

***Life is a cabaret, old chum!:* Comunicação e a construção de espetáculos no filme *Cabaret* (1972)¹**

Calvin da Silva COUSIN²
Gilmar Adolfo HERMES³
Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise do filme musical *Cabaret* (1972), com o objetivo de identificar as maneiras como a Comunicação é apresentada na obra, enquanto campo de atuação profissional. Sobretudo, é considerada a forma como os eventos da narrativa apresentam elementos de espetacularização, de acordo com os princípios de Debord (2003). A principal metodologia aplicada é a de Análise Fílmica, com base em Vanoye e Goliot-Lété (2012). Em um primeiro momento, o filme é contextualizado em um cenário sócio-histórico e é elaborada uma sinopse. Foram escolhidas sequências para a análise nas quais existem explícitas referências à Comunicação. Conclui-se que o espetáculo é um elemento fundamental para a dinâmica da obra, visível em diversas sequências, e que a Comunicação é aproximada com conotações pessimistas.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; cinema musical; espetacularização; comunicação.

1. *Willkommen* – Introdução

Cabaret (Bob Fosse, 1972) é um filme musical ambientado em Berlim na década de 1930. Sua trilha sonora foi composta por John Kander (melodia) e Fred Ebb (letra). Neste artigo, observa-se como a Comunicação, enquanto campo de atuação profissional, recebe papel de destaque na narrativa: *Cabaret*, de maneira sutil, indica o papel da Propaganda (e do Jornalismo como sua potencial ferramenta) na ascensão do regime nazista.

Deste modo, esta pesquisa propõe uma análise fílmica (com base em Vanoye e Goliot-Lété, 2012, e Penafria, 2009), que contempla a apresentação da mídia – e o recorrente uso de espetáculos – na produção cinematográfica da obra, utilizando o livro

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XIV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Recém-graduado (2018) do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, e-mail: calvin_cousin@yahoo.com.br.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, e-mail: ghermes@yahoo.com.

A Sociedade do Espetáculo, de Guy Debord, como o principal norteador. Para isso, é necessário contextualizar a narrativa no período histórico no qual se passa e foi concebida, além de discorrer sobre os aspectos técnicos do filme que contribuem para a construção dos significados analisados, com a intenção de solucionar a seguinte problemática: “de que modo a representação do filme *Cabaret* revela elementos de espetacularização, tendo em vista o seu contexto histórico e aspectos técnicos, além de sua narrativa?”.

Diante a sociedade, o espetáculo é teorizado, sobretudo, por Guy Debord (1967, versão de 2003). Para Debord (2003, p. 13), “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. O autor (2003) ainda acredita que o espetáculo é um manipulador social, agente da Indústria Cultural e ferramenta do capitalismo, por fazer com que o público sinta a necessidade de consumir e prestar atenção nos objetos que são espetacularizados, sendo a Propaganda um elemento que detém poder supremo sobre o povo. Deste modo, Debord é um dos principais teóricos estudados para a elaboração das análises.

A organização da pesquisa que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso do autor, e a titulação dos capítulos, foram feitas utilizando títulos das canções da obra. *Life is a Cabaret, Old Chum* (“A vida é um cabaré, meu velho”), trecho cantado pela protagonista do filme, Sally Bowles (Liza Minelli), quando prefere ignorar as ameaças do regime nazista e seguir sua vida de boemia, nomeia a pesquisa. *Willkommen* (“Bem-vindo”, em alemão) é o número de abertura de *Cabaret*, e foi adotado como título para a introdução. *If You Could See Her* (“Se você pudesse vê-la”, em inglês) vem em seguida, e traz os caminhos metodológicos e teóricos tomados. *Maybe This Time* (“Talvez dessa vez”) traz a contextualização do filme e sua sinopse. *Tomorrow Belongs to Me* (“O amanhã pertence a mim”), no contexto da narrativa fílmica, é cantada por um membro da Juventude Nazista – e, eventualmente, por quase todos que estão por perto – como uma ode à Alemanha, e é o título do capítulo de análise do filme. O *Finale*, naturalmente, traz as considerações finais originárias do estudo. Com o plano de voo delimitado, pode-se iniciar a apreciação da obra, sendo o primeiro passo explicitar a metodologia adotada e alguns dos principais conceitos utilizados.

