

## CABARET (1972) E O SOM DAS BOTAS NAZISTAS



**FOSSE, BOB. CABARET. ESTADOS UNIDOS: MUSICAL, DRAMA, 1972.**

Por *José Maria Neto*[i]  
*Karl Schurster*[ii]

### Introdução

O cinema foi, na Europa, uma das primeiras formas de pensar o presente e de refletir sobre os traumas históricos da região. Desde a República de Weimar (1919-1933), o expressionismo alemão foi o grande responsável por problematizar o pós-Primeira Guerra Mundial. Filmes como *O Gabinete do Dr Caligari* (1919), *Dr. Mabuse* (1922), *A Última Gargalhada* (1924) e *O Estudante de Praga* (1926) são bons exemplos de que a história e os historiadores não são nem os únicos, nem os primeiros a estranhar sua realidade. Naturalmente, as regras e métodos que governam a história e o discurso histórico são diferentes das do cinema e dos cineastas. O objetivo do discurso do filme histórico não é fornecer ao público uma verdade literal sobre o passado, mas apresentar alegorias, metáforas, que se apresentam como um discurso alternativo à própria narrativa histórica tradicional, colocando para o historiador um desafio sobre seu próprio ofício e a forma pela qual o passado é representado.

O cineasta italiano Roberto Rosellini (1906-1977) foi o primeiro, de destaque internacional, a tratar cuidadosamente do trauma de guerra nas sociedades europeias. Seu destaque no realismo italiano com a trilogia, *Roma Cidade*

*Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha Ano Zero* (1947), constitui uma das principais fontes de interpretação sobre o imediato pós Segunda Guerra Mundial.

*Alemanha Ano Zero*, por exemplo, retratou o trauma da guerra e como a sociedade que vivenciou o conflito estava lidando com suas consequências. Um dos pontos mais significativos na obra de Rossellini é a impossibilidade do esquecimento. Nos seus filmes, Rossellini coloca nas personagens um incômodo constante trazido pelos eventos históricos que os prende ao passado, de tal forma que mesmo depois do ocorrido não conseguem livrar-se dele. Edmund, um garoto de doze anos que sai em busca de dinheiro numa Berlim destruída (o filme foi rodado ainda com a cidade em destroços), para ajudar sua família e reencontra um antigo professor, Herr Enning, que pede ao menino que venda um disco com discursos de Hitler em troca de parte do dinheiro. Com o pai doente, uma irmã acusada de se prostituir para soldados estrangeiros e um irmão procurado pelo exército como desertor, Edmund clama ao professor Enning que o ajude. Enning diz a Edmund que em tempo de guerra deve imperar a lei do mais forte e neste aspecto, com o pai debilitado em cima de uma cama, sem poder trabalhar, sendo sustentado pelos filhos e morando num apartamento que divide com mais duas famílias, o menino opta por se livrar da imagem constante da guerra matando seu pai. Para Edmund, seu pai representava a própria imagem da guerra, uma guerra que não passava e que se tornava mais presente a cada dia em que faltavam alimentos em casa e que as condições de moradia pioravam. Por isso, se livrar do pai seria para ele se livrar da guerra. O centro de gravidade está na impossibilidade do esquecimento da guerra. É possível aprender a lidar com os traumas gerados por uma guerra, mas não superá-los, esquecer-los, deixá-los de lado. Por isso Edmund, atordoado por culpa, opta pelo suicídio. A morte de Edmund representa a impossibilidade do esquecimento. Se observarmos e compararmos a outras produções de Rossellini sobre a guerra, veremos uma tentativa de culpabilização dos alemães. Rossellini é muito mais condescendente com os italianos e muito mais duro com os alemães, chegando até a mostrar os italianos como *vítimas* do nazismo.

