da Juventude Hitlerista



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:21:51. Captura de tela feita pela autora.

A construção do personagem, desde o início, já o apresenta como profundamente comprometido com o regime nazista, sendo um dos personagens que mais resiste à mudança para o Brasil e que mantém uma postura de fidelidade e admiração total à pátria alemã. A farda, nesse caso, não inaugura sua identidade ideológica, mas a estabiliza dentro de um coletivo organizado, conferindo forma visível a essa adesão. Como aponta Castilho (2004, p. 40), o vestuário participa da articulação entre corpo e gesto, permitindo a expressão de códigos sociais e simbólicos. Nesse sentido, a performance ideológica de *Josef* não se limita ao discurso, mas se realiza na repetição de gestos, posturas e rituais que, associados à farda,

produzem um corpo disciplinado e alinhado ao projeto político do nazismo.

A organização coletiva desses corpos também pode ser interpretada a partir da noção goffmaniana de “equipes”, entendidas como um grupo de indivíduos que cooperam para encenar uma determinada rotina ou "apresentação" e manter uma definição de situação específica perante um público (Goffman, 2009, p. 79). No caso da Juventude Hitlerista, a farda funciona como elemento de homogeneização visual que reforça a coesão do grupo e a padronização das condutas. A performance ideológica, portanto, não se realiza apenas no nível individual, mas é sustentada por uma dinâmica coletiva que garante sua continuidade e eficácia simbólica.

Figura 33 – Josef marchando como um soldado no corredor do Flórida Hotel



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:15:36. Captura de tela feita pela autora.

Figura 34 – Josef com seu uniforme da Juventude Hitlerista



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:22:32. Captura de tela feita pela autora.

A figura do personagem *Dr. Aurélio* introduz uma variação significativa desse processo ao deslocar a discussão para o contexto brasileiro. O personagem é construído ao longo da narrativa como um sujeito que manifesta constantemente opiniões políticas alinhadas ao autoritarismo. No entanto, sua associação com o integralismo só se torna plenamente visível quando ele surge trajado com a farda em seu quarto, no Flórida Hotel, espaço que conseguimos visualizar pela decoração, que funciona como uma extensão de sua identidade política.

A cena se passa no primeiro bloco temporal da narrativa (1937–1939) e se inicia com o personagem integralista, *Dr. Aurélio*, abrindo a porta de seu quarto, no Flórida Hotel, para o jovem alemão *Wilhelm*, filho da empregada da família *Kranz*, que migrou para o Brasil junto com seus patrões (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:35:42). *Dr. Aurélio* encontra-se completamente trajado com seu uniforme integralista, composto por camisa verde-oliva bem ajustada, gravata e calça pretas, além de sapatos e cinto de couro também pretos. Destaca-se o patch com a representação do sigma (Σ), bordado na manga esquerda, e o *aiguillette*⁴⁷ branco sobre o ombro esquerdo, indicando uma distinção hierárquica dentro do movimento.

⁴⁷ *Aiguillettes* (ou alamares) são cordões decorativos entrelaçados, usados no ombro de uniformes militares de gala. Indicam alta patente ou posições especiais de estado-maior.

Figura 35 – Dr. Aurélio recebe Wilhelm em seu quarto trajado com seu uniforme integralista



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:35:44. Captura de tela feita pela autora.

O espaço do quarto reforça essa identidade política ao apresentar uma decoração composta por símbolos integralistas, como um retrato emoldurado de Plínio Salgado na parede e uma bandeira verde com o sigma centralizado sobre a escrivaninha. Durante a cena, *Dr. Aurélio* mostra a *Wilhelm* uma arma que guarda com grande zelo, semelhante a uma *Luger P08*, amplamente utilizada pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial. Ao perguntar ao jovem se ele já havia visto uma arma como aquela, *Wilhelm* responde afirmativamente, mencionando que *Hans*, ex-membro da SS e marido de *Heike*, possuía uma semelhante.

Em seguida, *Dr. Aurélio* posiciona-se diante do espelho, ajusta o colarinho da camisa e a gravata, e pergunta a *Wilhelm* o que ele acha de seu traje. O jovem responde comparando-o à farda da SS, afirmando que “[...] a dele era preta, toda preta. Mais bonita, acho. Tinha duas medalhas” (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:36:21), e questiona: “Essa é de alemão ou de brasileiro?” (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:36:31). *Dr. Aurélio* responde prontamente: “Não seja bobo, *Wilhelm*! Qual é a diferença?!” (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:36:34), estabelecendo uma equivalência direta entre o integralismo e o nazismo.

Figura 36 – Dr. Aurélio mostra arma alemã ao Jovem Wilhelm



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:35:59. Captura de tela feita pela autora.

Ao longo da cena, *Dr. Aurélio* continua traçando paralelos entre as duas ideologias, exaltando suas semelhanças e defendendo a importância de uma doutrina nacionalista e autoritária. Seu discurso é acompanhado por gestos precisos e um tom didático, quase professoral, enquanto *Wilhelm* o escuta atentamente, reagindo pontualmente às suas colocações. Em determinado momento, o personagem entra em um estado de exaltação e passa a relatar, de forma eufórica, um episódio que remete ao Levante Integralista de 1938, tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas. O relato, no entanto, mantém-se ambíguo, sem deixar claro se se trata de uma memória vivida, uma projeção ou uma idealização de um evento fracassado. A ausência de uma marca temporal precisa dentro do recorte entre 1937 e 1939 contribui para essa indefinição entre lembrança e fantasia.

Ao final desse devaneio, visivelmente emocionado, *Dr. Aurélio* pega uma grande bandeira integralista. O hino do movimento passa a ser ouvido, conferindo solenidade à cena. Ele estende a bandeira sobre a cama com um gesto reverente e, em seguida, deita-se sobre ela, como se buscasse reafirmação ou conforto na ideologia que defende. O silêncio que se segue é interrompido por sua última fala: “Passe uma borracha em tudo que lhe falei. Eu estava delirando. Desculpe [...] hoje é tudo tão provisório, até o sabor do sonho” (Aleluia, Gretchen,

1976, 00:40:25). *Wilhelm* observa a cena em silêncio, enquanto o ambiente permanece carregado de tensão. O encerramento assume um tom melancólico, sugerindo a instabilidade e a incerteza que atravessam o discurso do personagem.

Figura 37 – Dr. Aurélio e Wilhelm estendendo a bandeira integralista sobre a cama



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:38:47. Captura de tela feita pela autora.

A partir dessa descrição, é possível observar que o momento em que o personagem se coloca diante do espelho e ajusta o uniforme evidencia um gesto de autoafirmação ideológica. Esse gesto pode ser lido como um ato performativo no sentido da teoria de Erving Goffman sobre a apresentação de si, na qual o indivíduo constrói sua identidade social mediada por signos visuais expressivos (Goffman, 2002), como aparência e vestuário. Ao realizar esse ajuste diante do espelho, o personagem não apenas verifica sua aparência, mas confirma a adequação de sua imagem a um papel social específico, internalizando e reiterando os códigos que definem sua posição ideológica.

O espelho, nesse contexto, funciona como um dispositivo de validação da performance, permitindo ao sujeito alinhar corpo, vestuário e comportamento segundo uma expectativa social previamente codificada. Trata-se de um momento em que a identidade deixa de ser apenas discursiva e passa a ser encenada de forma consciente, revelando que o

pertencimento ideológico também se constrói na repetição de gestos e na incorporação de signos visuais que estabilizam essa identidade no plano da aparência.

O momento em que o personagem integralista exhibe a arma enquanto está vestido com a farda reforça a articulação entre vestuário, ideologia e ação. A performance do personagem assume um caráter pedagógico e demonstrativo, no qual ele afirma suas crenças e as encena diante do outro, buscando reconhecimento e validação. O corpo, nesse contexto, atua como suporte da ideologia, articulando gesto, fala e indumentária em uma encenação coerente de pertencimento político. Ao mesmo tempo, a progressiva exaltação do personagem e sua posterior retração evidenciam fissuras nessa construção, revelando uma identidade que oscila entre convicção e instabilidade.

A cena seguinte em que a farda integralista reaparece ocorre no início do segundo bloco temporal da narrativa (1942–1945), em um contexto marcado por tensão e hostilidade (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:46:48; 00:47:54). Nesse momento, o Flórida Hotel é alvo de um ataque por parte de vizinhos enfurecidos, que acreditam que o local abriga simpatizantes do nazismo. Diante dessa situação, o personagem *Dr. Aurélio* retira seu uniforme integralista do armário com intuito de escondê-lo, revelando preocupação com a possibilidade de ser identificado como aliado de uma ideologia associada ao regime nazista.