2. *If You Could See Her* – Caminhos Metodológicos e Teóricos

Por abordar uma obra cinematográfica, o método da pesquisa será pautado, sobretudo, como análise fílmica. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012), “a análise fílmica significa duas coisas: a atividade de analisar, e também pode significar o resultado dessa atividade, isto é, com algumas exceções, um texto” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14). Respectivamente, os significados de análise representam o processo de observação e o relatório final do trabalho. Para os autores, “analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo [...], decompô-lo em seus elementos constitutivos (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14-15).

Os autores apontam que “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 12). O modelo apresentado pela dupla consiste em decupar a obra (ou determinada cena escolhida) plano por plano⁴, descrevendo detalhadamente os acontecimentos dramáticos que compõem cada fragmento, eis o movimento de câmera, os efeitos sonoros, a iluminação, etc. Desta forma, a *desconstrução* do filme se dá através da descrição, enquanto a *reconstrução* estaria ligada ao que é popularmente conhecido como “interpretação” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012). Logo, o objetivo de uma análise fílmica é o de explicar o funcionamento de determinada obra e lhe propor uma interpretação, ainda que o modelo utilizado por Vanoye e Goliot-Lété não seja universal (PENAFRIA, 2009).

Penafria (2009) defende que as categorias analisadas em cada filme podem ser escolhidas através do que estes propõem enquanto narrativas. Vanoye e Goliot-Lété (2012), por sua vez, acreditam que é possível distinguir partes e sub-partes dentro das obras utilizando critérios lógico-narrativos ou dramáticos (como, por exemplo, a evolução da história, a tensão dramática, reviravoltas, etc.). Considerando que o filme escolhido é do gênero musical – e “cada gênero comporta, com efeito, características específicas no plano dos conteúdos e no das formas de expressão” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 25) –, serão utilizadas para a análise, ao invés de plano a

⁴ Entende-se “plano” como “porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 35).

plano, as sequências⁵ completas de *Cabaret*. Após a apreciação da obra, foram identificadas cinco sequências nas quais a Comunicação é apresentada, de modo que estes segmentos irão compor o capítulo de análise. Penafria (2009) apresenta um modelo de Análise Fílmica que consiste, primeiramente, em uma análise externa, na qual a obra é apresentada e são listados os caminhos que sua produção tomou até surtir no objeto, e, em seguida, em uma análise interna, que consiste na reflexão do filme propriamente dito.

Retomando *A Sociedade do Espetáculo*, Debord (2003) define que “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 14). Ainda, é apontada uma possível passividade do público diante do espetáculo, que teria o poder de manipular seus gestos (DEBORD, 2003). “O espetáculo, segundo o pensamento debordiano, tem sua estrutura baseada na aparência” (NEGRINI e AUGUSTI, 2013, p. 3), reforçando a escala grandiosa que a mídia apresenta no filme, além das atitudes que os personagens devem assumir.

No que se refere ao Jornalismo, para Nelson Traquina (2004), o principal produto seria a notícia, “não ficção, isto é, os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenção dos jornalistas” (TRAQUINA, 2004, p. 20). As notícias deveriam tratar de assuntos que apresentem interesse para a sociedade, para informar o público sem que houvesse censura. Já no início do século XIX, de acordo com Traquina (2004), o Jornalismo começa a ser encarado como o Quarto Poder, tendo em vista sua enorme influência na população e, inclusive, na política. O Jornalismo evoluiu ao mesmo tempo em que diversas nações ao redor do globo iniciaram processos de independência, o que pode relacionar a prática jornalística com o desenvolvimento da democracia.

Adolfo Sánchez Vázquez (1999), em sua obra *Convite à Estética*, sugere que o prazer estético é um elemento constituinte do espetáculo. Ainda, aponta que a estética não deveria ser aproximada apenas para encarar objetos de maneira física, mas que, também, pode ser aplicada para análises que levam em consideração questões relativas à moral e às ações humanas. Desta forma (e tendo em vista que o objeto de estudo é uma obra audiovisual), a compreensão estética auxilia na análise de *Cabaret*. Entre as categorias listadas por Vázquez (1999) está o *belo*, associado à beleza moral e à ordem,

⁵ Sequências são um “conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 35).

e o *feio*, frequentemente associado com o mau. Outras categorias são o *sublime*, que teria relação com o grandioso, mas que sempre se encontra em certa relação com o homem (VÁZQUEZ, 1999) e o *trágico*, representado pela reação negativa dos personagens diante determinadas situações. Com estes conceitos esclarecidos, se faz necessário introduzir *Cabaret* e sua narrativa, iniciando a análise externa.