Outra produção de significativo impacto foi *Julgamento de Nuremberg* (1961). Este foi o primeiro filme a tratar de forma rigorosa a questão dos julgamentos e da responsabilidade sobre o nazismo. Dirigido por Anthony Mann e contando com atores do primeiro escalão do cinema mundial no momento, como Montgomery Cliff, Marlene

Dietrich, Spencer Tracy, Burt Lancaster, este filme teve uma grande repercussão, causando grande impacto não só nos Estados Unidos, mas também na Europa. O filme retrata o julgamento de quatro juízes alemães que permitiram e legalizaram as atrocidades contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Um dos pontos fundamentais do filme é retratar o problema da responsabilidade e culpa dos indivíduos e como o genocídio foi possível. Este filme passa a ser ponto basilar neste momento onde começa uma grande discussão jurídica sobre os julgamentos, legado do Julgamento de Nuremberg de 1946, onde a questão a ser debatida é a institucionalidade da responsabilidade. Muitos dos réus se escondiam atrás do sistema como burocracia e se defendiam com a assertiva de que estavam apenas cumprindo ordens. Esta discussão nos leva a entender o nazismo como algo maior do que os indivíduos e conseqüentemente nos aponta uma impossibilidade de responsabilizá-los pelas ações do regime. Esta narrativa é responsável pela criação de adjetivos que pouco explica o fenômeno. Segundo esta análise o nazismo foi também adjetivado como *hitlerista*, *hitlerianismo*, onde a responsabilidade social perante o regime era apagada pela personificação do poder. Estas análises reduziram o nazismo a uma explicação monolítica, onde a complexidade da dinâmica do sistema ficava apagada pelo adjetivo de totalitário.

O cinema foi uma das principais portas abertas para a análise do presente nas sociedades europeias. Durante a Guerra Fria, diversas memórias lutavam pela validação de um passado reinventado, passado a limpo. Países como Suíça, Áustria, França, procuraram passar seu passado a limpo se afastando o quanto puderam do colaboracionismo e apoio aos Nazistas.[iii]

Poderíamos nos aprofundar em demasia sobre as variadas produções cinematográficas que se debruçaram sobre o passado nazista durante a guerra fria. Um exemplo seriam os filmes de Rainer Werner Fassbinder, que por si só seriam dignos de diversas teses, tamanho seu poder de discutir e apontar caminhos sobre a interpretação do nazismo. Porém, esse não é o objetivo deste texto. Nosso foco está em entender e localizar temporalmente e espacialmente, *Cabaret*, um drama/musical que marcou a década de '70 do século passado como um dos mais destacados filmes sobre o terceiro Reich.

## Cabaret

*Cabaret* é um filme norte-americano de 1972. Um marco do cinema daquele país. Conquistou oito oscars num ano considerado como um dos melhores da história de Hollywood, que produziu também *O poderoso chefão*.

Há que se compreender como sua história original ganhou vida. Na virada dos anos 1930, seu autor, Christopher Isherwood (1904-86), foi convidado pelo amigo W. H. Auden a emigrar para a Alemanha. Sendo ambos homossexuais, Auden tecia loas à relaxada vida sexual da capital alemã, Berlim, cidade famosa pela sua cena gay e pela intensa vida sexual.

A Alemanha que recepcionou Isherwood era uma nação sofrida pelas consequências de uma guerra devastadora. As pesadas imposições do Tratado de Versalhes ainda feriam a economia germânica, situação que só foi piorada com a grande crise capitalista que teve início em 1929. O desemprego era altíssimo; a moeda, de tal maneira desvalorizada que era mais barato queimar notas do que comprar lenha pro aquecimento.

Esse ambiente favorecia aos apetites eróticos de Isherwood, pois havia ampla quantidade de jovens rapazes empobrecidos dispostos a oferecer favores sexuais a todo aquele que pudesse pagar bem. W. H. Auden avisa ao amigo: “não espere se apaixonar, apenas desfrute daquilo ao alcance do seu bolso.” Isherwood chega a Berlim no anseio de escapar das limitações impostas pela sua Grã-Bretanha natal, um burguês com sexo na cabeça. Vai morar numa pensão de baixa categoria, habitada por um colorido arco-íris de criaturas do submundo, algumas das quais suas conterrâneas: uma cantora inglesa, com pouco (ou nenhum) talento, que se prostitui para completar o orçamento; um irlandês a quem conheceu no trem para Berlim, um tipo cansado da polidez britânica e apreciador de homens rudes e do sado-masiquismo.

Isherwood é um dândi, sem grandes aspirações políticas, e verdadeiramente interessado tão somente numa vida sexual mais livre. Todavia, o convívio com os habitantes da pensão e com a realidade das ruas, a ascensão nazista bate à porta, transformam, lenta e progressivamente, seu pensamento, pois ele não consegue manter-se cego às violentas investidas dos portadores da suástica contra judeus e homossexuais. Essa impressão marcará sua obra em definitivo.