Figura 38 – Colagem feita com cenas em que o Dr. Aurélio retira seus objetos que remetem ao integralismo do quarto para enterrá-los



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:46:52; 00:47:17. Captura de tela feita pela autora.

Considerando o período em que a cena se passa, momento em que o integralismo já havia sido proibido no Brasil, o personagem também recolhe outros objetos ligados ao movimento e se dirige ao terreno do hotel para enterrá-los. O gesto evidencia uma tentativa de

ocultação desses signos políticos em resposta ao contexto de repressão e vigilância. Durante o ato de enterrar seus pertences, o hino integralista é mobilizado como elemento sonoro extradiegético (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:48:48), conferindo à cena uma dimensão simbólica que tensiona o contraste entre a tentativa de apagamento material e a permanência ideológica desses elementos.

Em momento posterior, quando enterra a farda por medo de ser capturado como simpatizante do nazismo, não há uma ruptura com sua identidade política, mas sim uma reconfiguração de sua forma de manifestação. Nesse caso, a performance é suspensa no plano visível, mas permanece ativa no plano subjetivo, indicando que o figurino opera tanto como dispositivo de exibição quanto de latência ideológica. Essa oscilação entre exibição e ocultamento pode ser compreendida a partir da distinção proposta por Goffman (2009, p. 112) entre regiões de frente e de bastidores. Enquanto a frente corresponde ao espaço em que a performance é publicamente sustentada, os bastidores constituem o lugar onde ela pode ser suspensa, ajustada ou mesmo contradita.

Ao esconder a farda, o personagem desloca sua identidade ideológica para o plano dos bastidores, não como abandono, mas como estratégia de gerenciamento da impressão diante de um contexto adverso. Pois, a partir do momento em que o personagem é apresentado ao espectador trajando a farda integralista, ele passa a ser diretamente associado ao movimento, sem ressalvas ou suposições, ainda que essa identidade se revele, ao longo da narrativa, instável e atravessada pelas tensões do contexto histórico.

A disseminação dos códigos visuais do fascismo é ampliada na cena da apresentação cívico-escolar. Crianças trajadas com uniformes que remetem à SS encenam execuções em um contexto aparentemente festivo. A violência é representada como parte de uma coreografia institucionalizada. Nesse caso, a performance ocorre de forma mimética, na qual os corpos infantis reproduzem gestos e ações que pertencem ao universo adulto e militar, indicando um processo de internalização precoce desses códigos. A indumentária funciona como mediadora dessa aprendizagem simbólica.

A cena é localizada no primeiro bloco temporal do filme (1937–1939) e constitui um momento de inflexão dentro da narrativa por se deslocar do eixo centrado na família *Kranz*, ampliando a compreensão do contexto social em que a história se insere. Trata-se de um momento que extrapola a dimensão individual e evidencia a circulação de valores ideológicos no tecido social, sugerindo não apenas a presença, mas também a naturalização de referências associadas ao nazismo em um ambiente cotidiano.

A sequência ocorre no pátio de uma escola, durante um evento que remete aos

desfiles cívicos do calendário brasileiro, especialmente aqueles realizados no dia 7 de setembro, em alusão à Independência do Brasil. A presença de uma banda marcial escolar organiza o espaço e confere à cena um caráter institucional e pedagógico, associado a práticas de formação cívica.

Figura 39 – Criança vestida com fantasia de SS atirando com arma de brinquedo



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:44:49. Captura de tela feita pela autora.

Enquanto a banda executa sua apresentação, observa-se ao fundo um grupo de garotos organizados em fileira, trajando fantasias que remetem aos uniformes da SS. Com os rostos pintados e portando armas cenográficas, esses meninos simulam disparos contra outras crianças posicionadas à frente. As crianças “atingidas” também estão fantasiadas e caem ao chão como parte da encenação, compondo uma dinâmica de ataque e reação.

Ao final da ação, permanece de pé apenas um garoto caracterizado como indígena, elemento que se destaca visualmente dentro da composição da cena. A sequência se encerra funcionando como ponto de transição narrativa, marcando o deslocamento do primeiro bloco (1937 - 1939) para o segundo bloco temporal da narrativa (1942 - 1945).

Figura 40 – Colagem com as cenas da encenação de ataque feito por crianças vestidas com fantasias de SS



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 00:44:58; 00:45:00; 00:45:07. Captura de tela feita pela autora.

A partir dessa descrição, a presença da farda, ainda que sob a forma de fantasia, assume um papel central na construção de sentido da cena. Diferentemente de seu uso por *Dr. Aurélio*, em que o uniforme integralista opera como afirmação consciente de pertencimento ideológico, aqui a farda aparece mediada pelo universo lúdico e performático da infância. No entanto, essa condição não esvazia sua carga simbólica. Ao contrário, evidencia um processo de incorporação ideológica que se dá por meio da repetição e da encenação, deslocando signos históricos de violência para um contexto aparentemente inofensivo.

O fato de essas fantasias estarem diretamente associadas à execução de ações violentas é particularmente significativo. As crianças além de vestirem os uniformes que remetem à SS, também performam gestos de ataque, simulando disparos e participando de uma encenação de extermínio. Nesse sentido, o figurino deixa, novamente, de ser um elemento meramente decorativo e passa a operar como dispositivo de transformação do corpo. Ao vestir a farda, ainda que como fantasia, o indivíduo passa a incorporar um conjunto de gestos, posturas e ações que o alinham a uma lógica autoritária e violenta.

Essa dinâmica evidencia como o vestuário pode funcionar como mediador na construção de uma subjetividade fascistizada. A naturalização desses gestos pode ser pensada a partir da noção de incorporação progressiva da performance. Em Goffman (2009, p. 40), a repetição de práticas expressivas contribui para a estabilização de papéis sociais, tornando-os cada vez mais automáticos e menos conscientes. No caso das crianças, a mediação lúdica não anula a importância do conteúdo ideológico aplicado, e passa a operar como forma de aprendizagem corporal, na qual o vestir e o agir se articulam na produção de um *habitus*⁴⁸ alinhado a valores autoritários. Mais do que um signo representacional, a farda participa da encenação e da reprodução da ideologia, influenciando comportamentos e orientando ações.

No caso das crianças, esse processo ocorre de forma particularmente significativa, pois se inscreve em um momento de formação, no qual a distinção entre jogo e realidade é mais fluida. Assim, a fantasia não neutraliza a violência representada, mas a reconfigura como prática incorporada, naturalizando gestos e hierarquias associados ao fascismo. A cena explicita que a farda, mesmo quando deslocada para o campo da brincadeira ou da encenação escolar, mantém sua potência ideológica. Ao ser mobilizada em ações violentas, ela atua como um operador simbólico que transforma o corpo em suporte de uma lógica autoritária,

⁴⁸ O conceito de *habitus*, desenvolvido por Pierre Bourdieu, refere-se a um conjunto de disposições duráveis e incorporadas que orientam as percepções, os pensamentos e as práticas dos indivíduos. Essas disposições são adquiridas ao longo da vida, sobretudo por meio da socialização, e refletem as condições sociais e históricas nas quais o sujeito está inserido, contribuindo para a reprodução das práticas sociais, muitas vezes de forma inconsciente (Bourdieu, 1989).

evidenciando que a construção de sujeitos alinhados a essa ideologia pode se dar não apenas por adesão consciente, mas também por meio da repetição performática de signos e gestos que produzem, gradualmente, um corpo disciplinado e ideologicamente orientado.

A cena da tortura de *Eurico* evidencia de forma mais contundente como o ato de vestir a farda funciona como um dispositivo que orienta e legitima práticas violentas. Os personagens, revelados como ex-oficiais da SS (*Mertz, Kaput e Brückner*), vestem suas fardas pretas antes de executar a violência premeditada contra o caixeiro-viajante, após sua recusa em continuar arcando sozinho com as despesas do Flórida Hotel e dos novos moradores alemães misteriosos (*Mertz, Kaput, Bruckner e Rosie Marie*). Até então, as identidades desses novos hóspedes permaneciam marcadas por uma certa ambiguidade, pois desde a chegada do grupo ao Flórida Hotel, já no terceiro bloco temporal do filme (1955), o passado desses viajantes era apresentado de forma nebulosa. Com a introdução da farda, essa indefinição se desfaz, e seus papéis passam a ser claramente delimitados, inscrevendo-os visual e simbolicamente na posição de agentes da repressão.

A ação de vestir as fardas pode ser compreendida como um rito de ativação performativa, no qual os personagens assumem plenamente uma identidade que até então permanecia latente. Trata-se de um gesto deliberado que antecede a violência e cria as condições para sua realização, instaurando um enquadramento simbólico em que a brutalidade se torna coerente com a identidade encenada. Como observa Castilho (2004, p. 37), “o vestuário pode direcionar comportamentos”, atuando, nesse caso, como um operador de legitimação ao articular corpo, ação e ideologia em uma mesma lógica de pertencimento.