3. *Maybe This Time* – Apresentando *Cabaret*

Cabaret é baseado nos trabalhos de Christopher Isherwood, autor britânico gay que assinou livros como *The Berlin Stories* (1945) e *Christopher and His Kind* (1976) (MILLER, 2002). De acordo com Neto e Schurster (2013), Isherwood migrou para Berlim no início da década de 1930, incentivado pelo amigo W. H. Auden, que enaltecia o relaxado cenário gay e a intensa vida sexual que a capital alemã dispunha. Ao chegar lá, o escritor deparou-se com uma cidade devastada pela guerra e pela crise capitalista de 1929, com altos índices de desemprego. Isherwood vai morar em uma pensão “habitada por um colorido arco-íris de criaturas do submundo, algumas das quais suas conterrâneas: uma cantora inglesa, com pouco (nenhum) talento, que se prostitui para completar o orçamento” (NETO e SCHURSTER, 2013, p. 4). Ainda que, a princípio, a liberdade sexual consumisse todo o seu tempo, o convívio com os moradores da pensão e a ascensão nazista, marcada por violentas reações contra judeus e homossexuais, fizeram com que o autor passasse a ter uma opinião política que iria influenciar sua obra. Isherwood relembra que a evolução do regime nazista fora alimentada pela “intensa insegurança econômica, à qual a oratória de Hitler parecia oferecer solução fácil e indolor” (NETO e SCHURSTER, 2013, p. 5). Em *Minha Luta* (1925), Hitler acusa a social-democracia de lutar contra a economia nacional, conforme compreendia ao ler a “obra do judeu Karl Marx” (HITLER, 1925, p. 118). Na concepção do ditador (1925), a finalidade máxima do marxismo – que pressupôs ser a destruição da economia nacional e a internacionalização do capital alemão – fora atingida ao final da I Guerra Mundial.

De acordo com Miller (2002), na Alemanha dos anos 1930, a conservadora classe média estava descontente com os débitos de guerra, a inflação e a ruína política em que o país se encontrava. Adolf Hitler havia descoberto uma maneira de chamar a atenção do povo: dizendo aquilo que queriam ouvir, com auxílio da Propaganda. O futuro ditador prometeu terminar com a depressão econômica, com a corrupção e com a

falta de moral. Culpou judeus, homossexuais, feministas e artistas pelos problemas do país. Rotulou a cultura popular como decadente, obscena e anti-germânica (MILLER, 2002).

The Berlin Stories, obra de ficção baseada na vida de Isherwood, durante os últimos dias da República Weimar, especificamente, serviu como base para a peça teatral *I Am Camera* (1951) e, posteriormente, para o musical *Cabaret* para a Broadway. A montagem teatral original (1966) foi dirigida por Harold Prince, renomado diretor de musicais (MILLER, 2002). Alguns anos depois de estrear, em 1971, iniciou-se a produção da versão cinematográfica de *Cabaret*, lançada no ano seguinte, dirigida por Bob Fosse. Neto e Schurster (2013) caracterizam Fosse como um dos maiores artistas estadunidenses, que “revolucionou o conceito de dança naquele país. Era um obcecado, um perfeccionista, que exigia de seus bailarinos a perfeição quase inalcançável” (NETO e SCHURSTER, 2013, p. 5) e optava por demonstrar a vitalidade através da expressão corporal. Para os autores (2013), a direção de Fosse privou *Cabaret* da doçura, formalidade e elegância que caracterizavam os clássicos do gênero musical.