Embora tivesse desde sempre antipatia pelos nazistas, era, até então, um sentimento generalista. Ele lembra que entendia sua ascensão como fruto de uma intensa insegurança econômica, à qual a oratória de Hitler parecia oferecer solução fácil e indolor. A repulsa ganha corpo quando vê um jovem amante chamado Heinz ser espancado pelos nazistas. Ele, que até então via na Alemanha uma sociedade livre, em contraste com terra natal, progressivamente irá se revoltar contra o seu novo país.

Toda essa experiência na Alemanha dos anos 1930 será preservada em romances com forte teor auto-biográfico: *Adeus a Berlim* (Goodbye to Berlin) e *Os destinos do Sr. Norris* (Mr. Norris changes trains), publicados em conjunto em 1945 sob o título *The Berlin stories*. Finalmente, em 1976, ele abandonou a ficção e escreveu uma autobiografia sobre seus dias em Berlim, significativamente intitulado “Christopher and his kind”.

A obra de Isherwood atraiu a atenção do *show business* norte-americano, e em 1966 suas ‘histórias berlinenses’ foram levadas à Broadway, transformadas num musical de nome *Cabaret*, produção de grande sucesso, vencedora de oito prêmios Tony, inclusive para o *Melhor ator não protagonista em musical*, o até então desconhecido Joel Grey.

O sucesso da peça teatral levou à sua adaptação para o cinema em curto tempo: em 1971 o filme *Cabaret* já estava sendo produzido. Todavia, ainda que baseando-se nas mesmas fontes, peça e filme diferem muito entre si. Boa parte dessa diferenciação coube ao diretor escolhido para orquestrar a versão cinematográfica: Bob Fosse.

Fosse, um dos maiores artistas norte-americanos, revolucionou o conceito da dança naquele país. Era um obcecado, um perfeccionista, que exigia de seus bailarinos a perfeição quase inalcançável. Conhecemos bem seu exercício quase absurdo pela perfeição estilística graças à autobiografia fílmica que dirigiu em 1979, *All that jazz – O show deve continuar*, no qual aparece como um coreógrafo atormentado, fumante compulsivo e amante voraz. Foi esse artista, tão brilhante quanto insano, que tomou as rédeas de *Cabaret*.

A ideia original foi mantida: um cabaré berlinense em vésperas da ascensão nazista, local mantido a salvo da suástica, mas jamais insensível ou impenetrável a ela.

Não é um espaço de fuga (embora afirme sê-lo o tempo todo), mas sim de convivência, relaxamento, e olhar arguto para os ventos que se aproximam.

O cabaré que Isherwood retrata em seu livro é um pequeno estabelecimento no submundo de Berlim, no qual jovens e velhos endinheirados vão escutar boa música e caçar homens belos. O Kit Kat Club fílmico é bem diverso. É um espaço luxuosamente decadente, recendendo a perfume e fumaça de charutos e cigarro. Paredes e mesas são escuras, lembram ao espectador tons de veludo envelhecido. Vidros são utilizados para distorcer as imagens, realçando ainda mais a atmosfera surreal do cenário.

A cantora do cabaré de Isherwood era uma inglesa de pouco talento, uma figura, portanto, ideal para um pequeno inferninho. O palco do *Kit Kat Club*, por sua vez, não tolerava profissionais incompetentes – ainda mais quando lembramos quem estava na direção. Aquele tablado funcionava como um circo, habitado por figuras caricatas, escrotas, e absolutamente talentosas. Não há a preocupação, tão comum ao cinema hollywoodiano, em apresentar caras bonitas e visual bem-acabado na tela. Os artistas do Kit Kat Club tem feições marcantes, vozes intensas, figurino desgastado. E são comandados pelo irresistível Mestre de Cerimônias (o MC), interpretado por Joel Grey.

