



Trabalho de Conclusão de Curso – Psicologia  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Agência e Performatividade de Gênero em *Chicago*:  
a Ascensão Moral de Roxie

Autor: Rodrigo Oliva Peroni

Orientador: Henrique Caetano Nardi

Porto Alegre

Dezembro de 2014

Rodrigo Oliva Peroni

**AGÊNCIA E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO EM *CHICAGO*:  
a Ascensão Moral de Roxie**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Psicologia – Habilitação Psicólogo – do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, referente às disciplinas de TCC-I e TCC-II, como requisito parcial à obtenção do grau, sob orientação do Professor Henrique Caetano Nardi, PhD

**Orientador: Henrique Caetano Nardi, PhD**

Porto Alegre

Dezembro de 2014

## Índice

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	7
a. Os Anos 1920.....	8
<b>2. CHICAGO</b> .....	11
a. <i>Broadway</i> e a Produção Original.....	11
b. A História.....	13
c. As Diferentes Versões e os Contextos Políticos.....	19
<b>3. ANÁLISE</b> .....	26
a. Apresentando os Conceitos.....	28
b. Roxie e sua Estratégia.....	31
c. “Passando”.....	40
d. Watkins Subversiva.....	45
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	47

## Resumo

Nesse trabalho, uso uma parte da peça *Chicago* para discutir os conceitos de performatividade de gênero e agência segundo Judith Butler. Na primeira parte, apresento a história e as diferentes produções da obra relacionando-as com o contexto político-social da época, com ênfase nos EUA dos anos 1920. Em seguida, após apresentação dos conceitos, descrevo como e quais ideais femininos que Roxie Hart, a protagonista, utiliza em seu julgamento para ser absolvida pelo júri composto apenas de homens. Utilizando o caso de Agnes, proponho um paralelo entre as estratégias de luta das duas mulheres. Por último, considero o aspecto subversivo da obra, que desnaturaliza o gênero ao mostrar que esse, como *drag*, é uma montagem.

## Abstract

In this work, I use a part of the play *Chicago* to discuss the concepts of gender performativity and agency according to Judith Butler. In the first part, I present the story and the work's different productions relating them to the socio-political context of the time, with emphasis on the 1920' USA. Following, after a presentation of the concepts, I describe how and which feminine ideals Roxie Hart, the protagonist, utilizes in her trial to be absolved by the all-men jury. Utilizing the case of Agnes, I propose a parallel between the fight strategies of these two women. Last, I consider the subversive aspect of the work, which denaturalizes gender by showing that it is, like *drag*, a mounting.

## Agradecimentos

Primeiramente, a meu orientador, Henrique, por, em uma reunião no Ocidente em que decidiríamos o tema do meu TCC, ter sugerido que eu trabalhasse com aquilo que mais me movia - os musicais - já que, em suas palavras, “para escrever, tem que ter tesão”;

Ao pessoal do NUPSEX, em especial a Ângelo por ter me iniciado no grupo, a Lucas pela troca de referências bizarras e inusitadas, a Eduardo pelas discussões teóricas e palhaçadas e por toda parceria de trabalho conjunto, e a Eric, meu sucessor no cargo de “bolsista *golden*”, pelos ensinamentos ao mesmo tempo críticos e descontraídos;

A Guacira, a quem admiro e respeito imensamente, por ter aceitado ser comentadora desse trabalho e pelas belas palavras ditas no dia da apresentação: teus elogios contam muito;

A Stacy Wolf, pela empolgação ao escrever sobre a Broadway, e a Anna Tóth, por se aventurar a escrever uma tese sobre *Chicago*.

A todas as pessoas que já me disseram “como tu escreves bem”; com isso, me motivaram a seguir escrevendo esse trabalho com confiança. Em especial a minha colega Marina, por me ajudar a suportar a árdua fase de final de curso e suas intermináveis exigências;

A meu grupo de amigas e amigos que ama musicais *and stuff*, por toda empolgação e energia em tantas festas temáticas inesquecíveis. Em especial, obrigado a Nieve por ter me emprestado seus materiais de fã de *Chicago*;

Gostaria de agradecer profundamente meus pais, pela paciência de aturar minhas chatices nas semanas finais de escrita intensiva do TCC e por todo apoio e dedicação;

E, por último, um agradecimento especial a meu namorado e companheiro, que me introduziu ao fascinante mundo dos musicais. Tua paixão pela Broadway me fez manter o entusiasmo com o meu “campo” mesmo enquanto enfrentando nossa distância, e nossa paixão me deu o fôlego necessário para eu me dedicar a esse projeto.

## Dedicatória

A todas e a todos que fizeram e fazem *Chicago* acontecer, por acreditarem como eu que essa é uma história que merece ser contada ainda muitas e muitas vezes.

*“Não o prazer, não a glória, não o poder: a liberdade, unicamente a liberdade”*

-Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa

## 1. INTRODUÇÃO

Com o intuito de discutir os conceitos de agência e performatividade de gênero, apresento nesse trabalho a obra *Chicago* em suas diferentes produções e o contexto político dos EUA nos anos 1920, quando a história se passa e quando a versão original estreia. Utilizando os conceitos de agência e performatividade de gênero, a análise será feita tomando como base a produção de 1975, um teatro musical. A discussão que proponho é sobre as estratégias de luta da personagem principal, Roxie Hart, em especial a utilização dos ideais regulatórios da época para convencer o júri de que não é culpada e que não merece ser punida pelo crime que é acusada. Ascendendo moralmente, sua vida passa a ser cada vez mais legítima e considerada menos punível.

Ainda que historicamente os musicais da *Broadway* cumpram a função de puro entretenimento desengajado das “questões sociais”, Stacy Wolf (2011) sugere que os musicais representam o clima político do país no palco – quanto às suas políticas, problemáticas e dinâmicas sociais. Da mesma forma, a autora sugere que a maneira que cada época lida com as mulheres (e as relações de gênero de um modo mais amplo) é refletida nos musicais.

Embora o gênero musical seja marcadamente uma forma artística estadunidense, três das versões de *Chicago* são filmes de *Hollywood*; logo, possuem a característica de alta difusão e ampla influência mundial. Segundo Guacira Louro (2000), o cinema hollywoodiano “nascera com a pretensão de ser universal ou global” (p. 425). A autora afirma que a indústria do cinema opera uma “pedagogia da sexualidade e do gênero”: “Ela “vendia” um estilo de vida, ela ensinava um jeito de ser, ela construía e legitimava determinadas identidades sociais e desautorizava outras” (p. 425). Ou seja, uma peça de teatro que é apresentada oito vezes por semana como é de costume na *Broadway*, reiteradamente produz maneiras de ser homem e de ser mulher instruindo como se portar, se vestir, se mover, expressar os sentimentos.

Logo, uma obra de arte tanto fala de seu tempo quanto o constitui, funciona como reflexo dos costumes e como produtor desses. A forma, as temáticas e a apresentação da realidade estão profundamente ligadas ao que está ocorrendo politicamente no contexto de sua criação, tanto sendo influenciadas por como os influenciando; quando se analisa uma obra de arte, é também uma leitura social que se produz.

Assim, analisarei brevemente as diferentes versões e o contexto político em que foram criadas no intuito de explicitar como as alterações nas narrativas sofrem modificações conforme o código moral da época, embora outros aspectos permaneçam inalterados. Depois, farei uma análise de um aspecto da obra, a saber, quais dispositivos e como são acionados por Roxie para conseguir ser absolvida em seu julgamento. O caso da intersexual Agnes é discutido em relação às estratégias de *passagem* que se assemelham a de Roxie e, por último, trago a tona o efeito que a peça provoca na plateia, subvertendo o gênero ao mostrar seu caráter *drag*.

### **1.a Os Anos 1920**

*“Nunca toque uma música do mesmo jeito duas vezes”*

-Louis Armstrong

A frase acima retrata o espírito jovem da época, de tédio com as repetições do passado e de empolgação frente ao futuro glorioso prometido pelas inovações tecnológicas representados no movimento Modernista. Os anos 1920 foram uma época de muitos avanços culturais e de cidadania no Ocidente e de ondas conservadoras reagindo a esses movimentos.

Foi um período de efervescência cultural, com o advento do Surrealismo em 1920 na França e experimentações artísticas em diversas áreas. No Brasil, em São Paulo, é realizada a Semana de Arte Moderna em 1922, com um clima de experimentação e vanguarda.

Além disso, os anos 20 foram marcados por inovações tecnológicas e a crença de que a Ciência resolveria os problemas da sociedade. As mudanças foram marcantes, pois afetavam o dia-a-dia das pessoas: alterações nos modos de viver tanto a relação com o tempo (advento dos automóveis), quanto com o espaço (rádio, telefone) passavam a incorporar o cotidiano. Esse êxtase com a Ciência sofre um abalo considerável após os extermínios em massa e experimentos científicos realizados por e para o nazismo na Segunda Guerra Mundial assim como o massacre e a devastação causados pelas bombas nucleares estadunidenses em Hiroshima e Nagasaki.

No campo dos direitos sociais, Magnus Hirschfeld, um sexólogo militante dos direitos sexuais e de homossexuais, fundou na Europa o *Institute for Sexual Research*, que operou de 1919 a 1933, sendo perseguido pelo regime nazista por decorrência de suas reivindicações. Em 1897, ele fundara o *Scientific Humanitarian Committee*, conhecido como a primeira organização da história a militar pelos direitos e reconhecimento social de pessoas homossexuais.

Em alguns centros urbanos, nascia a “cultura gay”. George Chauncey (1994), discutindo a emergência da cena gay em Nova Iorque, afirma que na década de 1920 os bailes *drag* cresciam em popularidade, trazendo fascinação aos heterossexuais e dando visibilidade a formas não hegemônicas de se sexualidade (p. 309-310).