O filme se passa em 1931, em Berlim. Brian Roberts (Michael York⁶) é um professor e escritor inglês que se muda para uma pensão na cidade, onde conhece e se envolve romanticamente com Sally Bowles (Liza Minelli), uma cantora estadunidense que se apresenta no *Kit Kat Klub*. O *Kit Kat Klub* é um cabaré decadente (característica admirada e enunciada por Sally) onde, segundo o Mestre de Cerimônias (Joel Grey), todos os artistas são magníficos (suas apresentações possuem forte teor imagético, apostando em recursos como dançarinas seminuas e simulações de brigas) e não existe espaço para os problemas e preocupações do mundo exterior. Tal colocação ignora a iminente ascensão do regime nazista no país, que é frequentemente parodiada no cabaré. Enquanto a vida de Brian e Sally é o principal elemento do filme, suas atitudes – progressivamente mais agressivas – acabam por cruzar, em alguns momentos, com ferramentas que auxiliaram o nazismo a tomar o poder na Alemanha. As ruas de Berlim estão tomadas de cartazes e pichações anti-comunistas; os alemães são levados a acreditar que os nazistas irão acabar com as mazelas do país; oficiais distribuem panfletos e espancam aqueles que se opõem a eles; os moradores da pensão leem jornais que dizem que os judeus irão roubar seu dinheiro; membros da Juventude Nazista

⁶ Informação (juntamente dos demais nomes no elenco) retirada da página do filme no Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0068327/>. Acesso em: 31 de maio de 2018.

entoam canções amplamente admiradas pela população. Estas cinco sequências (distribuídas entre os 124 minutos da narrativa) compõem a análise fílmica, e indicam o desenlace da obra: ainda que o *Kit Kat Klub* negue a existência do nazismo e se apresente como um espaço de resistência, no último plano do filme diversos homens portando suásticas são vistos na plateia do cabaré.

4. *Tomorrow Belongs to Me* – Análise

Enfim, após contextualizar *Cabaret* historicamente, além de expor a sua narrativa e identificar as sequências úteis para a análise pretendida, pode-se iniciar a observação delimitada nos capítulos anteriores. Ao todo, foram identificadas cinco sequências que se encaixam na categoria “Comunicação”. Cada uma das sequências será localizada nos 124 minutos da obra (duração que inclui os créditos iniciais e finais) antes de ser analisada diante das noções de espetáculo e questões de comunicação, além de demais teorias que possam ser apropriadas.

Sequência 1: Pichações e comunismo.

Localização na obra: Entre 20’33” e 23’41”.

Análise: Ao longo de seus encontros, Sally e Brian passam em frente a cartazes com pichações anti-comunismo. Em nenhum momento, as manifestações tomam o centro da sequência, permanecendo no plano de fundo para as ações dos personagens. Entretanto, já são observáveis manifestações contra um dos grupos que o regime nazista perseguia (MILLER, 2002; HITLER, 1925). Uma das ideias para a Propaganda proposta pelo ditador (1925) incluía dominar a atenção das massas com imagens chamativas, de forma que os traços vermelhos da pichação anti-comunista sobre os cartazes em preto e branco causava um contraste chamativo. Curiosamente, em *Minha Luta*, Hitler (1925) menciona que a Propaganda feita por organizações comunistas costumava ser bem-sucedida, e que deveria servir como parâmetro para a Propaganda do regime nazista.

Sequência 2: “Os nazistas são úteis”.

Localização na obra: Entre 65’01” e 65’33”.

Análise: Max (Helmut Griem), um amigo íntimo do casal, passa com Sally e Brian por um corpo estendido na rua (a face do corpo não é visível, mas a quantidade de

sangue ao redor da sua cabeça dá a entender que está morto), enquanto transeuntes estão parados admirando a cena. Ele acredita que os nazistas terão um papel importante em livrar a Alemanha dos comunistas, e que, em seguida, poderão ser controlados. Vázquez (1999) defende que a dimensão artística é um requisito para que o prazer estético seja atingido. Eventos da vida real podem ser considerados “trágicos”, sendo a morte um dos mais significativos elementos da tragédia. No entanto, o prazer em vivenciar tais situações no cotidiano – fora da dimensão artística –, segundo Vázquez (1999), atesta contra a moral e a boa-índole, devido à contemplação de elementos que atestam contra a vida ou outros fatores essenciais à experiência humana. Na sequência em questão, a morte de um sujeito concentrou um número significativo de pessoas para contemplá-la fixamente (Figura 1), de modo que a situação foi espetacularizada sem, entretanto, levar em conta a dimensão ética que coexiste aos aspectos estéticos.