MC é o grande estruturador do *Kit Kat Club*. Ele dá os sinais para os números começarem e terminarem, convoca os artistas, marca o ritmo das apresentações. Cínico, brinca com os apetites sexuais de sua audiência e tripudia de sua (nossa) venalidade. Dá as boas vindas ao cabaré, afirma, com todas as letras, que das portas para dentro tudo é despreocupação; e ainda assim, a cada comentário sarcástico que faz, percebemos a fina ironia que o caracteriza. Em especial, na última cena, quando ele afirma, uma vez mais, que os problemas terminam na soleira da porta, que nada deve servir de preocupação, mas logo em seguida, através dos espelhos distorcidos e contra o veludo escuro, surgem as figuras tétricas que usam braçadeiras com as suásticas. O nazismo entrara no salão.

*Cabaret* foi uma revolução no formato do filme musical norte-americano, gênero no qual os personagens, para expressar suas emoções, utilizam-se do canto e, eventualmente, da dança, um processo marcado pela elegância formal (como Fred Astaire e Ginger Rogers em *O Picolino*, 1935) ou pela doçura (Julie Andrews em *A noviça Rebelde*, 1965).

Bob Fosse quebrou várias dessas regras. Primeiramente, os personagens só cantam e dançam quando no palco do *Kit Kat Club*. Desta forma, cada apresentação marca um momento da narrativa, mas de maneira completamente diversa da que se fazia anteriormente, quando o diálogo era interrompido pelo número musical.

Da mesma forma, itens como a doçura, a formalidade ou a elegância estão ausentes da narrativa fílmica. Tal opção indica, primeiramente, a origem jazzística de Fosse e sua opção pela demonstração de vitalidade através da expressão corporal. Mas não só isso. O cenário de Cabaré é a Berlim na iminência do nazismo. Ou, sendo ainda mais específico, o submundo da capital alemã, o qual, como sua contraparte exposta ao sol, não tardaria a experimentar o calvário Nacional Socialista. A dança e o canto situados nesse contexto dispensaram a alegria e a elegância; a força, o cinismo e a sensualidade explícita foram utilizadas para compor o quadro.

O cabaré é quase um mundo à parte. Os personagens principais, a cantora Sally Bowles (Liza Minelli) e o professor de inglês Brian Roberts (Michael York), frequentam o espaço (ela, na verdade, trabalha nele), encontram outros personagens, interagem, mas a distinção é perceptível. Ali é o local da dança e da música, o local onde os fatos são comentados e as fraquezas morais daquela sociedade são apontados mordazmente.

Fora está o mundo. Fora tem-se dia e noite. Fora há a pensão, bem mais comportada do que aquela onde Isherwood de fato viveu. Fora há os nazistas, cantando seus hinos e cativando a sociedade alemã. Fora há o barão Maximilian von Heune (Helmut Griem), bissexual que tem um caso com o casal Bowles-Roberts, e considera os nazistas um mal necessário à reestruturação da Alemanha, e que será controlado no devido tempo. O Cabaret de 1972 tem alguma semelhança com o principal filme estrelado por *Marlene Dietrich*, *Die Blaue Engel* (O Anjo Azul) de 1930. Ambos colocam em evidência os dois mundos existentes o de dentro do cabaré e o de fora. O externo é pautado pela ordem, pela moral, pela rigidez da sociedade alemã. Já o interno, onde a moral se corroi, onde toda a rigidez da espaço para o aflorar do *eu*, freudianamente falando, é visto como o lugar da corrupção do indivíduo, onde o desejo prevalece sobre a normatização do corpo e do agir do indivíduo.

## Notas

[i] Doutor em História pela UFPE e professor da Universidade de Pernambuco.

[ii] Doutor em História pela Universidade do Brasil/UFRJ e professor da Universidade de Pernambuco. Atualmente realiza estágio de pós doutoramento pela UFRPE.

[iii] A Suíça buscou a construção de uma memória de neutralidade apagando sua ativa participação financeira durante a vigência do regime Nazista. A Áustria constituiu para si a ideia de vítima dos nazistas. Sua memória foi elaborada e ressignificada para mostrar que os austríacos foram forçados a aceitar o Nazismo e não por vontade própria. O que eles esqueceram foi que a ocupação da Áustria, Anschluss, foi um acordo comum, sem guerras e conflitos, como em outros territórios. Na França Charles de Gaulle construiu o que ficou conhecido como *france combattante*, *frança combatene*, que representava a resistência do povo francês ao regime de Vichy. Resistência essa, que a nova historiografia sobre o tema aponta como parcela muito pequena da sociedade.