Na década de 1920, os EUA enriqueceram com a reconstrução da Europa após a Primeira Guerra Mundial, o que durou até a Queda da Bolsa de Valores em 1929, quando o país entrou em uma profunda crise econômica com altíssimo nível de desemprego e inflação. Nessa época, em decorrência dos empregos disponibilizados às mulheres em decorrência da Primeira Guerra Mundial, começou a ficar claro que as mulheres poderiam ao mesmo tempo ter uma família com filhos e ter um trabalho fora de casa. No ano de 1920, o movimento feminista, em sua primeira onda (conhecida como “sufragista”), conquista o direito ao voto às mulheres em todos os estados a partir da 19ª emenda constitucional.<sup>1</sup>

No cinema (ainda mudo naquela época), a atriz Clara Bow surge como uma estrela, passando a personificar a imagem dos “Loucos Anos 20” por possuir os atributos da *flapper*, que era, segundo Anna Tóth (2010), “uma figura que representavam apenas um hedonismo despreocupado” (p. 21, Tradução nossa). A consolidação dessa figura iniciou nos anos 1890 com a figura da “*New Woman*” e se tornou um imperativo social nos anos 20. Influenciado pela primeira onda do Feminismo, essas mulheres eram independentes, se recusavam a ocupar posições tradicionais de feminilidade como a de mãe e dona de casa ao mesmo tempo em que eram descritas como extremamente suscetíveis aos sentimentos e como tendo uma sexualidade a florada tida como imatura e inconsequente pela moral da época.

---

<sup>1</sup> É importante lembrar que outras limitações ao voto, especialmente por motivo de classe e raça, se mantêm presentes em alguns estados por muito tempo após essa data.

### **Prohibition Era**

A Era da Proibição iniciou em 1920, período em que a produção, venda e consumo de bebidas alcoólicas se tornou ilegal nos EUA via uma emenda constitucional que só viria a cair em 1933. Muitas mulheres ativistas apoiaram e militaram pela aprovação dessa lei com o intuito de “defender” suas famílias. Os índices de criminalidade aumentaram à medida que a máfia, organização criminal exclusivamente masculina, crescia. Tradicionalmente ocupando-se de jogos de azar, roubo e cafetinagem, passaram a acrescentar aos seus crimes o contrabando e transporte de bebidas alcoólicas. Essas organizações tinham uma marca étnica, ou seja, apenas descendentes de determinada nacionalidade (especialmente italianos, irlandeses ou judeus oriundos de diversos países europeus), podiam participar. Al Capone aparece como líder do crime organizado em Chicago, cidade palco de sangrentas disputas por território.

Nessa época, houve uma proliferação de bares ilegais para o consumo de bebida, em que predominava o Jazz, gênero musical e de dança. A criação do Jazz é atribuída a negras/os da cidade de New Orleans, e sua alta difusão por rádio fez parte do entrosamento das comunidades negra e branca nos EUA, especialmente em grandes centros urbanos onde músicos negros se concentravam por conta da indústria musical. Porém, era comum a existência de estabelecimentos “*white-only*”, em que apenas clientes brancos eram admitidos, o que aponta uma tensão entre o racismo vigente na época e o aumento da influência da cultura negra. A presença dessa espécie de *apartheid* racial é representada em *Cotton Club* (Coppola, 1984), um filme que retrata um bar de jazz que existiu no Harlem<sup>2</sup> nos anos 20 e 30 e que apenas aceitava pessoas brancas como seus clientes, embora os renomados músicos<sup>3</sup> e artistas que lá se apresentavam fossem negros.

### **Sistema Judicial Estadunidense**

Nos EUA, o Sistema Judicial é baseado no sistema *Common Law*, herdado da Inglaterra, em que a/o juiz(a) possui mais autonomia e liberdade de decisão sobre os casos, sendo valorizada a jurisprudência, ou seja, decisões tomadas por cortes e tribunais.

---

<sup>2</sup> Bairro de menores condições financeiras e habitado por negras/os no norte da ilha de Manhattan, NYC.

<sup>3</sup> Alguns dos nomes mais expressivos de músicos negros da época são Ella Fitzgerald, Louis Armstrong e Duke Ellington.

Já no sistema romano-germânico, presente na maior parte dos países, inclusive no Brasil, os atos legislativos e executivos são aplicados a casos concretos (e não o contrário, em que normas gerais são inferidas a partir de casos pontuais).<sup>4</sup>

Nos EUA, em alguns processos criminais ou cíveis a pessoa acusada tem direito a um julgamento por júri popular, que é composto por pessoas da comunidade (seis ou doze, dependendo da gravidade do crime), aleatoriamente selecionadas para buscar a imparcialidade. É função do júri escutar as testemunhas e, levando em conta as provas do crime, deliberar até haver unanimidade no veredicto (o que pode levar horas ou até dias). Segundo Daniele Carlotto, Deise Soares e Gustavo Gressler (2005), cabe ao juiz “zelar pela *fairness* [honestidade] dos procedimentos, aplicando um conjunto de normas costumeiras e legais que rege a admissibilidade e relevância das provas oferecidas à apreciação do tribunal” (p.17), além de estabelecer a pena caso o réu seja considerado culpado. É interessante notar que até recentemente, em muitos estados o júri só podia ser composto por homens, com o argumento de que a pureza e inocência das mulheres devia ser protegida dos aspectos sórdidos da vida. Dessa maneira, nos EUA há julgamentos abertos, com grande visibilidade na mídia de massa, e constituídos por várias etapas, mobilizando a população conforme a cobertura do caso pela imprensa (embora o júri fique isolado e sem contato com nenhum meio de comunicação enquanto discute o veredicto).

Em seguida, apresentarei o universo do teatro musical, a história verídica que inspirou a produção original de *Chicago*, assim como uma síntese da história.

## **2. CHICAGO**

### **2.a *Broadway* e a Produção Original**

A série de produções teatrais chamada *Ziegfeld Follies* (1907-1931) representa o início do gênero musical por seus cenários abundantes, extravagância e a glorificação da mulher estadunidense (KANTOR, 2004). O caráter patriótico dos musicais fez com que eles contribuíssem para a construção da identidade estadunidense e, de certa maneira, continuem contribuindo para a consolidação e manutenção dessa identidade.

---

<sup>4</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Common\\_law](http://pt.wikipedia.org/wiki/Common_law)

Nos anos 20, os irmãos Ira e George Gershwin (*Rhapsody In Blue*, *Porgy & Bess*) foram responsáveis pelo que iria ser referido como a “Era de Ouro” da *Broadway*.<sup>5</sup> Naquela época, a *Broadway*<sup>6</sup> vendia otimismo, valorizava a exuberância da juventude e contribuía para a mitificação do pluralismo constitutivo da América. (IB. id) As canções interpretadas no palco se tornavam cada vez mais populares no rádio, em forma de discos, salões, sendo consumidos em massa e alcançando lugares distantes da *Broadway*.

Nessa época, *Shuffle Along* (1921) destacou-se por ser um musical escrito por pessoas negras e com um elenco de pessoas negras que teve sucesso em romper a barreira racial; Mae West, atriz e dramaturga estadunidense, em 1926, mesmo ano de estreia de *Chicago*, lançou a peça *The Drag*, que trata da diversidade sexual e continha homens vestidos de mulher, mas foi vetada ao estrear na *Broadway* por acusações de obscenidade.<sup>7</sup> O astro de cinema William Haines era abertamente homossexual, mas quando, em 1933, o chefe do Estúdio MGM o intima a optar entre esconder sua homossexualidade ou aposentar-se da carreira de ator, ele decide pela segunda opção.

\*

A peça *Chicago* (Watkins, 1926), escrita por Maurine Watkins, estreou na *Broadway* (Teatro Sam Harris) em 27 de dezembro de 1926. Watkins era uma jornalista na cidade de Chicago para o jornal *Chicago Tribune* que cobriu, dois anos antes, os casos de Belva Gaertner e Beulah Annan, ambas absolvidas da acusação de homicídio de seus amantes. Nesses casos se inspirou para escrever uma peça como finalização do curso de dramaturgia da Yale Drama School. Belva (que se tornaria a personagem Velma Kelly) ficou conhecida por ser a mulher com mais classe que esteve na prisão naquela cidade, e Beulah (que se tornaria a protagonista na peça, com o nome Roxie Hart) como a mais bela<sup>8</sup>. A peça teve uma ótima recepção de público e crítica e ficou em cartaz por 172 performances. William Weaver (1930), em artigo publicado na revista *The Chicagoan*,

---

<sup>5</sup> A título de exemplo, apenas no ano de 1927, oito novos teatros foram construídos na *Broadway*.

<sup>6</sup> Um conjunto de teatros na cidade de Nova Iorque que forma uma comunidade, um circuito que afeta a dinâmica da cidade embora se situe em um bairro (aproximadamente entre as ruas 40 e 55)

<sup>7</sup> Em 1927, o Estado de Nova Iorque aprovou a “lei cadeado”, “allowing city government to close down any theater showing a play violating obscenity laws” (permitindo o governo da cidade fechar qualquer teatro que mostrasse uma peça violando leis de obscenidade) (p.78, Schlissel, 2002)

<sup>8</sup> Harry Kolstedt se tornaria Fred Casely, Albert Annan o marido de Roxie, Amos Hart, e W.W. O'Brien o advogado Billy Flynn. A personagem de Mary Sunshine poderia representar a própria Watkins, que numa espécie de *mea-culpa* se retratou na peça como uma jornalista crítica e petulante.

diz que “em um mundo que tornou crime uma mania, Miss Watkins aplica o pincel do *burlesque* para fazer do crime um mero fato” (p.38)

O título original da peça era *A Brave Little Woman* (“Uma valente pequena mulher”)<sup>9</sup>. Um outro título alternativo à peça é *Play Ball*, termo que significa “cooperar com algo que você deve ou foi mandado fazer”, e provém das linhas finais da peça: logo após o fim do julgamento, o advogado Billy diz: “Vamos lá, irmã, você tem de *play ball*: isso é *Chicago*!”