Ainda, a declaração de Max de que os nazistas, apesar de serem “apenas uma gangue de valentões estúpidos” (nas palavras do personagem), realizariam um serviço necessário para a Alemanha indica que os efeitos da Propaganda, em parte, já começaram a surtir. O país estaria – supostamente – livre dos comunistas e das ameaças que representavam, e o povo, conforme lhe estava sendo contado, estaria retornando para a estabilidade pré-guerra e para um período onde a exaltação da cultura germânica seria incentivada.



Figura 1 - Captura de tela de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972): Max, Sally e Brian passam por um corpo estendido sobre o chão.

Fonte: *Allied Artists*.

Sequência 3: *Tomorrow Belongs to Me*.**Localização na obra:** Entre 78'16" e 81'22".

Análise: Em *Tomorrow Belongs to Me* (“O amanhã pertence a mim”, único número musical da obra que coincide diretamente com ações da Propaganda), Brian e Max estão em um restaurante quando um membro da Juventude Nazista começa a entoar a canção. Nela, o jovem ressalta as maravilhas naturais do país (“o veado corre livre na floresta”, “o [rio] Reno dá o seu ouro ao mar”), antes de concluir que o povo alemão estava apenas esperando um sinal para dominar o mundo. A categoria estética “sublime”, para Vázquez (1999) (aqui utilizada de maneira irônica, por possuir implicações assustadoras relativas à ascensão do nazismo), comumente apresenta relações com elementos provenientes da natureza – presentes na canção – e indica uma grandeza iminente, com a intenção de elevar o espírito daqueles que a contemplarem, passando a sensação de liberdade e de poder. Na sequência, as estratégias de Propaganda nazista aplicadas no universo da trama obtêm efeito, pois a canção desperta um nacionalismo exacerbado e uma convicção nas palavras recitadas em praticamente todos aqueles que ouvem a melodia, explícita no ato de se erguerem para ingressarem no coro. As exceções são Max e Brian, além de um homem idoso que aparenta estar preocupado com a situação.

A juventude, por si só, pode ser encarada como um elemento belo, ao ir contra elementos tidos, na estética clássica, como feios, eis a morte e a velhice (VÁZQUEZ, 1999). Ao apresentar um porta-voz belo, recitando uma canção sublime, o movimento nazista de *Cabaret* utiliza de estratégias para a sua Propaganda que devem muito à noção de espetáculo social problematizado por Debord (2003): um acontecimento pautado na aparência e nas imagens, ao qual aqueles que o testemunham perdem o senso crítico e reproduzem exatamente o que o produtor do espetáculo deseja. Essa visão, por ser radical, pode ser aplicada a situações extremas, presentes em obras estilizadas, como é a sequência fílmica em questão. Ainda, é observável na sequência a ideia de Hitler (1925) de que a Propaganda deveria ser imposta, primariamente, às crianças, por estas não terem as capacidades críticas plenamente desenvolvidas: além do menino da Juventude Nazista, os primeiros a se juntar ao coro da canção são os clientes jovens do restaurante (os adultos vão atrás). *Tomorrow Belongs to Me* é o único número musical de *Cabaret* que não é encenado no *Kit Kat Klub*, mas nem por isso perde o

caráter espetacular – pelo contrário: devido à multidão de vozes (Figura 2), parece que ele é amplificado.



Figura 2 - Captura de tela de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972): um membro da Juventude Nazista lidera o coro de *Tomorrow Belongs to Me*.

Fonte: *Allied Artists*.

Sequência 4: Brian e os nazistas.

Localização na obra: Entre 87'13" e 87'43".

Análise: Essa é a primeira (e única) sequência de *Cabaret* na qual um dos protagonistas interage diretamente com oficiais nazistas. No caso, Brian recusa os panfletos que dois membros do movimento estão distribuindo (“Eu acho que vocês e seus panfletos são uma porcaria, senhor!”) e, após chutar uma bandeira estampada com a suástica, apanha dos oficiais. Panfletos (e cartazes) são listados em *Minha Luta* (1925) como ferramentas para a Propaganda, devendo chamar a atenção das massas e passar a ideia de importância para as ideias que transmitem, através da estética. Ainda que, na sequência, os panfletos sejam objetos discretos – diante do resto do contexto, ao menos – a noção de prender a atenção do público através do teor imagético é algo próprio do espetáculo (DEBORD, 2003). Mais uma vez, depois de alcançar o ápice do espetáculo em *Tomorrow Belongs to Me*, o regime nazista utiliza da instituição para atingir seus próprios objetivos nefastos.