Esse gesto pode ser compreendido como um momento de intensificação da performance, no qual os personagens recorrem a elementos simbólicos capazes de reforçar a credibilidade de sua atuação. Para Goffman (2009, p. 23), a eficácia de uma performance depende da consistência entre aparência e ação. Ao vestirem a farda antes da violência, os personagens além de assumirem uma identidade, também criam um enquadramento no qual a brutalidade se torna socialmente inteligível e coerente com o papel desempenhado.

Figura 41 - Eurico sendo retirado da cama por ex-oficiais da SS para ser torturado



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 01:38:58. Captura de tela feita pela autora.

Figura 42 - Eurico sendo torturado



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 01:40:42. Captura de tela feita pela autora.

Essa ativação ganha ainda mais força quando considerada em contraste com a indumentária de *Eurico*, retirado à força de sua cama e conduzido ao porão, o personagem veste um pijama listrado azul e branco, cuja visualidade remete diretamente aos uniformes dos prisioneiros dos campos de concentração nazistas. Essa escolha reforça sua posição de vulnerabilidade e o insere em um campo de significações históricas que evocam a perseguição e o extermínio promovidos pelo regime. A cena, assim, ultrapassa a representação de um ato de violência isolado e passa a reativar, por meio do figurino, uma memória histórica específica, estabelecendo uma relação direta com o imaginário do Holocausto promovido pelo Estado nazista no século XX.

A contraposição entre os corpos uniformizados dos torturadores e o corpo imobilizado de *Eurico* estrutura visualmente uma lógica de dominação e subjugação. Como aponta Stallybrass (2008, p. 10), “as roupas carregam memória” e, nesse sentido, a cena articula duas performances opostas, ambas sustentadas pela força simbólica do vestuário. De um lado, a farda da SS convoca uma memória de autoritarismo, violência e hierarquia; de outro, o traje de *Eurico* o inscreve na posição de vítima, reiterando visualmente sua submissão forçada. A escolha do espaço em que a cena se desenvolve reforça essa construção. Ao situar a tortura no porão do hotel, o filme mobiliza uma referência direta aos porões do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), amplamente associados às práticas de repressão e tortura durante a ditadura militar brasileira. Esse deslocamento espacial aproxima diferentes contextos históricos de violência de um Estado cooptado e militarizado, articulando, no plano da imagem, uma continuidade simbólica entre o terror nazista e a repressão política no Brasil.

Além disso, o uso pontual da farda evidencia o caráter deliberado dessa encenação. Ao retomarem o uniforme em um contexto posterior à queda do regime nazista, esses sujeitos tornam explícita uma identidade até então dissimulada, indicando a persistência de referenciais ideológicos que continuam a orientar suas ações. A cena, assim, sugere a transposição de práticas de violência institucionalizada entre contextos históricos distintos. Neste enquadramento, a farda funciona como um operador simbólico que ativa memórias e organiza relações de poder, inscrevendo a violência em códigos visuais socialmente reconhecíveis e sendo ferramenta de estruturação identitária dos personagens.

A cena inaugura o último bloco temporal da narrativa, identificado por um indicativo subjetivo e atemporal: “Hoje”. Essa marca temporal pode remeter tanto ao período de lançamento do filme (1976) quanto a um presente contínuo, passível de atualização conforme o tempo do espectador. Trata-se não apenas do último recorte temporal, mas também do desfecho da narrativa, situado em um conjunto de cenas que se desenvolvem

durante um piquenique, realizado em uma manhã de sábado de carnaval. Após o encerramento das atividades do Flórida Hotel, ocorrido anos antes, o piquenique tem como objetivo reunir os antigos hóspedes para celebrar o aniversário de *Frau Lotte Kranz*, matriarca da família que protagoniza o filme. O evento é construído a partir de uma ambientação inspirada na cultura alemã, com a presença de um músico tocando *bandoneon*⁴⁹, trajes tradicionais e o consumo de cerveja em barril. Nesse contexto festivo, com os amigos da família e antigos hóspedes do hotel presentes, os ex-oficiais da SS (*Mertz*, *Kaput* e *Brünker*) surgem trajando seus uniformes nazistas como forma de homenagem à aniversariante.

A indumentária, nesse momento, assume um caráter marcado por uma tensão entre afronta e nostalgia. O ex-oficial *Kaput*, vestido com a sua farda preta da SS, símbolo de prestígio entre aqueles que se identificaram com a ideologia nazista, questiona se o uso do uniforme poderia gerar algum tipo de constrangimento ou reprovação social. Em resposta, a alemã *Rosie Marie* afirma: “Que nada! Eles jamais poderiam imaginar. E depois, são fantasias [...] Reais, mas fantasias” (Aleluia, Gretchen, 1976, 01:44:42), complementando com um elogio: “Vocês estão tão queridos!” (Aleluia, Gretchen, 1976, 01:44:46). Sua fala sugere que o contexto carnavalesco funcionaria como uma espécie de justificativa para o uso da farda, deslocando-a para o campo da fantasia.

Figura 43 - Cena de piquenique com ex-oficiais nazistas trajando uniformes da SS



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 01:43:58. Captura de tela feita pela autora.

⁴⁹ O *bandoneon* é um instrumento musical de fole, semelhante ao acordeão, amplamente associado à música tradicional alemã e, posteriormente, ao tango argentino. Caracteriza-se por seu timbre melancólico e por um sistema de botões que produzem diferentes notas na abertura e no fechamento do fole.

Para além de sua função contextual, o uso da farda incide diretamente na construção desses personagens ao evidenciar a continuidade de uma identidade que persiste mesmo após o fim do regime nazista. Ao vestirem novamente o uniforme, *Mertz*, *Kaput* e *Brückner* atualizam uma posição subjetiva associada ao poder, à hierarquia e à violência, reinscrevendo tais valores em suas condutas no presente narrativo. Esse gesto sugere que o pertencimento à estrutura nazista não se limita ao passado histórico, mas permanece operante como elemento constitutivo de suas identidades, manifestando-se como um apego simbólico que atravessa o tempo. Nesse sentido, o aparente receio manifestado pelos personagens não aponta para uma ruptura ética com o passado, mas antes para uma consciência das possíveis sanções sociais associadas à exibição pública desse pertencimento.

Tal ambiguidade reforça a complexidade de sua caracterização, pois coexistem, simultaneamente, o orgulho pela trajetória no interior do regime e a necessidade de dissimulação diante de um novo contexto histórico. A legitimação oferecida por *Rosie Marie* contribui para essa dinâmica ao fornecer uma chave interpretativa que permite a continuidade simbólica dessa identidade sob o disfarce da fantasia. O paralelo com as fantasias utilizadas pelos garotos na cena da apresentação cívico-militar em um ambiente escolar, no primeiro bloco temporal da narrativa, acentua ainda mais essa questão. Enquanto, no contexto escolar, o uso da fantasia se inscreve no campo da encenação teatral e da representação simbólica, aqui a ideia de “fantasias reais” evidencia uma sobreposição entre encenação e identidade.

Figura 44 – Momento em que a personagem Rosie Marie fala que as fardas são só fantasias



Fonte: Aleluia, Gretchen (1976), 01:44:42. Captura de tela feita pela autora.

A reativação da farda nesse contexto pode ser compreendida como uma retomada deliberada da performance, ainda que sob o disfarce da fantasia. Em termos goffmanianos, trata-se de uma situação em que os atores manipulam a definição da situação para legitimar uma conduta potencialmente condenável (Goffman, 2009, p. 45). Ao enquadrar o uso do uniforme como brincadeira, os personagens buscam atenuar seus significados históricos, sem, no entanto, romper com a identidade que ele sustenta.

Desse modo, o diálogo indica uma tentativa de esvaziamento do significado histórico da indumentária nazista, convertendo o uniforme em um signo aparentemente inofensivo. No entanto, a memória cultural associada a esses trajes impede sua neutralização completa. A farda carrega consigo as marcas de um regime baseado na violência e no autoritarismo, de modo que sua presença continua a produzir sentidos relacionados ao poder e à opressão. A aceitação do uso dessas vestimentas no contexto da cena revela um ambiente em que tais valores são compartilhados, admirados ou, ao menos, tolerados por meio do silêncio, ao mesmo tempo em que contribui decisivamente para a construção de personagens que se definem pela persistência, ainda que disfarçada, de sua vinculação ideológica.