Após essa produção, diversas versões foram lançadas: um filme mudo no ano seguinte, um filme em 1942, um teatro musical em 1975 e um filme musical em 2002, os quais serão tratados mais tarde no texto. Para tratar de cada versão em detalhe, primeiro contarei a história da obra.<sup>10</sup>

## 2.b A História

Há muitas maneiras de explicar sobre o que a obra se trata. Em artigo do *New York Times*, a obra é descrita como “um show amargo sobre assassinato, inveja, corrupção e traição em Chicago cerca de 1920”. (Frank, 1987) De acordo com a definição da Wikipedia<sup>11</sup>, *Chicago* “é uma sátira sobre corrupção e a administração da justiça criminal e o conceito de “celebridade criminal”. Já James Leve (2009) a descreve como “uma sátira presciente retratando como a imprensa, em conspiração com a justiça criminal, torna criminosos em celebridades” (p.78, Tradução nossa)

A mestre de cerimônias apresenta: “vocês estão prestes a ver uma história de assassinato, cobiça, corrupção, violência, exploração, adultério e traição – todas essas coisas que mantemos com afeto e perto de nossos corações.” A primeira voz que escutamos quando as cortinas se abrem é a do maestro (*conductor*), contando o tempo para que as atrizes e os atores iniciem sincronizadas/os a performance da primeira música, cujo ritmo é rápido. A banda está montada em três degraus ao fundo do palco,

---

<sup>9</sup> <http://www.maurinewatkins.com/index4-productions-1926chicago.htm>

<sup>10</sup> Tomei como base para descrever a história uma gravação do *revival* do musical de 1975, por ser a versão mais parecida com a peça original e por ser mais disponível – também a assisti duas vezes ao vivo.

<sup>11</sup> Wikipedia é uma enciclopédia colaborativa online. Acessado em 17/11/2014

algo inovador para a época<sup>12</sup>. O cenário se resume a isso e a algumas cadeiras que são usadas em diversas cenas, o que faz com que a peça seja sustentada pela performance das/os atrizes/atores. Velma Kelly – a quem Roxie ainda não conhece - aparece no palco com a música de entrada (*All That Jazz*). Junto ao *ensemble*<sup>13</sup>, que veste roupas pretas, semitransparentes e decotadas, ela convida a audiência a juntar-se a ela em um *cabaret* “onde o gim é gelado, mas o piano é quente”. De início, nota-se que ela é uma mulher ativa, independente e provocadora. O tempo em que a história se passa também é anunciado com a referência à bebida e ao jazz: nos anos 20, em que vingava a Lei-Seca estadunidense e de grande liberdade sexual em certos circuitos urbanos, como o artístico.

Paralelo à parte final do número musical, Roxie Hart, uma mulher jovem e atraente, e Fred Casely, seu amante, surgem no palco trocando carícias, até que Fred anuncia que vai “largá-la”. A primeira fala de Roxie diz muito de si: “ninguém dá o fora em mim!”, e dá três tiros nele, dizendo em seguida que precisa ir ao banheiro (o que denota sua falta de culpa pelo ato cometido). Seu marido, Amos Hart, assume a culpa pelo crime passional, contando ao detetive a versão de que ele teria encontrado o homem roubando sua casa – como sua esposa de fato lhe contou. Roxie fala com deboche para a plateia em relação à dedicação e ingenuidade de seu “maridinho”, que ela manipula e engana (*Funny Honey*). Quando Amos descobre que o suposto ladrão é Fred Casely, quem lhe vendeu os móveis do apartamento, se dá conta de que foi enganado e conta a verdade ao detetive. Roxie confirma sem arrependimento, demonstrando não perceber as possíveis consequências de seu ato.

A cena muda para a prisão, onde seis assassinas cantam o “Tango do Presídio” (*Cell Block Tango*), contando suas histórias de como assassinaram seus maridos. Elas são identificadas com alguma palavra que faz referência à cena em que cometeram seu crime: *Pop, Six, Squich, Ã-ã, Cicero, Lipshitz*. Cantando, tentam convencer a plateia de que “eles mereciam”, pois as tinham irritado, traído ou enganado. “Foi um assassinato, mas não um crime”, alegam, argumentando que “Se você estivesse lá / Se você tivesse visto / Aposto que você faria o mesmo”.

---

<sup>12</sup> É tradição que a orquestra deve ficar entre o palco e a primeira fileira da plateia em um nível mais abaixo, no “fosso da orquestra”, como nas óperas. Alguns musicais inovam essa convenção, como *The Last Five Years* (2002) e *Once* (2012). Em *Chicago*, o fato de a banda estar no palco reforça a ideia de que, naquela cidade, todas e todos – incluindo os músicos - são corruptos e participam de alguma forma das falsidades e enganações apresentadas.

<sup>13</sup> Nome dado ao conjunto de atrizes e atores que formam o coro e dançam.

Em seguida, a matrona Mama Morton, funcionária que coordena a ala do presídio do Condado de Cook onde se encontram presas as mulheres em questão, se apresenta: explicando as regras da prisão e o sistema de “reciprocidade”, ela está disposta a fazer um favor para qualquer uma que for boa com ela – ou seja, pagá-la bem (*When You`re Good to Mama*). Mama tranquiliza a recém-chegada Roxie: “nessa cidade, homicídio é uma forma de entretenimento. Além do que, em 47 anos, nenhuma mulher foi enforcada.” Velma não demonstra interesse em conhecer Roxie, já que ela está na capa dos jornais recebendo toda atenção e dominando a situação. Mama faz o contato de Roxie com Billy Flynn, o melhor advogado criminal da cidade (que também é responsável pelo caso de Velma). Billy cobra cinco mil dólares (o que na época era uma quantidade enorme de dinheiro), mas Roxie convence Amos a conseguir o dinheiro. Como ele só consegue dois mil dólares, o próprio Billy dá a ideia de aproveitar a fama de Roxie e fazer um leilão de seus pertences pessoais.

Billy Flynn canta sua música cafona de abertura (*All I Care About*) citando todas as coisas que supostamente não daria valor (anéis de diamante, roupas de marca...). Ele diz que só se importa com o amor, enquanto o palco está cheio de plumas cor-de-rosa empunhadas pelas suas clientes, que o adoram e glorificam: é a imagem do *glamour* contrastando com a letra que afirma seu despojamento, provocando o efeito de ironia. Ele faz questão de destacar que não se trata apenas de amor físico/carnal: “há outros tipos de amor. Como amor à... justiça! Amor a... procedimentos legais! Amor a oferecer uma mão a alguém que realmente precisa de você”. O papel é usualmente interpretado por algum galã ou um senhor de cabelos grisalhos e notório por sua beleza e charme – o personagem usa sempre terno. Ele é emocionalmente distante, já que está apenas “fazendo seu trabalho”. Sua motivação é ser um profissional infalível, e não demonstra afeto ou preocupação com suas clientes. Ele e Mama Morton são os personagens que tiram proveito do funcionamento desse sistema de espetáculo e corrupção – e ensinam os outros a fazer o mesmo.

Billy e Roxie começam a se preparar para a coletiva de imprensa, avisando que Mary Sunshine, uma repórter impertinente, estará presente. Ela aparece, cantando de forma melosa que “há um pouco de bondade em todo mundo” com uma voz muito aguda que lembra o gênero ópera. Passar uma boa aparência e convencer os outros de seu valor (moral) é fundamental nesse universo, por isso Billy reconstrói a história de vida: Roxie

seria órfã, teria vivido no interior do sul do país e estudado em um colégio cristão, o que lhe teria despertado o desejo de ser freira; recentemente, teria vindo para a “cidade grande”, onde, vulnerável às tentações do mundo moderno, teria se perdido no jazz, bebidas e *cabarets*. “Você pecou e se arrepende”, arquiteta Billy: “sua alegação é autodefesa”.

Na entrevista, Billy toma o controle da situação e utiliza da habilidade de ventríloquo para silenciar Roxie e fazê-la falar só o que e quando ele julga pertinente. As/os jornalistas também se tornam marionetes sendo manipuladas por Billy (no filme de 2002, isso fica mais explícito), que só se importa em passar a ideia de que o álcool, o jazz e os homens safados corromperam sua cliente. Alega que Fred era forte, estava louco e iria matá-la: foi quando “nós dois fomos em direção à arma” (*We Both Reached For The Gun*), o que torna o caso de sua cliente “inteligível, compreensível, nem um pouco repreensível”.

Depois disso, o caso de Roxie vai para a capa dos jornais. Ela adora essa fama, sempre sonhou em ter seu próprio número de *vaudeville*, mas o mundo só lhe disse não, não e não. Conta à plateia que costumava trair Amos e o quanto ele era ruim de cama. Ela se dá conta que se conseguir sair com vida desse julgamento, terá a oportunidade de realizar essa sua vontade de se tornar uma estrela por conta da publicidade que terá em razão do julgamento. Em outras palavras, nota o potencial da crise pela qual está passando, já que poderá ser o que sempre sonhou: uma artista famosa. Ela se empolga ao imaginar que todos vão conhecê-la e que vão reconhecer seus olhos, boca, nariz... (*Roxie*) O *ensemble* nessa música é composto apenas de homens, sendo que ao final apenas um deles permanece no palco e faz uma dança sensual com Roxie. Ou seja, esse seu desejo de reconhecimento também possui algo de (hetero)sexual, de continuar a ser vista e desejada pelos homens.

Percebendo que Roxie está roubando a cena, Velma tenta convencê-la a fazerem um número artístico juntas (*I Can't Do It Alone*) o que é apresentado à plateia por Mama como “um ato de desespero”. De fato, Roxie recusa a proposta e a dispensa. É quando Kitty chega ao presídio roubando a cena por conta da sanguinolência de seu crime: uma mulher rica, herdeira de grandes plantações, mata ao mesmo tempo, com uma metralhadora, seu marido e seus amantes (duas mulheres e um homem).

Velma e Roxie, ao perceberem que a imprensa as trocou pela novata, se dão conta de que estão sozinhas nessa empreitada (*My Own Best Friend*). O primeiro ato termina com Roxie anunciando publicamente que está grávida (o que é nitidamente, para a audiência, uma farsa). O médico do Estado atesta que ela está grávida após ter aceitado suborno sexual.

No segundo ato, Velma se compara com Roxie (*I Know a Girl*), denunciando à plateia o quão falsa ela é. Roxie se gaba de seu bebê e de quão contente está (*Me and My Baby*) situando-se como uma dupla imbatível e alto-astrol. Billy a parabeniza pela ideia de fingir uma gravidez, prova a Amos que ele não pode ser o pai da criança e o convence a se divorciar dela, para que sintam pena dela (uma grávida abandonada). Amos canta seu único número (*Mr. Celophane*), declarando que é invisível para as outras pessoas já que tem a impressão que ninguém nota sua presença e que é dispensável – para seus pais, sua esposa, para o mundo.