Sequência 5: Os moradores da pensão discutem.

Localização na obra: Entre 97'40" e 98'38".

Análise: Brian chega à pensão e ouve os demais moradores especulando sobre as maneiras como os donos de bancos poderiam ser tanto comunistas quanto judeus, devido às informações que obtiveram através a leitura de jornais. No caso, teorias da conspiração foram implantadas entre o povo alemão através do próprio jornal do Partido Nacional Socialista. O Jornalismo, então, servia como instrumento para a Propaganda. Traquina (2004) indica a existência de um polo ideológico e de um polo econômico no Jornalismo, sendo o primeiro aliado aos princípios originais do campo profissional (liberdade, defesa da verdade e dos interesses da população) enquanto o segundo reflete a dinâmica do sistema capitalista. Em *Cabaret*, por sua vez, ainda que o campo ideológico domine a existência do Jornalismo, este não defende os interesses públicos, a verdade e a liberdade do povo. Ao invés disso, a ideologia apresentada é a ideologia nazista, de perseguição aos judeus e comunistas (e homossexuais, e feministas...) e de implantação de histórias absurdas que, supostamente, explicariam porque a Alemanha passava por severas tribulações financeiras. O cinismo da obra mexe, inclusive, com os valores perpassados pelos jornais. A Propaganda, no contexto, possui a capacidade de horrorizar a população acerca de determinados assuntos, de modo que esta, surpreendida, apresenta dificuldades para refletir sobre as informações dispostas – uma característica do espetáculo debordiano (2003). Nesse momento, são retomados os aspectos opinativos que o Jornalismo apresentou em suas fases iniciais (TRAQUINA, 2004), na sua tentativa de se constituir como um serviço de produção de informações voltadas para o interesse público (ainda que, no caso de *Cabaret*, o “interesse” fosse pautado sob a ótica de um movimento político extremamente conservador).

5. *Finale* – Considerações Finais

A pesquisa apresentada propôs uma análise do filme musical *Cabaret*, com o objetivo principal de identificar elementos da Comunicação em sua narrativa, além de questões relacionadas à espetacularização. Utilizando da metodologia de Análise Fílmica (com base em Vanoye e Goliot-Lété [2012] e Penafria [2009]), foram elencadas as etapas e as maneiras de prosseguir com a apreciação da obra. Em um primeiro momento, foi feito um levantamento do contexto sócio-histórico no qual o filme foi produzido. Em seguida, foi traçada a sinopse do filme, que, mais do que uma simples descrição dos objetos de pesquisa, já pode ser considerada como uma forma de análise,

por atribuir significado às narrativas fílmicas (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012). Por fim, foi realizada a análise individual das sequências destacadas na sinopse, escolhidas por apresentarem elementos diretamente relacionados à Comunicação (seja ao Jornalismo ou à Propaganda).

Conforme descrito, *Cabaret* conta a história de um professor inglês, Brian Roberts, e uma cantora estadunidense, Sally Bowles, nos últimos dias da República Weimar, na Alemanha, antes que o regime nazista domine o país. Sally se apresenta no *Kit Kat Klub*, um cabaré que, segundo o Mestre de Cerimônias do lugar, não comenta os dramas do lado de fora de suas portas, afinal, problemas não são bem-vindos no estabelecimento. Todavia, tais constatações não poderiam estar mais distantes da verdade, pois muitos dos números apresentados no *Kit Kat Klub* servem como crítica social direta ao nazismo, cuja Propaganda – e o impacto por ela causado – ganha mais e mais destaque conforme a narrativa avança.

O espetáculo, para Debord (2003), referência primordial para a pesquisa, consiste em uma série de relações mediadas por imagens, e prioriza a confirmação das aparências, com muitos dos elementos (e figuras) da sociedade contemporânea sendo, apenas, representações daquilo que realmente são ou oferecem. No caso de *Cabaret*, as sequências podem ser analisadas esteticamente de diversos ângulos, com o prazer estético sendo atingido no momento em que se estabelece a espetacularização daquilo que é retratado (VÁZQUEZ, 1999). Ainda, o espetáculo é capaz de tirar o livre arbítrio dos espectadores, que ficam impressionados com o que testemunham (NEGRINI e AUGUSTI, 2013). Desta forma, o espetáculo, no universo de *Cabaret*, pode ser considerado como um dos responsáveis pela dominação nazista que acontece ao final da obra. Todavia, não são os espetáculos apresentados no *Kit Kat Klub* os responsáveis por isso, mas sim, os invocados pela Propaganda nazista. Conforme observado ao longo do filme (e comparado com *Minha Luta*), a Propaganda também recorria às aparências e à estética para produzir significados: um jornal alegava ao povo berlinense que os judeus e comunistas iam roubar seu dinheiro (notícia especialmente preocupante para a população, tendo em vista a crise econômica que a Alemanha enfrentou no período entre guerras); um membro da Juventude Nazista entoava, em um restaurante, uma ode às glórias do país, e as testemunhas uniam-se ao coro.