Nesse contexto, a análise do figurino em *Aleluia, Gretchen* (1976) evidencia que o vestir opera como um elemento central na construção da performance ideológica dos personagens. A partir de Goffman, torna-se possível compreender essas performances como práticas sociais estruturadas, nas quais corpo, vestuário e ação se articulam na produção de identidades. A farda, assim, deixa de funcionar apenas como um signo representacional e passa a atuar como um dispositivo que organiza comportamentos, legitima hierarquias e inscreve a ideologia no corpo dos sujeitos, tornando-a operante no plano das interações e das formas de reconhecimento social.

4.3 O figurino e a construção da atmosfera fascista

A trajetória analítica desenvolvida ao longo deste capítulo evidenciou que o figurino militar fascista em *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sylvio Back, opera simultaneamente como signo semiótico, dispositivo de memória cultural e mecanismo de performance ideológica. A análise das cenas em que as fardas nazistas e integralista comparecem revelou que sua presença é tanto recorrente quanto semanticamente densa: ela estrutura identidades, legitima práticas de violência, naturaliza hierarquias e reativa camadas históricas que excedem os limites da diegese.

Contudo, para compreender plenamente a eficácia do figurino na linguagem cinematográfica, é necessário avançar para uma dimensão que as categorias precedentes

apenas tangenciam: aquela que diz respeito não ao que o figurino representa, mas ao que ele produz enquanto experiência sensorial e afetiva para o espectador. É nesse ponto que a noção de atmosfera fílmica, tal como elaborada por Inês Gil (2012), oferece o aporte teórico indispensável para completar a análise, ao permitir compreender o figurino não apenas como portador de sentido ideológico, mas como operador de intensidades, sensações e afetos que configuram o campo perceptivo do filme.

A introdução desse referencial teórico no interior de uma análise ancorada na Semiótica da Cultura e na metodologia de Aumont e Marie (2004) para análise fílmica, não representa uma ruptura epistemológica, mas uma ampliação necessária. Aumont e Marie (2004, p. 11) já indicavam que a análise fílmica deve considerar a obra em sua inserção na história das formas e dos estilos, e que o figurino (enquanto elemento da *mise-en-scène*) participa de uma estrutura visual que produz significados em diferentes níveis, do narrativo ao icônico. A dimensão atmosférica é precisamente aquela que emerge dessa articulação entre os elementos da imagem, conferindo ao filme um caráter imersivo e afetivo que não se reduz à decodificação de signos isolados.

Ao mesmo tempo, a perspectiva lotmaniana, que compreende a cultura como um sistema organizado de transmissão e transformação de sentidos, fornece o substrato pelo qual se pode entender por que determinados signos, como as fardas fascistas, carregam uma saturação semântica capaz de mobilizar a experiência atmosférica do espectador. É a densidade histórica e cultural inscrita nessas vestimentas que, ao ser traduzida para a linguagem fílmica, produz uma atmosfera que não precisa ser enunciada para se fazer sentir.

Este subcapítulo, portanto, organiza-se a partir de uma estrutura argumentativa que percorre três movimentos complementares. Em primeiro lugar, apresenta e aprofunda o conceito de atmosfera fílmica conforme Gil (2012), situando-o no interior do campo teórico da análise cinematográfica e estabelecendo seus desdobramentos internos (as distinções entre atmosfera plástica e dramática, concreta e abstrata) como instrumentos operatórios para a análise do filme em questão. Em seguida, articula esses conceitos com a perspectiva semiótico-cultural de Lotman (1996), demonstrando de que modo a densidade simbólica do figurino fascista constitui a condição de possibilidade de sua eficácia atmosférica. Por fim, aplica esse conjunto teórico à leitura das cenas do filme, evidenciando como a presença recorrente das fardas ao longo dos quatro blocos temporais da narrativa constrói uma atmosfera de opressão, vigilância e controle que se impõe ao espectador como experiência sensível, e não apenas como conteúdo inteligível.

Para iniciar esse percurso, é fundamental retomar com precisão o conceito de

atmosfera elaborado por Inês Gil. A autora parte da constatação de que o termo "atmosfera" é frequentemente utilizado no discurso sobre o cinema para designar uma impressão difusa e, por isso mesmo, de difícil definição. Seu esforço teórico consiste exatamente em transformar essa noção vaga em um conceito operatório, capaz de sustentar uma análise rigorosa. A atmosfera é definida por Gil (2012), em termos gerais, como “um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afetivo e rege as relações do homem com o seu meio” (Gil, 2012, p. 141).

Ao caracterizar a atmosfera como um "sistema de forças", Gil (2012, p. 141) a inscreve em uma lógica relacional: ela não é uma propriedade de nenhum elemento isolado, mas emerge da interação entre eles. Ao dizer que esse sistema "permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado" (Gil, 2012, p. 141), a autora sugere que a atmosfera tem uma função epistemológica, ela é o meio pelo qual as relações entre os elementos se tornam perceptíveis. Essa formulação é particularmente relevante para a análise do figurino, pois indica que a farda fascista não produz atmosfera por si mesma, mas em função das relações que estabelece com os demais componentes da *mise-en-scène*: a iluminação, o espaço, a cenografia, a gestualidade ritualizada dos personagens, a trilha sonora que ora irrompe, ora se ausenta. É nessa trama relacional que a atmosfera se constitui como experiência.

A autora também se preocupa em distinguir a atmosfera de noções correlatas, como clima e ambiente, que muitas vezes são usadas de modo intercambiável, mas que possuem especificidades relevantes para a análise. O clima, segundo Gil (2012, p. 141), é mais geral e estável que a atmosfera, e tem sua presença sempre explícita e fundamental, por exemplo, fala-se de um "clima de terror" para caracterizar um espaço-tempo determinado. O ambiente, por sua vez, é também geral, mas opera de modo secundário, como elemento de cenário não indispensável ao espaço dramático. A atmosfera, em contraste, está sempre em primeiro plano, mesmo quando pontualmente localizada: sua presença "contagia e envolve o espectador" (Gil, 2012, p. 142) de modo muitas vezes silencioso, porém profundamente eficaz. Essa propriedade de onipresença relativa distingue a atmosfera de efeitos localizados e circunscritos, conferindo-lhe um estatuto de elemento constitutivo do filme, e não apenas decorativo ou acessório.

Ao propor que a atmosfera seja compreendida como uma figura fílmica, Gil (2012) opera um deslocamento teórico decisivo. Uma figura fílmica é definida pela autora como "uma forma particular de expressão, neste caso originada não só pela própria

representação, mas sobretudo por determinados princípios específicos ao cinema" (Gil, 2012, p. 141). Ao atribuir à atmosfera o estatuto de figura fílmica, a autora reconhece que ela possui uma expressão própria, irreduzível à soma de seus componentes, e que constitui um elemento de análise legítimo e produtivo. Esse reconhecimento tem consequências metodológicas importantes: ele autoriza a tratar a atmosfera não como efeito residual de outros elementos, mas como objeto de análise em si mesma, dotada de uma lógica interna e de um papel específico na produção de sentido do filme.

Gil (2012, p. 142) propõe, então, uma taxionomia da atmosfera cinematográfica que distingue, em primeiro lugar, entre a “atmosfera espectral” (que estuda o fenômeno existente entre o espectador e o filme) e a “atmosfera fílmica” (que diz respeito à relação entre os próprios elementos fílmicos visuais e sonoros). É esta última que nos interessa mais diretamente na análise de *Aleluia, Gretchen* (1976), pois é no interior da imagem fílmica que o figurino opera como componente atmosférico. No âmbito da atmosfera fílmica, a autora distingue duas dimensões complementares:

[...] a atmosfera plástica porque diz respeito à forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda, é a atmosfera dramática, porque é expressa essencialmente a partir da diegese. [...] No entanto, as duas estão sempre interligadas (Gil, 2012, p. 142).

Essa distinção é metodologicamente fértil porque permite compreender que o figurino opera em ambas as dimensões simultaneamente. Do ponto de vista plástico, suas qualidades materiais (textura dos tecidos, rigidez dos cortes, simetria das composições, cromatismo das cores) integram a configuração visual da imagem, contribuindo para sua densidade sensível. Do ponto de vista dramático, o figurino articula-se às relações de poder, aos conflitos e às dinâmicas narrativas que estruturam a diegese. Em *Aleluia, Gretchen* (1976), essa dupla operação é constante: a farda nazista da SS, com seu preto intenso e seus adereços metálicos, produz um efeito plástico de peso e austeridade que se soma à função dramática de marcar hierarquias, delimitar posições de poder e legitimar práticas de violência. A atmosfera que emerge dessa articulação não pertence exclusivamente a nenhuma das duas dimensões, mas resulta de sua interação.