Velma, nervosa e preocupada com sua perda de visibilidade, ensaia com Billy o momento em que fará seu depoimento no julgamento (*When Velma Takes The Stand*). Em seguida, Katherine Hunyak, a húngara que não fala inglês, é injustamente executada: Mama tenta traduzir o que ela diz, mas ela é condenada à forca por ter assassinado seu marido com um machado. “Suas últimas palavras foram: inocente.” (que é a única expressão (*not guilty*) que sabe falar em inglês além de *Uncle Sam*). Roxie, que recém havia demitido seu advogado por achar que não precisava ficar obedecendo suas ordens já que era uma estrela, repensa sua ação e expressa seu medo depois da execução de Hunyak, contratando Billy de volta.

Billy e Roxie se preparam para o julgamento, ensaiando falas e combinando suas performances. Billy anuncia sua estratégia à plateia (*Razzle-dazzle*<sup>14</sup>) – “se você cegar as pessoas o bastante com *razzle-dazzle*, elas não conseguirão pensar direito, e é assim que eu sempre consigo livrar essas assassinas”<sup>15</sup>

O julgamento, que ocupa pouco tempo da peça, inicia com Billy fazendo o papel de Cupido ao reatar a relação de Amos com Roxie, que agora jura ser ele o pai da criança.

<sup>14</sup> Segundo a definição do Merriam Webster Online: “Uma manobra complexa designada para confundir o oponente” e “uma ação ou exposição confusa ou pitoresca, às vezes espalhafatosa”. Deslumbramento, distração.

<sup>15</sup> Entrevista concedida por Jerry Orbach, ator que interpretou Billy Flynn na produção original de 1975, no programa de televisão *The Mike Douglas Show* que foi ao ar nos EUA no dia 14 de Junho de 1976.

Depois, Roxie alega que aceitou a carona de volta para casa que Fred ofereceu unicamente porque estava muito descontente com seu marido, que não queria lhe dar “um lar de verdade e um filho”. Na sua narrativa, Amos encarna o “mau marido”, que, além de lhe privar uma vida doméstica também a obriga a seguir trabalhando como corista em uma boate.

Sua versão é a seguinte: estava fazendo um bolo para seu querido Amos quando Fred bate à porta perguntando porque ela não o procurou mais. Ela nunca traiu seu marido, foi Fred que arrombou e entrou em sua casa sem ser convidado. Ele tenta matá-la ao saber que ela está esperando um filho “de outro homem”. Roxie alega, então, que matou Fred não só para salvar sua vida, mas “para salvar o bebê não nascido de seu marido”<sup>16</sup>.

Billy prossegue a defesa de sua cliente perguntando ao júri se eles teriam medo de uma mulher frágil como Roxie, afirmando que ela já sofreu bastante de arrependimento. Para finalizar sua fala, ele rebate as acusações de adultério, assassinato e traição afirmando que “as coisas nem sempre são o que parecem”<sup>17</sup> enquanto retira a peruca de Mary Sunshine revelando que ela é um homem se passando por mulher.

Velma, ao descobrir que Roxie roubou suas ideias para seu julgamento (chorar e pedir um lenço, desmaiar de nervosismo...), canta junto a Mama sobre o desgosto com o mau-caráter das pessoas hoje em dia, que não têm mais decência (*Class*)<sup>18</sup>.

Ao mesmo tempo em que o júri anuncia que ela é considerada inocente, ouvem-se tiros: um crime foi cometido e todos correm para pegar os detalhes da nova cena sangrenta que ocorrera a poucos metros dali. Roxie fica com a impressão de que não lhe restou nada, se esquecendo de que sua integridade física estava em risco. Para ela, o sucesso e a vida passaram a ser uma coisa só, já que fica arrasada com a perspectiva de não ser o foco das atenções como ela imaginava. Ela despreza Amos, só quer saber “porque eles nem quiseram uma foto de mim?”. Roxie e Velma fazem junto o número final (*Nowadays/Hot Honey Rag*), usando sua história em comum para ganhar dinheiro e

---

<sup>16</sup> No filme de 2002, é acrescentado o termo “inocente”.

<sup>17</sup> “*Things are not always what they seem*”

<sup>18</sup> *Class* é a única música que pode ser definida como uma *book song*, ou seja, em que os personagens estão dirigindo sua fala um para o outro e começam a cantar no meio do diálogo. A cena foi filmada mas cortada da versão final do filme de 2002.

permanecer tendo fama. Elas fazem outro uso das acusações criminais, tornando-as fonte de lucro e fama ao montar seu número de *Vaudeville*.

Ao final do julgamento, Chicago não para: o que vemos no espetáculo é apenas um recorte de um ciclo que vinha acontecendo antes e seguirá acontecendo após o caso de Roxie, que é “apenas mais uma” mulher que foi absolvida. A atriz que a interpreta permanece sozinha e abandonada pela multidão de repórteres e jornalistas, e volta a ser “apenas” uma cidadã comum, ainda que livre. O que a move é verdadeiramente a fama e o reconhecimento público. *Chicago*, ao mesmo tempo em que trata da transformação de uma mulher a partir de seu encontro com o sistema judicial, é sobre algo que permanece (quase) inalterado: Mama Morton e Billy Flynn seguem fazendo seu trabalho, fazendo a engrenagem do Direito e da prisão funcionar em consonância com a imprensa e o espetáculo do crime.

## **2. c As Diferentes Versões e os Contextos Políticos**

Em 1927, é lançado pela produtora Pathé um filme mudo (Urson, 1927) baseado na mesma história, em que o papel principal passa a ser o de Amos. A história narrada trata do embate entre o bem e o mal, o que caracteriza um melodrama. (Tóth, p. 189) Amos é retratado como um homem potente e competente: “é muito mais a sua jornada e luta pela mulher amada do que a batalha de Roxie com a criminalidade e o evitamento da punição” (p.190, Tóth), o que é um traço do estilo do produtor Cecil DeMille, que estima-se que tenha co-dirigido o filme mas decidiu por não receber os créditos. Roxie é punida ao final, pois Amos a abandona e passa a viver com outra mulher, Katie, o que é apresentado como uma prova de maturidade e integridade pessoal.

Em 1942, uma versão falada e em preto e branco (Wellman, 1942) intitulada “Roxie Hart” é lançada pela 20th Century-Fox com a estrela Ginger Rogers no papel principal. Trata de uma *screwball comedy* (“batalha dos sexos”) em que o destaque passa das assassinas para a dupla de jornalistas Jake Callaghan e Homer Howard, com quem Roxie flerta constantemente durante o filme. A história é contada pela visão de Homer (seguindo a tradição dos filmes *noir* da época) para outros homens em um bar numa noite chuvosa; ao final do filme, descobrimos que ele e Roxie se casaram e tiveram cinco filhos - e ficamos sabendo junto a Homer da surpresa de que ela está grávida novamente. Nessa

versão, o desfecho da história de Roxie é se transformar naquilo que ela em outras versões satiriza e debocha, a mãe devota e dedicada.

Esse filme foi feito durante o período em que vingava o Código de Produção Hays, que regulou o conteúdo de filmes nos EUA de 1934 até 1967. Segundo Louro (2008a) “[a] sexualidade, a nudez, o corpo, a dança, o vestuário ali eram minuciosamente tratados e regulados”. (p.84) Entre as limitações que o Código impunha, estava que criminosos não podiam ser retratados de forma positiva para que a audiência não se identificasse com esses e deviam ser punidos (ou ao menos ser demonstrado claramente que o que fizeram é “errado”).

Dessa forma, apesar do título, Roxie é retratada de forma boba, desinteressada e dispersa, como alguém que não percebe o risco que está correndo e não se esforça em decorar suas falas para o momento do tribunal, sendo manipulada por diferentes homens desde a primeira cena em que aparece na tela. Durante o filme, não sabemos se ela é culpada ou não pelo crime, sua inocência, portando, sendo mantida como enigma. Sua sexualidade é moralmente apresentada como inconsequente: o que ela quer é flertar e se exhibir, o que expressaria sua impulsividade e falta de maturidade. A ela interessaria apenas o presente e não conseguiria ver o que a espera (o julgamento e a provável condenação à morte). Já Billy aparece como alguém apaixonado pelo que faz, efusivo, sério e maduro, que a manda chorar em uma cena e tira a goma de mascar de sua boca em outra. Ela não questiona seus ensinamentos e mal consegue obedecê-lo.

O musical da *Broadway*<sup>19</sup> (Ebb & Fosse, 1975) foi aos palcos do Teatro Richard Rodgers em três de junho de 1975 com Gwen Veron (Roxie), Chita Rivera (Velma) e Jerry Orbach (Billy) no elenco. O subtítulo “*A Musical Vaudeville*” anuncia o contexto em que a história se passa: na Chicago dos anos 20. De acordo com Orbach, o musical estava um tanto à frente de seu tempo: as pessoas iam ao teatro esperando um *Vaudeville*, mas o show era “sombrio” (KANTOR, 2004).

Nesse mesmo ano, pouco menos de dois meses depois, estreava a duas quadras dali o musical *A Chorus Line*. O desprezioso espetáculo, baseado em histórias reais,

---

<sup>19</sup> Direção e coreografia por Bob Fosse, música por John Kander, letras por Fred Ebb e roteiro por Ebb e Bob Fosse.

mostra as angústias e anseios de jovens dançarinas/os ao experienciar uma *audition*<sup>20</sup>, o que contrasta com *Chicago* uma vez que “apenas Amos e Hunyak são seres humanos honestos, e apenas eles merecem nossa simpatia, mas o sistema os destrói.” (Leve, 2009, pp.101-102) *A Chorus Line*, que se tornaria um grande hit, venceria nove *Tony Awards*<sup>21</sup> naquele ano, o que fez com que *Chicago*, mesmo indicado a dez categorias, não vencesse em nenhuma.