Desta forma, pode-se dizer que o filme *Cabaret* é a representação objetiva de uma casa de espetáculos, e constitui uma metáfora da sociedade alemã espetacularizada

no contexto da ascensão do nazismo. Debord fala da espetacularização como um componente social, mesmo nas dimensões em que se estaria isento dessa forma de representação. O filme faz o caminho inverso, mostrando a sociedade alemã como um grande espetáculo no qual o cabaré seria apenas a manifestação mais sincera e lúdica.

Em um contexto no qual se discute *fake news*, pós-verdade e “fatos alternativos”, além de boicote a manifestações artísticas por grupos conservadores (como foi o caso do *Queermuseu*, em Porto Alegre, em setembro de 2017⁷), a segunda metade da década de 2010 apresenta algumas características não muito diferentes daquelas expostas na Alemanha dos anos 1930. *Cabaret*, de 1972, baseado em um musical de 1966 e ambientado em 1931, permanece atual. Desta forma, conclui-se que a obra ainda deve ser analisada sob a ótica da Comunicação. A espetacularização é um elemento fundamental para a dinâmica narrativa. Da mesma forma, seu enredo não teria o mesmo desenlace sem forte influência da Comunicação naquele contexto. O regime nazista nunca teria força para adentrar o *Kit Kat Klub* e influenciar as ações de Brian e Sally se a Propaganda não surtisse efeito sobre o povo alemão.

Sabendo que, no filme, a Comunicação é retratada de forma negativa, a contemplação da obra serve como exercício de reflexão sobre o fazer comunicacional e a maneira como informações podem ser difundidas e interpretadas, com auxílio do espetáculo. A forma como a Comunicação é apresentada pode ser encarada como uma lista de atitudes a não serem tomadas pelos profissionais da área, por subverter os valores tradicionais das profissões do campo e apelar, somente, para fatores econômicos que ignoram o interesse comum. A consciência do passado pode impedir os cabalísticos desdobramentos de *Cabaret* de se repetirem.

Referências

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. **E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil**, 2003, 140 p. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>> Acesso em: 02 de maio de 2018.

FOSSE, Bob. **Cabaret**. Los Angeles: Allied Artists, 1972. 1 DVD (124 minutos).

⁷ “Museu de Porto Alegre encerra exposição sobre diversidade sexual após ataques em redes sociais”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/museu-de-porto-alegre-encerra-exposicao-sobre-diversidade-apos-ataques-em-redes-socias.ghtml>> Última atualização em: 13h27 de 12 set. 2017. Acesso em: 13 de maio de 2018.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. 1925. 364 p. Disponível em:
<<http://sanderlei.com.br/PDF/Adolf-Hitler/Adolf-Hitler-Mein-Kampf-PT.pdf>> Acesso em: 03 de maio de 2018.

IMDB. Internet Movie Database. Cabaret. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0068327/>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

MILLER, Scott. Inside Cabaret. In: **From Assassins to West Side Story**. 2002. Disponível em:
<<http://www.newlinetheatre.com/cabarechapter.html>> Acesso em: 03 de maio de 2018.

NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre Rossato. O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra. In: **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**. 10 p., 2013. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt> Acesso em: 02 de maio de 2018.

NETO, José Maria; SCHURSTER, Karl. CABARET (1972) E O SOM DAS BOTAS NAZISTAS. **Boletim do Tempo Presente**, n. 5, p. 1-8, ago. 2013.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**. 10 p., 2009. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt> Acesso em: 02 de maio de 2018.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 7. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 143 p. Tradução de: Marina Appenzeller.

VÀZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.