A essa distinção entre atmosfera plástica e dramática, Gil (2012) acrescenta uma segunda tipologia, igualmente relevante para a análise: a distinção entre atmosfera concreta e abstrata. A atmosfera é concreta quando se apresenta materialmente ou é criada por meios técnicos perceptíveis, e o exemplo paradigmático é o nevoeiro, que cria fisicamente uma condição atmosférica no espaço da imagem. É abstrata quando se exprime de forma difusa,

sem representação direta, mas ainda assim sensível. Essa segunda modalidade é a mais complexa e, segundo a autora, a mais característica do cinema enquanto arte específica, pois ela resulta das propriedades singulares da imagem em movimento, de sua temporalidade, de seu dinamismo, de sua capacidade de criar relações entre os elementos que excedem a representação figurativa.

Gil (2012, p. 144) exemplifica a produção da atmosfera a partir do grande plano, destacando que, ao eliminar referências espaciais e preencher o quadro com uma superfície de intensa proximidade, esse recurso gera uma qualidade sensível que não se encontra em nenhum elemento isolado da imagem. Nesse tipo de enquadramento, a atmosfera emerge como efeito da própria configuração visual, produzindo sensações como intimidade ou estranhamento que não decorrem de uma representação direta, mas da relação entre os elementos que compõem o plano.

Essa característica está diretamente relacionada àquilo que a autora define como a “indivisibilidade da atmosfera” (Gil, 2012, p. 145). Segundo a autora, trata-se de um fenômeno que “funciona como um todo, um sistema de forças sensíveis ou afetivas que é percebido como um conjunto de corpo inteiro; a atmosfera também não é um processo mental” (Gil, 2012, p. 145). Isso significa que a atmosfera não pode ser reduzida à soma de seus componentes nem compreendida como uma elaboração subjetiva do espectador, mas deve ser entendida como uma experiência que se impõe de forma global, resultante da articulação entre os elementos fílmicos.

Essa propriedade de indivisibilidade tem implicações analíticas que não devem ser subestimadas. Ela significa que a atmosfera não pode ser decomposta em seus elementos constitutivos sem que se perca exatamente aquilo que a define: o efeito de conjunto, a qualidade emergente que surge da relação entre os componentes e que não se encontra em nenhum deles isoladamente. Para a análise do figurino, isso implica que a compreensão de sua função atmosférica exige sempre considerá-lo em relação com os demais elementos da *mise-en-scène*, e não como objeto autônomo. A farda da SS nazista que aparece na cena da tortura de Eurico produz seu efeito atmosférico não apenas por seu cromatismo ou por sua carga histórica, mas pela relação que estabelece com o pijama listrado da vítima, com o espaço do porão, com a iluminação que acentua sombras e suprime detalhes, com o silêncio que precede a violência. É nessa trama de relações que a atmosfera autoritária se constitui como experiência indivisível.

A articulação entre a teoria da atmosfera de Gil (2012) e a perspectiva semiótico-cultural de Lotman (1996) revela-se, nesse ponto, particularmente produtiva. Para Lotman

(1996, p. 22-23), a semiosfera é o espaço de memória coletiva no qual os signos circulam, interagem e se transformam. Signos historicamente saturados, como as fardas fascistas, chegam ao filme carregados de significados sedimentados ao longo de anos de uso, associação e reelaboração cultural. Ao serem inseridos no sistema cinematográfico, esses signos não são simplesmente reproduzidos: eles são traduzidos, no sentido lotmaniano, segundo as regras específicas da linguagem fílmica, o que significa que seus significados são reorganizados pelas condições da *mise-en-scène* sem que sejam esvaziados de sua carga histórica. É precisamente essa carga histórica (a memória da violência, do autoritarismo e do extermínio inscrita nas fardas) que constitui a condição de possibilidade de sua eficácia atmosférica.

Essa relação entre signo cultural e atmosfera pode ser compreendida, em termos lotmanianos, como um processo pelo qual a memória cultural inscrita no signo é convertida em experiência perceptiva. Machado (2003, p. 74) observa que, na perspectiva da Escola de Tártu-Moscou, o texto cultural é sempre portador da memória de suas interpretações e de seus contextos históricos. Aplicado ao figurino cinematográfico, esse entendimento sugere que as fardas fascistas, ao serem incorporadas à linguagem fílmica, não apenas remetem a um passado histórico: elas o atualizam como experiência presente, convertendo memória em sensação. É essa conversão que explica por que o impacto das fardas sobre os membros da equipe de filmagem (descrito pelo diretor Sylvio Back e amplamente comentado no capítulo anterior) não decorria apenas do reconhecimento intelectual de sua carga ideológica, mas de uma experiência afetiva imediata, que se impunha como presença física antes mesmo de qualquer processo de decodificação simbólica.

Essa dimensão afetiva e imediata da experiência atmosférica é precisamente o que Gil (2012, p. 142) identifica como a capacidade da atmosfera de "contagiar e envolver o espectador". O verbo "contagiar" é revelador: ele sugere que a atmosfera não opera por um mecanismo de transmissão intencional de informação, mas por um processo de contaminação involuntária, que afeta o espectador antes que ele possa processá-la reflexivamente. Esse caráter pré-reflexivo da experiência atmosférica é o que confere ao figurino sua eficácia mais profunda: a farda fascista não precisa ser reconhecida de forma plenamente consciente como símbolo de autoritarismo para produzir uma sensação de opressão. Sua eficácia está ancorada em uma memória cultural já sedimentada, que atua no nível da percepção, mobilizando um campo afetivo que orienta a experiência do espectador antes de uma elaboração reflexiva mais estruturada.

Estabelecida essa articulação teórica, é possível avançar para a aplicação desses

conceitos à análise das cenas do filme, percorrendo os quatro blocos temporais da narrativa de modo a evidenciar como a recorrência do figurino militar constrói, de forma acumulativa, uma atmosfera de opressão que não se dissolve com as descontinuidades temporais da narrativa, mas antes se intensifica a cada reaparição das fardas.

No primeiro bloco temporal (1937-1939), a cena do treinamento da Juventude Hitlerista oferece uma das construções atmosféricas mais elaboradas do filme. Trata-se de uma sequência que combina elementos plásticos (a luz diurna de um campo aberto, os corpos em formação, os uniformes padronizados) com elementos dramáticos (a coreografia coletiva, o discurso do líder, a despedida de *Josef*) para produzir uma atmosfera que a partir das interpretações sobre os estudos de Gil (2012), podem ser classificadas como simultaneamente concreta e abstrata. Concreta porque os uniformes, os gestos ritualizados e o espaço aberto são materialmente perceptíveis e produzem efeitos estilísticos reconhecíveis; abstrata porque a sensação de homogeneização e dissolução da individualidade que a cena transmite não está localizada em nenhum desses elementos isoladamente, mas emerge de sua interação. A padronização visual imposta pelo figurino (corpos que se tornam intercambiáveis, identidades que se apagam em favor de uma identidade coletiva) produz uma atmosfera de supressão que o espectador experimenta como pressão difusa, antes mesmo de a compreender como representação de uma ideologia específica.

Aumont e Marie (2004, p. 11) em seus estudos sobre análise fílmica, observam que o filme deve ser considerado como obra artística autônoma, cujos significados se fundam em estruturas narrativas e em dados visuais e sonoros que produzem um efeito particular no espectador. O figurino da Juventude Hitlerista produz precisamente esse efeito: ele organiza o espaço visual de modo a criar uma estrutura de domínio que se manifesta tanto narrativamente (como formação ideológica de jovens) quanto plasticamente, como composição visual que impõe ao olhar do espectador uma lógica de simetria, repetição e apagamento da diferença. A atmosfera que daí resulta é a de uma máquina social que absorve os indivíduos e os reconfigura segundo uma lógica coletiva autoritária.

No mesmo bloco temporal, a cena do quarto do Dr. Aurélio desenvolve uma atmosfera de natureza diversa, mas igualmente densa. Aqui, o figurino integralista (a camisa verde-oliva, a calça e o cinto pretos, o sigma bordado na manga) opera em um espaço privado carregado de outros signos ideológicos: o retrato emoldurado de Plínio Salgado, a bandeira verde com o sigma, a arma exibida como objeto de veneração.

Esse conjunto produz uma atmosfera que Gil definiria como concreta em seus componentes materiais, mas abstrata em seu efeito global: a sensação de solenidade e tensão

que permeia a cena não pode ser atribuída a nenhum elemento isolado, mas emerge do campo relacional que todos eles constituem conjuntamente. O momento em que *Dr. Aurélio* se coloca diante do espelho para ajustar o uniforme é particularmente revelador dessa dinâmica: o gesto de autocontemplação não apenas exhibe a farda ao espectador, mas ritualiza a relação do personagem com sua identidade ideológica, conferindo à cena uma dimensão performativa e quase litúrgica que intensifica a atmosfera de devoção ao movimento.