De acordo com Leve (2009), “praticamente todas as músicas e cenas em *Chicago* são alusões a verdadeiros *performers* e comediantes de *Vaudeville*” (p.82), de sapateado a ventriloquismo, de truques de cartas a truques de corda. Nessa obra, o recurso ao *Vaudeville* é utilizado como “uma metáfora do sistema de justiça americano em que a melhor performance conquista a imprensa e o júri” (Ib. id., p.80) ao mesmo tempo que reforça a teatralidade dos procedimentos sendo representados. Em uma espécie de meta-teatro, o teatro se aproxima do dia-a-dia (o que é uma marca de Kander e Ebb e que pode ser visto em outras de suas produções, como *Cabaret* (Ib. id)

*Chicago* é um *concept musical* - o conceito que a obra busca passar (a satirização do sistema judicial estadunidense) é mais importante na construção dramaturgicada da peça do que a narrativa de uma história e da relação dos personagens entre si. Nessa versão, a comédia fica mais escrachada e circense ao mesmo tempo em que o musical toma um tom mais escuro ao ressaltar a corrupção e a frivolidade dos personagens.<sup>22</sup> Diferentemente das versões fílmicas precedentes, em que as mulheres são retratadas de maneira rasa e simplista, “essa é a versão que celebra essas mulheres mais explicitamente” e Velma ganha destaque. O pôster a seguir mostra a estética do musical e a centralidade das mulheres na obra:

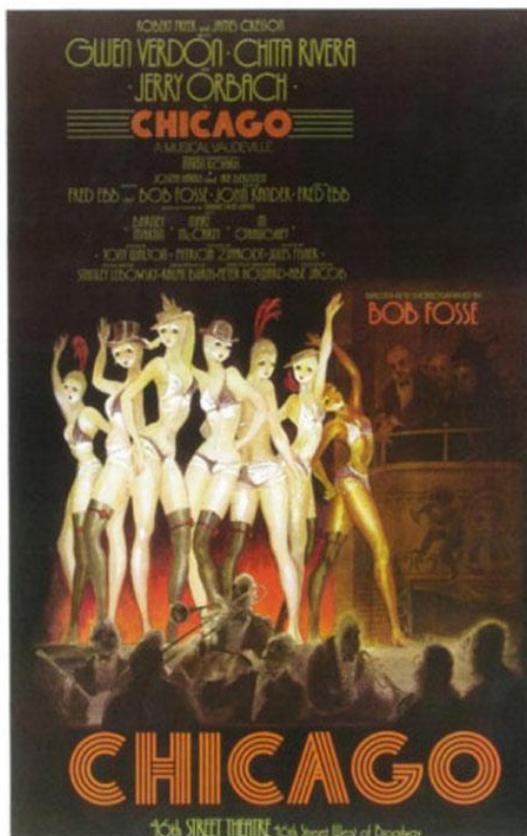
---

<sup>20</sup> Entrevistas de emprego em que a/o artista deve mostrar sua habilidade de canto, atuação e dança.

<sup>21</sup> Prêmio anual da *American Theatre Wing* que concede prêmios a musicais e peças de Nova Iorque. De certa forma, é “o *Oscar da Broadway*”.

<sup>22</sup> Essa mudança no tom da peça se deu em parte por conta de um ataque cardíaco sofrido durante os ensaios pelo diretor, Bob Fosse, do qual retornou diferente, conforme depoimentos de pessoas envolvidas na peça (Leve, 2009, p.84)

Imagem 1



Com a maior visibilidade dos movimentos sociais pelos “*Civil Rights*” (Direitos Cívicos), em especial os movimentos homossexual e negro, o clima político da década de 1970 nos EUA é marcado por uma ambivalência: ao mesmo tempo que o enfoque à individualidade e da preocupação com o âmbito privado da vida crescia, laços comunitários e colaborativos se fortificavam como resposta e resistência à descrença com a macropolítica devido aos escândalos de corrupção como o Caso *Watergate* (Wolf, 2011, p.92). Alguns musicais (*A Chorus Line*, *The Wiz*, *Company*, *Godspell*) retratavam esse movimento de coletivismo ao sustentar suas narrativas em seu *ensemble* (e não em personagens específicos), o que pode também ser visualizado em *Chicago* quanto à “comunidade” de mulheres que é criada na prisão (o que será aprofundado na sessão 3.b)

Wolf (2011) afirma que, em parte como efeito da visibilidade do feminismo e da difusão das pílulas anticoncepcionais, tornava-se cada vez mais comum a formação de relacionamentos amorosos efêmeros e as práticas de sexo casual se naturalizavam entre as/os jovens, atualizando práticas de “liberdade sexual” que nos anos 20 faziam parte da sociedade. Foi também nessa época que a interseccionalidade – interesse metodológico e

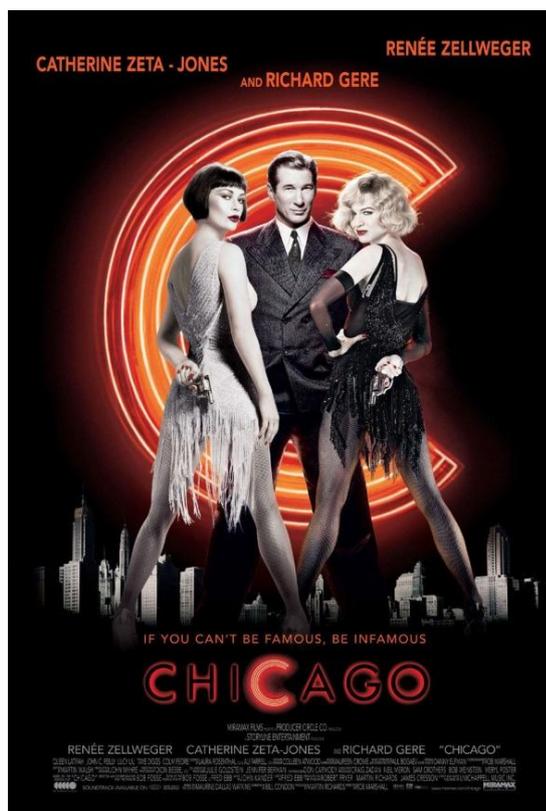
político no entrelaçamento de opressões – emerge nas reivindicações de feministas negras que não são contempladas nas pautas do feminismo hegemônico daquele período.

Fosse tentou comprar os direitos autorais da peça desde 1960, mas Watkins não queria vendê-los. Só depois de sua morte, em 1969, seus herdeiros aceitaram vendê-los. O musical teve de passar por significativas mudanças após a sua má recepção nas prévias na Filadélfia. Porém, quando estreou na *Broadway*, as críticas tenderam a ser positivas, “embora muitas críticas tiveram problema com o cinismo e a frieza do show.” (Leve, 2009, p. 87). Foi apresentado 936 vezes, tendo um sucesso moderado se comparável, por exemplo, a *Chorus Line*, que ficou em cartaz por 6137 performances (o mais longo em cartaz até então). Um acontecimento que manteve o sucesso da peça foi que Liza Minnelli aceitou substituir Gwen Verdon (que havia se machucado durante uma apresentação) no papel principal por um mês para que o show não fechasse.

Em 2002, a versão fílmica da Mirimax Films é lançada, dirigida por Rob Marshall (2002) (*Memórias de Uma Gueixa, Nine*) com Renée Zellweger (Roxie), Catherine Zeta-Jones (Velma) e Richard Gere (Billy) no elenco e que venceu seis *Oscars* (incluindo na categoria Melhor Filme). Baseado na peça de 1975, a inovação dessa versão reside em que a história é contada do ponto-de-vista de Roxie: suas fantasias são expressas nos números musicais que ocorrem em uma realidade paralela, um clube noturno que contrasta com a realidade da prisão. Pela edição, os números musicais são unidos com a realidade, trazendo dinamismo à obra.

A relação de Velma e Roxie no filme é marcada pela competitividade. No início do filme, Velma aparece como idealizada nas fantasias de Roxie, mas com o passar do tempo elas trocam de posição e Velma passa a invejar sua fama e sucesso até que finalizam juntas no palco de seu próprio número artístico. Segundo Tóth (2010), há uma relação de complementaridade entre as duas, representada em signos como o cabelo loiro e moreno, a beleza (inata, demonstra pureza) e a classe (adquirida, demonstra boa educação e decência) e que está presente nessa versão do pôster do filme:

Imagem 2



Alguns aspectos do musical de 1975 foram “atenuados” no filme, tendo sido cortada a cena em que Billy tira a peruca de Mary Sunshine no julgamento, mostrando que ela é um homem; e quando Kitty, a criminosa rica que é introduzida na metade do filme, mata seu marido que a traía, ele está apenas com duas mulheres na cama (sem o amante homem).

Em novembro de 1996, estreia o *revival*<sup>23</sup> no mesmo palco que a produção original havia estreado, com mesmo texto e orquestração e ligeiras diferenças na coreografia. Com Joel Grey (Amos) no elenco<sup>24</sup>, a peça é essencialmente a mesma, mas dessa vez, concorrendo na categoria *revival*, ganhou seis *Tony Awards* e o álbum da trilha ganhou um *Grammy*. John Kander, compositor da peça, comenta o sucesso do *revival* afirmando que “a corrupção nunca sai de moda” (Leve, 2009, p.96)

<sup>23</sup> Como teatros musicais são investimentos custosos (investimento médio inicial de 5 a 20 milhões de dólares) e de risco (apenas 1 de cada 10 musicais compensam o investimento), a realização de *revivals* é cada vez mais comum. É mais seguro investir em uma nova versão de uma peça que já fizera sucesso no passado, sendo variado o grau de modificações em relação à produção original.

<sup>24</sup> Conhecido pelo seu papel como Mestre de Cerimônias de Cabaret tanto no palco quanto no cinema.

Essa produção segue em cartaz até o momento de finalização desse escrito, agora no Ambassador Theatre, sendo o *revival* com mais tempo em cartaz da história. Teve outras produções, como em Londres<sup>25</sup>, e está arrecadando uma média de cerca de meio bilhão de dólares por ano<sup>26</sup>. Foi feita uma versão brasileira em 2004, análoga ao *revival*, que estreou em São Paulo com tradução e adaptação de Claudio Botelho, Danielle Winitts (Velma), Adriana Garambone (Roxie), Daniel Boaventura (Billy) e Selma Reis (Mama).

\*

Comparando as diferentes versões da obra, podemos observar que o contexto político influencia não só na forma de apresentar a história e na estética prevalente, mas em pontos chave do enredo. Por outro lado, é a mesma história sendo contada (com exceção do filme de 1927, que foca em Amos), de confusão (*razzle-dazzle*) e adequação temporária à norma de gênero vigente nos anos 20. Diferentes leituras vão sendo feitas de como esse regramento se constituía e de como Roxie o usava para ter êxito.

Também se destaca o fato de que as versões fílmicas são de maneira geral mais conservadoras do que as teatrais. As versões de 1927 e de 1942 têm como foco a família (Tóth, 2010, p. 189), no primeiro caso, quando Amos tenta reconstruir a relação com Roxie (ainda que acabe optando por viver com outra mulher) e no segundo a que é construída a partir do romance de Homer e Roxie. Já o filme de 2002, embora se baseie no musical de 1975 (e, logo, seja fiel à versão original), retira alguns aspectos – como a menção à bissexualidade do marido de Kitty e a travestilidade de Mary Sunshine – que poderiam causar reprovação do público estadunidense. Embora o cinema enquanto investimento arrecade dinheiro mais rápido que o teatro, justamente por seu alto alcance é passível de sanções de assuntos “polêmicos” por parte dos produtores.

Com relação à representação do estrangeiro – enquanto aquela/e que falha em se adequar ao ou não é aceita/o no jogo retratado na obra - é interessante notar que o ódio ao estrangeiro/xenofobia toma um corpo especial nos anos 70, quando da Guerra Fria, e dos anos 2000, após o atentado às Torres Gêmeas. No primeiro caso, Hunyak representa a ameaça comunista por ser uma imigrante do leste europeu (território geopoliticamente próximo à URSS); no segundo, a relação com o estrangeiro é marcado pela paranoia com

<sup>25</sup> O *revival* de 1997 da produção do West End ficou em cartaz por durante 15 anos.

<sup>26</sup> <http://www.broadwayworld.com/grossesshow.cfm?show=CHICAGO&year=2014&allall=on>

o terrorismo após os atentados de onze de setembro de 2001 que provocou severas restrições de imigração.

*Tabela 1*

<b>Autor(as)/e s</b>	<b>Título</b>	<b>Ano de Estreia</b>	<b>Gênero Artístico</b>	<b>Contexto Político</b>
Maurine Watkins	Chicago/Play Ball/ A Little Brave Woman	1926	Peça Sátira / Farsa	Mudanças sociais, contestação das normas. Sensação de “progresso”
Cecil De Mille	Chicago	1927	Filme Mudo Melodrama	Movimentos conservadores, reacionários, proibicionistas e moralistas.
William Wellman	Roxie Hart	1942	Filme P&B	Código de Produção – censura e adequação aos padrões exigidos
Bob Fosse, Kander e Ebb	Chicago: A Musical Vaudeville	1975	Peça Musical Tom sombrio	Direitos Cíveis / descrença com a (macro) política – comunidades alternativas
Rob Marshall	Chicago	2002	Filme Musical	Pós 09/11

### 3. ANÁLISE

Um dos princípios desse trabalho é a busca por não hierarquizar nem a teoria nem a obra sendo analisada. A teoria *queer* e os dispositivos analíticos que utilizarei não devem formatar o que o “campo” traz: tanto a perspectiva feminista me é útil para entender a obra ao oferecer ferramentas conceituais e analíticas potentes, quanto a obra é

relevante para problematizar e complexificar os conceitos e princípios propostos pela abordagem de gênero escolhida.

Nesse trabalho, pretendo “pensar com” e analisar alguns aspectos da peça *Chicago* utilizando os conceitos de agência e de performatividade de gênero, tomando-os da obra de Judith Butler. É importante lembrar que não se trata de uma análise da obra como um todo, mas de um recorte do aspecto mais útil para a reflexão que proponho, as encenações que a personagem Roxie realiza – auxiliada por seu advogado Billy Flynn, a Matrona Mama Morton e sua companheira de prisão Velma Kelly – para aparentar estar adequada às expectativas frente ao feminino da época para ser considerada inocente pelo corpo de jurados (formado apenas de homens). Tóth (2011) nos lembra que, de acordo com as regras da sociedade, mulheres devem sempre estar “cientes do desejo masculino que elas podem estimular e manipular com sua aparência” (p. 114, Tóth)

Roxie lança mão de diferentes estereótipos – da esposa devota, da mãe dedicada, da mulher frágil, da pecadora arrependida – para conseguir, pela comoção do público, escapar da força da lei. Roxie adquire celebridade por ser uma criminosa (o que é diferente de ser uma celebridade que comete um crime), e sua estratégia é tanto manter-se no foco das/os jornalistas, quanto sustentar sua simpatia e decência, já que a fama pode ser tanto positiva quanto negativa – Billy afirma que “eles te amariam muito mais se você fosse enforcada. Você sabe por quê? Porque eles venderiam mais jornais!” (Marshall, 2002).

Ao ser considerada uma mulher “adequada”, o ato que cometeu passa a ser entendido de outra forma que não passível de punição. Com o intuito de sair com vida do tribunal, ela aciona as normas de gênero vigentes ao mesmo tempo em que as reitera performativamente. Ela submete os homens que formam o júri às normas de gênero se colando performativamente à imagem da “boa” mulher. Usa o regramento de gênero contra a lei: usa o sistema para combater o próprio sistema, que pune um assassinato a sangue frio, mas é compreensível com assassinatos justificados. Entre a sujeição e a transgressão, a agência se faz presente.

Anna Tóth (2010), em sua tese de doutorado, usa a imagem da *femme fatale* para fazer uma leitura da obra.<sup>27</sup> Essa é uma figura européia que é americanizada na figura da *vamp*. Por misturar vulnerabilidade e empoderamento, sexualidade e morte, é considerada “a conjunção do ventre e da tumba” (p. 36). Ela perturba porque é ativa, independente e ambiciosa, e contrapõe a representação da “mulher ideal: ela pensa, age e deseja) (p. 34, Tóth, 2010). Busca fascinar e seduzir o “herói” da história mascarando-se e levando-o ao seu covil para então mostrar suas verdadeiras intenções.

Seu extermínio e punição ao final do enredo, segundo a autora, é fundamental para manter a ordem patriarcal, já que essa mulher dominante expressaria uma ameaça à dominação masculina e precisaria ser aniquilada a qualquer custo. As heroínas de *Chicago* evitam seu destino e conseguem sair ilesas do julgamento. A autora conclui que o uso do humor é fundamental para o sucesso da obra, uma vez que

as *femmes fatales* de *Chicago* conseguem evadir seu trágico destino pois elas se transformam em *femme fatales* farsícas (de farsa) sob o “comando e guia” de um *Vice* (cômico) ou um *homme fatale* humorístico, dentro do domínio do espaço heterotópico do carnaval, através da performance cômico-grotesca e do disfarce da feminilidade. (p. 235)

### 3.a Apresentando os Conceitos

Judith Butler, uma filósofa estadunidense que compõe um grupo de autoras que são reconhecidas como pioneiras dos estudos *queer*, propõe no seu livro *Gender Trouble* (1990), a compreensão do gênero enquanto performativamente constituído. Para fazer essa discussão, outros conceitos que tangenciam o tema serão utilizados, como subversão e autenticidade.

No paradigma pós-estruturalista, que inicia na década de 1960 na França com a obra de Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze entre outros pensadores, compreende-se que os discursos (linguagem) e os sujeitos (subjetividade)

---

<sup>27</sup> Por estar inserida num programa de Literaturas e Culturas Inglesas e Americanas, a autora propõe uma discussão pautada pelos Estudos Culturais e analisa como aspectos de *Chicago* se relacionam com características da cultura americana e em que manifestações artísticas dos últimos séculos a obra se inspirou/faz alusão. Ela faz uma análise da obra de arte como um todo, enquanto a discussão que eu proponho possui um caráter político mais acentuado e toma um ponto da obra – a performatividade em Roxie – para pensar o uso do gênero como estratégia de luta.

coengendram-se, produzem-se mutuamente. Trabalhar com estes conceitos é um desafio pois as normas da língua - sua estrutura gramática - formatam nosso modo de pensar e conceber o mundo.

Os discursos<sup>28</sup> que são reiterados, repetidos e insistentemente reforçados nas práticas sociais conformam e normalizam certos corpos e existências e constituem outros como impensáveis, abjetos, ininteligíveis. Esses últimos são imprescindíveis para manter os limites e a segurança dos primeiros; essa linha que divide os “adequados” dos “diferentes” é em muitos contextos mantida a todo custo, provocando uma intolerância à diversidade e ao diferente, restringindo os horizontes do vivível e do inteligível.

A performance pressupõe um autor/ator-autora/atriz anterior ao ato, que o utiliza como instrumento e através dele pode se expressar. Já o conceito de performatividade pressupõe que são os atos que produzem o sujeito; através de sua repetição, os atos discursivos (enquanto efeito normalizante que define o possível, o concebível) constituem ontologicamente aquilo a que se referem. Entender o caráter performativo de um processo – como a raça ou o gênero – significa compreender que aquilo a que os atos se referem é sempre mutável e que esses processos fazem parte indissociável da subjetivação, da constituição dos sujeitos psíquicos.

No filme de 1942, o jornalista Homer, ao descobrir que Roxie disse que não cometeu o crime, corre falar com seu superior para publicarem essa outra versão dos fatos. Jake responde: “você devia ser um jornalista, não um detetive, você me entende? Você devia construir uma história, não derrubá-la!” (Wellman, 1942). Podemos pensar a partir desse trecho nas duas formas / dois aspectos de atos performativos: aqueles que reiteram a norma e a constroem, assemelhando-se ao ofício de jornalista no sentido de manter coerente e coesa uma história (ou a norma); e aqueles que a subvertem, buscando as brechas e lacunas dos discursos, atentando à sua *falibilidade*, análogo ao ofício do detetive que investiga as inconsistências entre as versões que lhe são relatadas.