A dimensão litúrgica da atmosfera é reforçada pela introdução da trilha sonora extradiegética do hino integralista, inserido no momento em que o personagem estende a bandeira sobre a cama e se deita sobre ela (Aleluia, Gretchen, 1976, 00:38:40). O som extradiegético funciona como um operador atmosférico para o espectador, que converte a cena em um ritual de adesão ideológica, suspendendo momentaneamente a lógica narrativa para intensificar a experiência afetiva do personagem integralista com os símbolos em cena. É nesse ponto que a análise fílmica revela sua insuficiência se restringida ao plano narrativo ou iconográfico: é apenas pela consideração da dimensão atmosférica (a interação entre figurino, espaço, som, falas e gestualidades) que se pode compreender a plena eficácia dessa sequência para a construção narrativa e interpretativa do filme.

A cena da apresentação cívico-escolar introduz uma variação significativa na construção atmosférica do filme: aqui, o figurino nazista aparece sob a forma de fantasia, utilizado por crianças em um ambiente pedagógico e festivo. Essa operação de deslocamento poderia sugerir uma neutralização da carga simbólica do figurino, mas o efeito atmosférico que produz é precisamente o oposto. Ao inserir os signos do nazismo em um contexto de normalidade cotidiana (uma escola, um evento cívico, uma apresentação de crianças), a cena produz uma atmosfera de inquietação que resulta exatamente do contraste entre o registro festivo e a memória histórica ativada pelas vestimentas. Gil (2012, p. 141) sublinha que a atmosfera se distingue do clima por sua capacidade de se impor com força mesmo quando pontualmente localizada, e é precisamente isso que ocorre nessa cena: a atmosfera de violência naturalizada que ela produz é mais perturbadora do que qualquer cena de confronto explícito, justamente porque se manifesta como normalidade.

Essa operação pode ser compreendida, em termos lotmanianos, como um processo de tradução intersemiótica no qual o sentido histórico das fardas é relocado em um novo sistema de significação (o da encenação lúdica infantil) sem que sua carga original seja apagada. Ao contrário: a tensão entre os dois sistemas de significação é o que produz o efeito atmosférico mais perturbador. Machado (2003, p. 74) observa que, na perspectiva da Semiótica da Cultura, todo texto cultural carrega a memória de seus contextos históricos, e

que essa memória se manifesta mesmo quando o texto é deslocado para novos contextos de uso. A farda nazista, ao ser vestida por crianças em uma apresentação escolar, não perde sua memória de violência: ao contrário, essa memória é ativada justamente pelo contraste com a inocência do contexto, produzindo uma atmosfera de perturbação que o espectador experimenta como estranhamento.

No terceiro bloco temporal (1955), a cena da tortura de Eurico representa o ponto de maior intensidade atmosférica do filme. Aqui, as fardas da SS reaparecem em sua forma mais explícita e em seu contexto mais carregado: os ex-oficiais *Mertz*, *Kaput* e *Brückner* as vestem deliberadamente antes de conduzir o caixeiro-viajante ao porão do Flórida Hotel. O ato de vestir as fardas antes de executar a violência constitui, em si, um gesto que participa da construção atmosférica da cena, ao instaurar um regime visual e afetivo que reconfigura o espaço do porão.

A atmosfera que se forma nesse momento articula diferentes níveis. Por um lado, apresenta-se como concreta, na medida em que é sustentada por elementos materialmente perceptíveis da imagem, como as fardas negras que dominam o quadro, a iluminação que acentua sombras e reduz a visibilidade dos detalhes, e a espacialidade claustrofóbica do porão. Por outro, esses elementos plásticos se articulam à dimensão dramática da cena, expressa na violência da tortura e na intensidade das atuações, compondo um campo relacional que estrutura a experiência.

Ao mesmo tempo, essa configuração produz uma atmosfera de caráter abstrato, uma vez que a sensação de ameaça e opressão não se localiza em nenhum elemento isolado, mas emerge da interação entre eles. Trata-se, nos termos de Gil (2012), de uma atmosfera que funciona como um sistema de forças sensíveis, percebido como um todo indivisível. É precisamente essa indivisibilidade que confere à cena sua eficácia afetiva, fazendo com que a experiência de opressão se imponha ao espectador para além do que é diretamente representado. O contraste entre as fardas dos torturadores e o pijama listrado de *Eurico* é, nesse contexto, um dos dispositivos atmosféricos mais precisos do filme.

A visualidade do pijama listrado, que remete diretamente aos uniformes dos prisioneiros dos campos de concentração nazistas, cria um campo de significações históricas que se sobrepõe ao nível narrativo sem substituí-lo. O espectador não precisa identificar conscientemente essa referência para experimentar seu efeito atmosférico: a oposição entre os dois figurinos estrutura visualmente uma lógica de dominação e subjugação que se impõe como experiência perceptiva antes de qualquer processo de interpretação intelectual. É essa capacidade do figurino de agir sobre a percepção antes da reflexão que Gil (2012, p. 142)

identifica como a propriedade mais característica da atmosfera: ela "contagia" o espectador, invade sua experiência sensorial antes que ele possa processá-la criticamente.

Ainda assim, essa dimensão pré-reflexiva não exclui o papel da memória cultural na produção de sentido. Ao contrário, quando o espectador dispõe de um repertório histórico que lhe permite reconhecer as referências mobilizadas (como a associação entre o pijama listrado e os uniformes dos campos de concentração), o impacto da cena se intensifica. A experiência atmosférica, nesse caso, não se limita à resposta sensível imediata, mas é atravessada por camadas de significação que aprofundam sua potência afetiva, articulando percepção e reconhecimento em um mesmo processo.

O espaço em que a cena se desenvolve (o porão do Flórida Hotel) reforça essa construção atmosférica ao evocar uma referência histórica paralela: os porões do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), amplamente associados às práticas de repressão e tortura durante a ditadura militar brasileira. Esse deslocamento espacial aproxima dois contextos históricos de violência institucionalizada (o nazismo europeu e a ditadura brasileira), criando uma continuidade atmosférica que transcende os limites da diegese. Aumont e Marie (2004, p. 11) observam que a análise histórica de um filme deve considerar os elementos de representação sócio-histórica que nele são observáveis e confrontá-los com outros tipos de representação produzidos pela cultura, e é exatamente esse confronto que a cena realiza, ao articular, no plano da imagem, referências ao nazismo europeu e à ditadura brasileira em uma única atmosfera autoritária.

No quarto e último bloco temporal, identificado pelo indicativo subjetivo e atemporal "Hoje", a cena do piquenique em comemoração ao aniversário de *Frau Lotte Kranz* propõe uma situação que poderia ser lida como distensão da atmosfera opressiva que domina o filme: um ambiente festivo, ao ar livre, com música, cerveja e confraternização. No entanto, a reintrodução das fardas da SS por *Mertz*, *Kaput* e *Brückner*, justificada pela personagem Rosie Marie como uma forma de "fantasia" adequada ao contexto carnavalesco, produz um efeito atmosférico de singular complexidade. Como observa Gil (2012, p. 145), a atmosfera possui a propriedade de atravessar os espaços e tempos do filme, impregnando-os com uma qualidade afetiva que persiste mesmo quando as condições narrativas se transformam.

A fala de *Rosie Marie*: "[...] são fantasias [...] Reais, mas fantasias" (Aleluia, Gretchen, 1976, 01:44:42); é o enunciado que mais diretamente tematiza essa tensão, e é precisamente sua impossibilidade semântica que revela o mecanismo atmosférico em operação. A expressão "fantasias reais" é uma contradição performativa: ao afirmar que as fardas são simultaneamente fantasias e reais, a personagem inadvertidamente confirma que a

memória histórica inscrita nelas não pode ser neutralizada pelo deslocamento contextual.

As fardas não deixam de ser o que são (signos de autoritarismo, violência e extermínio) pelo fato de serem vestidas em um piquenique, em um sábado de carnaval. Ao contrário: sua presença em um contexto festivo intensifica a perturbação atmosférica ao criar uma disjunção entre o registro superficial da cena e a camada profunda de significações que o figurino carrega. É essa disjunção que constitui a atmosfera final do filme: uma sensação de que o autoritarismo não pertence ao passado, mas persiste como estrutura latente, capaz de emergir a qualquer momento sob diferentes disfarces.

Essa permanência da atmosfera opressiva ao longo dos quatro blocos temporais do filme é o traço mais característico da construção atmosférica de *Aleluia, Gretchen* (1976). As descontinuidades temporais da narrativa (que saltam de 1937 a 1939, de 1942 a 1945, a 1955 e ao presente atemporal do bloco final) poderiam sugerir uma fragmentação que dissolve a coerência atmosférica e narrativa. Mas, o que o figurino realiza, contudo, é exatamente o oposto: ao retornar em cada bloco temporal, as fardas fascistas criam uma linha de continuidade que une os diferentes momentos da narrativa em uma única experiência atmosférica.