O conceito de agência surge para definir a capacidade dos sujeitos de utilizar a norma para subvertê-la<sup>29</sup>, visto que são construídos pela e através delas e, portanto, só

---

<sup>28</sup> Butler descreve o discurso como uma palavra e um feito, algo linguístico e teatral, referente à linguagem e ao corpo (prefácio de 1999 à 2ª edição de GT. Xxvii)

<sup>29</sup> Definido como “um efeito imprevisível”, é sempre contingente (Butler, J. 2005. *Le genre comme performance*. In: *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*. Entretiens. Éditions Amsterdam).

têm à sua disposição os discursos que os constituem. Segundo Butler (2004), o paradoxo é a condição da possibilidade de agência: é reconhecendo que somos constituídos por algo anterior e exterior a nós mesmos e que nunca escolhemos que a agência pode operar, que podemos fazer algo com o que foi feito conosco (p.3) A autora se pergunta “como é que aquelas/es que são abjetos vem fazer sua alegação através e contra os discursos que têm buscado seu repúdio?” (1993, p.224, Tradução nossa)

Esse conceito situa-se entre um extremo determinístico, em que os discursos construiriam sempre e sem falhas os objetos de que tratam, e o livre-arbítrio, que propõe a existência de sujeitos independentes (ontologicamente pré-existent à norma, que os reprime) e que podem alterar a norma “à vontade”. Segundo Butler (2010), “a performatividade nunca alcança totalmente seu efeito, e nesse sentido fracassa todo tempo; sua falha é o que marca a necessidade de sua temporalidade reiterativa, e não podemos pensar iteratividade sem falha” (p.153, Tradução nossa)

A potência performativa dos atos reside em sua *citacionalidade*, ou seja, é referenciando um legado simbólico composto por uma corrente de convenções que um ato é reconhecido como viável e passa a ter força de ligação; só adquire autorização pela citação de um conjunto anterior de práticas autorizadas (Butler, 1993, p. 227).

Isso implica em uma série de reflexões sobre “quem fala?”, ou seja, quem é a/o autor(a) de um enunciado, onde está sua origem? Roxie não pode ser considerada criadora “absoluta” desses atos já que usa imagens consolidadas no seu tempo e condensadas em estereótipos que Tóth (2010) descreve e analisa através de um traçado histórico de constituição e reiteração de estereótipos. Segundo a autora,

os papéis para uma mulher tomar e ser uma parte integrada da sociedade são os papéis de mãe, filha, irmã, esposa ou freira. Essas são as únicas opções “legítimas”. Todos esses papéis pressupõem certo tipo de inocência, pureza, simplicidade, obediência e assim em diante. (p. 52, Tradução nossa)

Dessa maneira, pretendo explicitar na próxima sessão quais são esses ideais normativos e regulatórios que a protagonista de *Chicago* aciona e de que maneira.

### 3.b Roxie e sua Estratégia

“Ninguém vai se importar qual é sua defesa a não ser que se importem com você!” (Marshall, 2002). Assim inicia o primeiro encontro de preparação de Roxie com Billy para o julgamento: a conquista da simpatia da imprensa é definida como estratégia principal.

Através do *razzle-dazzle*, enquanto tática de luta, os dois confundem os expectadores de tal modo a fazê-los repensar o ato em questão ao enxergá-la como uma mulher que se enquadra nos ideais regulatórios ditados pelos discursos de gênero da época (frágil, crente, esposa e mãe). É importante destacar que tais ideais – que sustentam hierarquias - se aplicam especialmente à mulher branca, já que, como Louro (2000) afirma (ao discutir a sexualidade prescrita por Hollywood até os anos 1950), “os filmes reservavam às mulheres negras e latinas, a marca da sensualidade, e às índias, ou mais especialmente às orientais, os traços de docilidade, submissão e exotismo” (p. 440) Sua perfeição ofusca o júri e sua imagem de mulher sensual e “normal” prevalece à de criminosa a ponto de se ressignificar o homicídio cometido e torná-lo aceitável. Sua personalidade, de tão adequada, e seu corpo, de tão atraente, não merecem ser punidos.

De maneira semelhante, Michel Foucault (1975) afirma que nos casos de avaliação da periculosidade de loucos infratores, o que está em jogo não é o ato criminoso, mas a personalidade e o caráter da pessoa. O autor denuncia os critérios moralistas que profissionais da psiquiatria empregaram historicamente nos exames médico-legais.

O sucesso de Roxie depende de *passar por* uma mulher naturalmente digna e moralmente louvável. A suposta sinceridade e honestidade de seus atos, definidos aqui como autenticidade, são fundamentais para sua performance. Conforme descreve Tóth (2010) “essa é a chave para (o seu) sucesso: apenas parecer algo, não se tornar isso” (p.180).

Se compreendermos as identidades, segundo Lena Eckert (2012) propõe, enquanto “rigidamente compostas por esses discursos herméticos e unificadores sobre vários aspectos das nossas relações sociais”, então elas servem para dar a ilusão de “coerência, unidade e independência” (p.93). Roxie vende uma personalidade detalhadamente montada e arquitetada a ponto de nenhum “defeito” em sua adequação à

feminilidade normativa poder ser apontado pelo júri enquanto para a plateia, é justamente essa simulação que salta aos olhos (o que será tratado na última sessão desse trabalho).

É importante ressaltar que essa tentativa tem falhas (como sempre na reiteração da norma), que ela não consegue o tempo todo permanecer coerente e que não é tudo arquitetado desde o começo, mas as ideias vêm à tona – como no final do primeiro ato, quando ela inventa a gravidez como forma de reagir à perda do interesse da imprensa para a nova assassina da prisão, Kitty. Tóth (2010) descreve essa incongruência no tribunal (que Billy mascara pelo *razzle-dazzle* deixando todas/os tontas/os):

ela [Roxie] não apenas ela conta a história do homicídio e de seu papel nele sempre em diferentes versões mas ela também age como uma persona diferente toda vez que é questionada. Isso é pelo menos suspeito, mas em uma investigação aponta que ela está contando mentiras, ela é inverídica e esconde algo. (p149)

Ao final, o júri passa a compreender que “boas pessoas” podem tirar a vida de alguém se tiverem uma justificativa legítima como a de Roxie (salvar sua vida e a do filho não nascido de seu marido); Roxie, embora tenha matado outra pessoa, consegue ser aceita de volta à sociedade já que suas razões para ter feito aquele ato são compreensíveis e até, tal como uma heroína de guerra, louváveis. No refrão da música *Cell Block Tango*, as assassinas cantam: “foi um assassinato, mas não um crime”, mostrando que um homicídio deve ser sempre entendido em contexto.

Podemos pensar que todo crime é abjeto, pois chama atenção à fragilidade da lei, já que abjeto é o que perturba a identidade, o sistema, a ordem, e, segundo Tóth (2010), “aponta para as fissuras e as brechas do sistema.” (p. 54). Se falasse a verdade, Roxie não seria compreendida, ou seja, sua experiência passaria a ser abjeta. Para sair dessa posição de abjeta, Roxie lança mão dos recursos que tem disponível e consegue ascender moralmente aos olhos do corpo de jurados.

As personagens de Chicago profanam o que tiverem que profanar para conseguir a fama, o sucesso, a sua vida. Elas disputam pelo holofote, pela capa do jornal – buscam reconhecimento e visibilidade – e, para elas, “nada é sacrossanto no seu caminho para alcançar isso“ (p.221, Tóth). Por exemplo, para arrecadar fundos e conseguir pagar o

advogado, é feito um leilão dos pertences de Roxie para que as pessoas possam se sentir conectadas com ela, imitar seu estilo de vestir-se e imitar seu penteado de cabelo.

Em seguida, exponho os recursos e posições que Roxie utiliza em seu intento.

- Fragilidade/Vítima

Primeiramente, Roxie usa da lógica da coerência entre a pessoa e o ato para, uma vez mostrando que é “boa pessoa”, conseguir ressignificar o último dando-lhe um sentido de autodefesa. Assim, ela faz um uso pragmático da posição de vítima para tornar seu ato inteligível, ou, conforme Billy afirma na coletiva de imprensa<sup>30</sup>, “entendível, compreensível, nem um pouco repreensível”. É apenas recusando a abjeção que ela consegue dar outro caráter ao assassinato.

Para alcançar o estatuto de vítima, Roxie performatiza a “fragilidade feminina” – a história criada por Billy diz que Roxie deve ser cuidada, usando a metáfora da borboleta e da mariposa esmagadas para ilustrar o quão quebradiça é sua integridade física. Sua delicadeza também é comparada à das flores que ela leva ao tribunal nas duas primeiras versões fílmicas, sendo que, segundo Tóth (2010), “na versão de 1942, esse buquê também é pisado por Flynn declarando que ela vai ser esmagada como essas flores se o júri condená-la e considerá-la culpada” (pp. 108-109) Somado a isso, ao final de seu depoimento na cena do tribunal, Roxie finge um desmaio.

Segundo Louro (2000), nas primeiras décadas do século XX (...) as mulheres parecem sempre precisar “que *certo* tipo de homem as proteja de sua própria vulnerabilidade a *outro* tipo de homem” (p.435) De fato, Casely é retratado como “vilão da história” por ter enganado Roxie ao prometer-lhe uma entrevista com um diretor de *Vaudeville* que não existia; como Billy afirma em *We Both Reached for The Gun*, “ele tinha força e ela não”. Roxie também alega que Casely é um louco perigoso e descontrolado ao depor sua versão dos fatos no tribunal: “Casely estava feroz, com um olhar furioso em seus olhos, como um homem louco!”

---

<sup>30</sup> Na música *We Both Reached For The Gun*, em que toma o controle da fala de Roxie para manipular a imprensa com o intuito de insistir na alegação de auto-defesa.

Num primeiro momento, Roxie apela ao marido para assumir a culpa pelo crime já que ele teria mais probabilidade de ser inocentado. Em alguns países (hoje, especialmente no Oriente Médio, mas já foi o caso no Brasil e em boa parte dos países do ocidente) se um homem mata a esposa infiel, isso pode ser considerado um “crime de honra”, ou seja, um crime legítimo e compreensível já que o relacionamento extraconjugal seria considerado um atentado à sua honra e de sua família. Aproximando-se dessa lógica, Amos teria matado o invasor para proteger sua esposa indefesa e guardar a segurança do seu lar.

Como essa estratégia falha, ela passa a alegar autodefesa, mas segue utilizando o argumento da fragilidade. Nesse sentido, Roxie, na peça original, responde a Mary Sunshine o porquê de ter cometido o crime; conforme Tóth (2010), “ela conta que foi insanidade temporária, então ela não podia responder por sua ação” (p.187). Performatizar a loucura é algo frequente em tribunais, visto que em muitos países domina a concepção de que pessoas com sofrimento mental não teriam noção do caráter ilícito do ato cometido e, portanto, sua pena deve ser atenuada “até cessada a periculosidade”.