A atmosfera de opressão e vigilância que se estabelece no primeiro bloco, mediada pelas tensões dadas pela Segunda Guerra Mundial, não se dissipa com a transição para os blocos seguintes; ela se acumula, se intensifica e se complexifica a cada nova aparição do figurino, mesmo após o fim da Segunda Guerra, e até atingir sua expressão máxima na cena da tortura e sua forma mais afrontosa na ambiguidade do piquenique final. Essa estrutura acumulativa é o que Gil (2012, p. 144) identifica como a capacidade da atmosfera de criar uma temporalidade própria, independente do tempo diegético, que atravessa o filme como um campo de forças afetivas persistentes.

A análise desenvolvida ao longo deste subcapítulo permite, por fim, formular algumas conclusões sobre o papel do figurino na construção da atmosfera fascista em *Aleluia, Gretchen* (1976). A primeira conclusão é de ordem metodológica: a análise fílmica que se restringe ao nível narrativo ou simbólico permanece aquém da complexidade da linguagem cinematográfica. Aumont e Marie (2004, p. 11) já sublinhavam que o filme deve ser considerado como obra artística autônoma que produz um efeito particular no espectador por meio de suas estruturas visuais e sonoras, e é precisamente esse efeito que escapa às análises que se limitam à decodificação de signos. A incorporação da noção de atmosfera ao repertório analítico permite capturar essa dimensão, revelando que o figurino não apenas comunica significados, mas organiza um campo perceptivo que orienta a experiência do espectador

antes e além de qualquer processo de interpretação consciente.

A segunda conclusão diz respeito à relação entre signo e atmosfera, que se revela como uma relação de condicionamento mútuo. Por um lado, a eficácia atmosférica do figurino fascista depende de sua saturação semântica: é precisamente porque as fardas nazistas e integralista carregam uma memória histórica densa (associada ao autoritarismo, à violência e ao extermínio) que sua presença na imagem fílmica é capaz de produzir uma experiência atmosférica de opressão. Um figurino desprovido dessa carga histórica não produziria o mesmo efeito. Por outro lado, a atmosfera é o meio pelo qual essa carga histórica se torna experiência sensível: sem o campo afetivo que a atmosfera constitui, os signos do figurino permaneceriam no nível do reconhecimento lógico e intelectual, sem atingir a dimensão perceptiva que os torna verdadeiramente eficazes na produção de um efeito sobre o espectador. Signo e atmosfera são, portanto, inseparáveis na análise do figurino cinematográfico.

A terceira conclusão, finalmente, é de ordem hermenêutica: a análise do figurino como operador atmosférico revela uma dimensão do projeto estético e político de *Aleluia, Gretchen* (1976) que não é acessível por outras vias analíticas. Ao construir uma atmosfera autoritária que persiste ao longo de todos os blocos temporais da narrativa (transcendendo as descontinuidades diegéticas e resistindo às tentativas de neutralização simbólica que o próprio filme encena), o filme sugere que o autoritarismo fascista não é um fenômeno historicamente circunscrito, mas uma estrutura cultural latente, capaz de se reproduzir sob diferentes formas e em diferentes contextos. Essa sugestão não é enunciada narrativamente, mas produzida atmosféricamente: ela se impõe ao espectador como experiência sensível, como sensação de que a opressão continua presente mesmo quando declarada encerrada institucionalmente. É essa eficácia atmosférica (essa capacidade de fazer sentir o que apenas enunciar não seria suficiente para comunicar) que confere ao filme sua potência crítica e que torna o figurino um elemento não periférico, mas estruturante, de sua linguagem cinematográfica.

Portanto, a articulação entre a teoria da atmosfera fílmica de Inês Gil (2012), a Semiótica da Cultura de Iuri Lotman (1996) e a metodologia de análise fílmica de Aumont e Marie (2004) oferece um quadro teórico capaz de sustentar uma leitura do figurino em *Aleluia, Gretchen* (1976) que é ao mesmo tempo rigorosa em seus fundamentos e sensível às dimensões afetivas e perceptivas da experiência cinematográfica. Ao compreender o figurino como operador atmosférico, é possível reconhecer que a indumentária militar fascista não apenas representa o autoritarismo: ela o produz como experiência, inscrevendo-o no corpo do espectador como uma sensação que persiste além do encerramento do filme. Essa é, talvez, a

mais radical contribuição do figurino à linguagem cinematográfica de *Aleluia, Gretchen* (1976): não a de ilustrar uma história, mas a de tornar a história sensível.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aleluia, Gretchen (1976) é um filme que resiste ao esquecimento, não porque seja celebrado, mas porque continua a interpelar. Ao longo desta dissertação, o que se buscou compreender foi precisamente por que essa obra, realizada sob censura e em condições materiais adversas, mantém sua densidade crítica cinquenta anos depois. A resposta foi encontrada, em grande medida, no lugar que o figurino ocupa em sua linguagem cinematográfica: não como detalhe de reconstituição histórica, mas como dispositivo que faz sentir o que a narrativa enuncia.

O ponto de partida foi a constatação de que as fardas nazistas e integralista presentes no filme comparecem com uma frequência e uma precisão que não são acidentais. Os 23 minutos e 15 segundos de presença do figurino militar (cerca de 19,72% do tempo total de tela, distribuídos pelos quatro blocos temporais da narrativa) são o dado quantitativo que aponta para uma escolha estética deliberada. O reconhecimento do rigor histórico das indumentárias com o Prêmio Coruja de Ouro em 1977, e o relato do próprio Sylvio Back sobre o efeito perturbador que os atores caracterizados como oficiais da SS produziram sobre a equipe de filmagem, são os dados qualitativos que confirmam essa deliberação. Entre a verossimilhança buscada e o estranhamento produzido, localiza-se o espaço em que esta pesquisa se moveu.

Para dar conta desse objeto, foi necessário articular três perspectivas teóricas que, embora distintas em seus fundamentos, revelaram-se complementares na prática analítica. A análise fílmica de Aumont e Marie (2004) forneceu o método para examinar as cenas em sua materialidade (a iluminação, o espaço, a gestualidade, a montagem) sem reduzi-las a significados isolados. A Semiótica da Cultura de Lotman (1996) permitiu compreender as fardas como condensadores de memória cultural, signos historicamente saturados que chegam ao filme carregando décadas de uso, ritual e elaboração simbólica, e que são traduzidos — não esvaziados — pela linguagem cinematográfica. A teoria da atmosfera fílmica de Inês Gil (2012), articulada ao conceito de performance de Goffman (2009), abriu a dimensão que as outras perspectivas apenas tangenciavam: aquela do figurino como operador de intensidades e afetos, capaz de produzir no espectador uma experiência de autoritarismo que antecede e excede qualquer processo de interpretação consciente.

O percurso histórico traçado no segundo capítulo, dos *shirt movements* europeus ao integralismo da AIB, passando pelas indumentárias da SA, da SS e da Juventude Hitlerista,

revelou que as fardas fascistas não se limitam à sua função utilitária, associada à proteção do corpo e à organização disciplinar dos sujeitos no contexto militar, mas também podem ser consideradas como textos culturais que codificam hierarquia, disciplina, pertencimento e violência; que transformam corpos individuais em corpos coletivos; que inscrevem a ideologia na superfície visível dos sujeitos. Ao serem inseridas na linguagem fílmica de Back, essas vestimentas não perdem essa carga: ao contrário, é precisamente porque a carregam que sua presença na imagem cinematográfica produz os efeitos que a análise evidenciou.

Esses efeitos se manifestam em ao menos três planos, que a análise percorreu progressivamente. No plano semiótico, as fardas operam como condensadores de memória cultural no sentido lotmaniano: ao ativarem referências históricas que excedem o universo diegético, inscrevem o filme em uma semiosfera mais ampla, onde o nazismo europeu, o integralismo brasileiro e a ditadura militar se encontram como manifestações de uma mesma estrutura autoritária. No plano performativo, o ato de vestir a farda — seja pelo *Dr. Aurélio* diante do espelho, seja pelos ex-oficiais da SS antes de torturar *Eurico*, seja pelas crianças na apresentação cívico-escolar — constitui sempre um ato de assunção identitária. O uniforme, como mostra Goffman, não apenas sinaliza um papel: ele o constitui, orientando gestos, posturas e condutas de modo que corpo e ideologia se tornam inseparáveis. A ausência de uniformes femininos na narrativa, longe de ser uma lacuna, é ela própria um gesto expressivo: reproduz as hierarquias de gênero das ideologias representadas e confirma que o figurino opera com igual eficácia por sua presença e por sua falta.

No plano atmosférico, que pode ser considerado com um dos mais decisivos para a compreensão da singularidade do filme, a recorrência do figurino ao longo dos quatro blocos temporais produz uma continuidade que as discontinuidades diegéticas da narrativa não dissolvem. Ao contrário: a cada nova aparição das fardas, a atmosfera de opressão se acumula, se intensifica e se complexifica. A cena da tortura de *Eurico* é o ponto de maior densidade dessa construção: o contraste entre as fardas negras da SS e o pijama listrado da vítima, cuja visualidade remete diretamente aos uniformes dos campos de concentração, estrutura visualmente uma lógica de dominação que opera antes de qualquer decodificação simbólica, como experiência perceptiva imediata. O espaço do porão do Flórida Hotel, por sua vez, evoca os porões do DOPS, aproximando contextos históricos de violência institucionalizada em uma continuidade simbólica que não precisa ser enunciada para se fazer sentir.

A cena do piquenique no bloco final sintetiza com singular precisão o argumento central da dissertação. Ao reapresentar as fardas em um contexto festivo e carnavalesco — validadas pela personagem *Rosie Marie* como "fantasias reais" —, o filme tematiza o

mecanismo pelo qual ideologias autoritárias sobrevivem ao seu contexto histórico original: sob disfarces, naturalizadas como nostalgia, esvaziadas de sua violência constitutiva. A contradição performativa inscrita na expressão é reveladora: as fardas não deixam de ser o que são pelo fato de serem vestidas em um piquenique. A memória cultural que carregam não pode ser neutralizada pelo deslocamento contextual. É essa impossibilidade de neutralização que constitui a atmosfera final do filme e que Sylvio Back já enunciara, com precisão perturbadora, ao afirmar que "mudaram os penteados, mas a cabeça continua a mesma" (Back, 2006, p. 147).

Do ponto de vista do campo da Comunicação, a pesquisa oferece uma contribuição ao debate sobre o lugar do figurino nos estudos de cinema no Brasil. Frequentemente tratado como elemento acessório, ou uma "pequena partícula" dentro da direção de arte, como observa Bárbara Moreira (2015, p. 3). O figurino revelou-se aqui um ponto de entrada para uma compreensão mais densa de como o cinema opera como espaço de memória, crítica e elaboração coletiva de traumas históricos. A articulação entre a Semiótica da Cultura, a teoria da performance e a teoria da atmosfera fílmica demonstrou-se produtiva para esse fim, e pode ser estendida a outros objetos: filmes que mobilizem o figurino como dispositivo central de linguagem, instalações artísticas, exposições museológicas ou performances que ativem indumentárias carregadas de memória histórica.

Há percursos que esta dissertação apenas abriu, e que apontam para a fertilidade do campo que ela busca consolidar. Dentre eles, destaca-se a consideração da indumentária como objeto autônomo de investigação no âmbito dos estudos da comunicação e do cinema. Nessa perspectiva, a indumentária deixa de ser compreendida como um mero prolongamento da direção de arte para ser concebida como uma instância discursiva dotada de estatuto próprio, capaz de engendrar regimes de sentido, memória e afeto que não se deixam reduzir aos demais elementos da *mise-en-scène*.

A abordagem semiótica aplicada aqui ao figurino militar fascista pode ser estendida a outros filmes, outros períodos e outras ideologias, mapeando de que modo o cinema construiu, por meio da indumentária, suas representações do poder, da identidade e do corpo político. Os estudos da Moda, por sua vez, ainda constituem um interlocutor pouco mobilizado no campo dos estudos de cinema, sobretudo quando comparados a outras instâncias, como a fotografia e a cenografia. Nesse contexto, a articulação entre as perspectivas de Roland Barthes (1987) acerca do sistema da moda, os estudos culturais da indumentária desenvolvidos por autores como Peter Stallybrass (2008), e a análise fílmica de matriz semiótica delineia um programa de pesquisa promissor. Tal convergência teórica permite investigar de que modo o vestuário

cinematográfico participa da produção cultural de subjetividades e da construção de memórias coletivas.

Nesse sentido, esta dissertação não pretende encerrar uma discussão, mas argumentar por sua abertura. Defende-se, nesse horizonte, o reconhecimento do figurino como um objeto legítimo de investigação, dotado de densidade própria e de efetiva potência analítica no interior do campo dos estudos fílmicos. As ferramentas teórico-metodológicas para tal abordagem já se encontram disponíveis; o que se coloca, portanto, é a necessidade de sua incorporação mais sistemática e de um investimento analítico que corresponda à sua complexidade.

É precisamente nesse ponto que a presente investigação encontra seu desdobramento analítico mais substantivo. Ao reivindicar o figurino como instância significativa na construção de sentido no cinema, abre-se também a possibilidade de compreender como ele opera na articulação entre forma estética e inscrição histórica. Tal perspectiva torna-se particularmente produtiva quando situada diante de objetos fílmicos que tensionam memória, temporalidade e ideologia, permitindo observar de que modo os elementos da indumentária participam da elaboração simbólica de processos históricos e de suas permanências no presente.

Em 2026, ano em que o filme *Aleluia, Grtechen* completa cinquenta anos, o debate sobre autoritarismo, fascismo e memória histórica não poderia estar mais presente na cena pública brasileira e internacional. Analisar como o figurino militar fascista foi representado e ressignificado em *Aleluia, Gretchen* é, nesse contexto, uma forma de compreender os mecanismos estéticos e simbólicos pelos quais ideologias autoritárias são transmitidas e reativadas ao longo do tempo. O cinema, como demonstrou esta pesquisa, possui recursos próprios para tornar esse processo sensível, e Sylvio Back soube utilizá-los com uma precisão que o tempo não diminuiu. Nas fardas que atravessam os quatro blocos temporais do filme, o passado não se limita à ordem da representação: ele retorna e segue produzindo efeitos, tendo no figurino militar fascista um dos dispositivos privilegiados de sua atualização.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adilson José de. Uniformes da Guarda Nacional (1831-1852): a indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 77-147, 2001. DOI: 10.1590/S0101-47142001000100004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5371>. Acesso em: 30 abr. 2026.
- BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BAUERKÄMPER, Arnd. **Fascism and dictatorship in Europe**. London: Bloomsbury, 2017.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-230.
- BENJAMIN, Walter. **O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov**. Organização de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- COSTA, Francisco Araújo da. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, n. 8, p. 37-42, ago. 2002.
- ECO, Umberto. **Psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 24, p. 114-120, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i24p114-120. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/27032>. Acesso em: 30 abr. 2026.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FUENTES, Juan Francisco. Shirt movements in interwar Europe: a totalitarian fashion. **Ler História**, Lisboa, n. 72, p. 151-173, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/3560>. Acesso em: 30 abr. 2026.
- FUENTES, Juan Francisco. **Totalitarismo: historia y análisis de un concepto**. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- GIL, Inês. Atmosfera como figura fílmica. In: SOPCOM – CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 3., 2004, Covilhã. **Atas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2012. v. 1.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GRIFFIN, Roger. **Fascism**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOBBSBAWM, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LE BON, Gustave. **Psicologia das multidões**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- LIPSET, Seymour Martin. **Political man: the social bases of politics**. Garden City: Doubleday, 1960.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Seleção e tradução do russo de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MCNEILL, William H. **The pursuit of power: technology, armed force, and society since A.D. 1000**. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- MOREIRA, Bárbara Heliodora Gollner Medeiros. Casacos ignorados: reflexões sobre o figurino no cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.
- MOSSE, George L. **Nazi culture: intellectual, cultural and social life in the Third Reich**. New York: Grosset & Dunlap, 1966.
- MOSSE, George L. **The nationalization of the masses: political symbolism and mass movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich**. New York: Howard Fertig, 1975.
- MOSSE, George L. **The image of man: the creation of modern masculinity**. New York: Oxford University Press, 1996.
- NACIF, Maria Cristina Volpi. O vestuário como princípio de leitura do mundo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo: ANPUH, 2007.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.
- PAXTON, Robert O. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- PAYNE, Stanley G. **A history of fascism, 1914-1945**. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.
- SMITH, Denis Mack. **Mussolini**. New York: Vintage Books, 1997.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- TILLY, Charles. **Coercion, capital and European states: AD 990-1990**. Cambridge: Blackwell, 1990.

VELHO, Ana Paula Machado. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 10, n. 23, 2009. DOI: 10.7213/rec.v10i23.22315.

VOLPI, Maria Cristina. As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário. **dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 7, n. 15, p. 70-78, 2014. DOI: 10.26563/dobras.v7i15.75. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/75>. Acesso em: 30 abr. 2026.

WILLSON, Perry. **Peasant women and politics in fascist Italy: the Massaie Rurali**. London: Routledge, 2013.