De qualquer modo, Roxie convence que não constitui perigo à sociedade. Billy diz aos jurados: “olhem de perto essa figura frágil... Meu Deus, ela não sofreu o bastante? Não podemos dar a ela felicidade, mas podemos dar-lhe outra chance!”

- Sensualidade/Casamento

Comentando o caso de Beulah Annah, Douglas Perry (2010) afirma que “ela aparentava docemente infantil e ao mesmo tempo delectavelmente madura. O especialista em moda ganhou o mérito – as roupas de Beulah receberam tantos comentários quanto as provas apresentadas em tribunal” (p.161, Tradução nossa) Tóth (2010) considera o corpo da *femme fatale* (e, por extensão, o de Roxie) sua maior arma, pois possui a capacidade de seduzir suas presas.

O ideal regulatório Vitoriano de sexualidade estava sendo posto em xeque na época pela sensualidade nos bares de Jazz do cenário urbano, mas persistia enquanto norma. A associação entre artista e prostituta (sexualidade livre) que fazia parte do contexto cultural era uma forma de estabelecer e manter a fronteira da norma.

No caso original, em resposta a uma provocação de Watkins de que “a defesa” preferia os jurados solteiros, o advogado de Roxie nega que a beleza da sua cliente estaria sendo usada para provar sua inocência. (Perry, 2010, p.166) Segundo Foucault (1988), a era do Vitorianismo foi um período em que o sexo foi intensamente posto em discurso e, ao invés de ser restringido, foi incitado (p.19); o que era considerado assunto proibido de fato foi constantemente detalhado através da regulação intensa e da produção da sexualidade como verdade última do sujeito. Assim, o recurso da sensualidade é veladamente usado por Roxie e Billy já que era considerado imoral (ainda que desejável).<sup>31</sup> Ela usa o recurso da sedução para mostrar aos jurados (eles mesmo seduzidos pela sua beleza) que ela foi corrompida pelos homens que a tiraram de seu caminho de mulher pura e casta.

De fato, uma condição para que Roxie possa performatizar esse jogo sedução/repressão e obter êxito é o fato de possuir um corpo reconhecido como sexualmente atraente. Velma apela para sua “classe” ao invés de sua beleza, pois compreende que é com esse atributo que conseguirá passar uma melhor impressão. Ela se mantém “adequada” durante o julgamento, silenciosa, como forma de demonstrar sua virtude feminina de permanecer quieta (Tóth, 2010, p.166).

Conforme Tóth (2010), “nos anos 1920, o conceito da esposa exemplar ainda requeria ser complacente, submissa, leal e muda” (p. 180) De fato, quando Casely a ameaçou após ela ter-lhe contado que estava esperando o filho de Amos, Roxie diz que não gritou para não acordar os vizinhos, o que é considerado um comportamento louvável pelo júri. Em seu depoimento, Roxie usa como justificativa de seu adultério o fato de que havia brigado com seu marido, Amos, porque ele passava muito tempo trabalhando na oficina mecânica e que ela só queria “passar ferro em suas meias e ter um bebê, um verdadeiro lar”, culpando-o pelo seu desvio moral.

Aqui, a música *Cell Block Tango*<sup>32</sup> merece ser analisada mais profundamente. A potência da música baseia-se em tratar-se de vingança, uma vingança das mulheres

---

<sup>31</sup> Na versão de 1942, em diversas cenas uma multidão de fotógrafos da imprensa interrompe o que está se passando (no tribunal, na prisão, na cena do crime) e todas/os fazem pose para a foto. Nessas cenas, eles lembram repetidas vezes a Roxie que levante sua saia para mostrar seus joelhos – nesses casos, Roxie é imbuída de sensualidade pelos homens, mais receptora dos olhares e provocações sedutora ativa.

<sup>32</sup> Diversas versões podem ser encontradas no site de vídeos *YouTube*, com personagens da *Disney* parodiando a música (*Spell Block Tango*), em outras línguas e com homens cantando da vingança sobre seus maridos.

heterossexuais contra os homens que as têm maltratado, o que implica em uma reversão da hierarquia de gênero. O ciúme excessivo e infundado, o descaso do adultério ou a enganação são a gota d'água que as fazem exterminar seu marido. Ao invés de recorrer a instâncias de justiça ou apelar para outros homens que a protejam, decidem pela autonomia e elas mesmas realizam o ato de vingança e repúdio à falta de respeito dos homens para com elas. Depois disso, tramam formas de agradar, convencer e manipular outros homens, os jurados, para se livrar da punição.

As assassinas explicitam nesse número a dispensabilidade dos homens, ou seja, mostram que eles não são necessários. Na música *All That Jazz*, Velma canta: “não, não sou esposa de ninguém, mas/ oh, eu amo minha vida”; No caso “real”, Belva afirma que os homens não merecem ser mortos “porque há sempre muitos mais deles” (Tóth, 2010, p.145), o que contrasta com sua postura frente ao júri ao falar de Amos e produz o efeito de ironia.

É na prisão que essas mulheres se encontram e se conhecem, trocam experiências de abuso e de violência e dão dicas umas às outras de como lidar com a lei (recomendando Billy, por exemplo<sup>33</sup>). Juntas, partem do privado (violência doméstica) para o coletivo, empoderando-se<sup>34</sup>. Segundo Boaventura Santos (2000), “o empoderamento possibilita tanto a aquisição da emancipação individual, quanto a consciência coletiva necessária para a superação da dependência social e dominação política.” (p. 34)

Designadas a ocupar o espaço do lar, as mulheres são isoladas e deixam de perceber o coletivo de que fazem parte. A “distribuição dos indivíduos no espaço” faz parte do processo de disciplinarização: para evitar os aglomeramentos, parte-se do princípio de *quadriculamento*<sup>35</sup> para controlar a “circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa” (Foucault, 1975, p.138). Embora as reações das mulheres pareçam desproporcionais às injúrias de seus maridos ou amantes, elas cantam em uníssono que “Ele mereceu /Ele só tem a ele para culpar / Se você estivesse lá / Se você tivesse visto / Eu aposto que você teria feito o mesmo!” A mensagem da música é que as

---

<sup>33</sup> Na versão de 1942, é um jornalista que recomenda Billy Flynn a Roxie, o que representa a ênfase que essa versão dá aos personagens masculinos.

<sup>34</sup> Cabe destacar que esse conceito, tal qual o tomo nesse ponto, não é coerente com o conceito de poder de Foucault, que trata da alteração na posição do sujeito nas relações de poder.

<sup>35</sup> Em outras versões, esse termo é traduzido como “esquadrinhamento”.

mulheres, quando unidas, são uma ameaça aos homens que não as respeitam (serão punidos). Esse senso de coletivo é característica dos anos 1970, quando, conforme mencionado, outros musicais retratavam comunidades e grupos cuja força depende de sua união.

Hunyak, por sua vez, é excluída (não é considerada mulher?) dessa comunidade temporária que se forma na prisão e não consegue acessar as estratégias de luta para burlar a lei, sendo condenada à morte. Essa personagem representa a experiência de discriminação étnica tão comum a imigrantes nos EUA. É nessa época que são publicados os cinco volumes de *The Polish Peasant in Europe and America* (Znaniecki & Thomas, 1918) por autores da Escola de Chicago. Considerado o precursor da Sociologia Americana e dos Estudos de Americanização, esse conjunto de obras trata da assimilação de imigrantes poloneses à cultura estadunidense. Na década de 20, houve uma campanha do governo dos EUA de americanização em massa de imigrantes (principalmente soldados da Primeira Guerra Mundial) que não sabiam a língua inglesa.

Tóth (2010) faz uma leitura da morte de Hunyak (e de Lucia<sup>36</sup>, uma imigrante italiana que aparece na peça original e tem o mesmo fim da primeira) como um bode-expiatório que estaria presente na peça para purificar as protagonistas e possibilitar que elas saiam com vida. (p. 99) além de preservar a ordem e os valores e normas culturais prevalentes (p.104). O desfecho trágico de sua morte mostra que, no sistema judicial, alguém deve ser punido para reiterar o poder punitivo do Estado, mesmo que seja alguém inocente.

Em programa de TV<sup>37</sup>, Chita Rivera (Velma na produção original na *Broadway*) afirma que conseguiu ouvir, em uma matinê de sábado, no momento em que Roxie atira em seu amante Fred Casely, alguma mulher na plateia gritando: “atire nele de novo!”. Gwen Verdon (Roxie na produção original da *Broadway*) confirma: lembra de ter ouvido a plateia vividamente gritando “isso mesmo!”. Chita afirma que aprecia muito a relação com a plateia nessa peça, por ser composta principalmente de “mulheres que vão ao

---

<sup>36</sup> Personagem inspirada na história verídica de Sabella Nitti, que depois de um ano esperando julgamento, foi condenada à morte.

<sup>37</sup> Programa de Televisão *The Mike Douglas Show*, que foi ao ar no dia 14 de Junho de 1976 nos EUA.

teatro, não importa se faz um dia bonito lá fora, elas deixam seus maridos em casa porque querem ver o show - e se sentem tão livres!”

Hunyak tem a característica de ser imigrante, carrega o fardo da rejeição à miscigenação, da aversão ao diferente. Somado ao fato que ela não possui cinco mil dólares para contratar Billy Flynn nem os meios para consegui-los, é fundamental lembrar que ela não fala inglês e, portanto, não consegue defender-se nem explicar-se: sua voz não é escutada, pois sua língua não é entendida, ou seja, não pode ser inocentada, pois foi silenciada.

- Moralidade/Pecado

“Há algo que eles nunca conseguem resistir. E isso é uma pecadora arrependida” (Marshal, 2002) É baseado nessa ideia que Billy reconstrói o passado de Roxie, alegando que ela sempre quis ser uma freira, mas que “foi puxada para o fogo como uma mariposa” (ib. id).

Tóth (2010) define sua ascensão usando os ideais bíblicos do feminino presentes na cultura estadunidense: de Eva/Maria Magdalena (pecadoras, sexualizadas, tentadoras) a Virgem Maria (pura, curadora); a autora nos lembra que “a mulher em representação, mais comumente que não, é ou o anjo puro ou o demônio podre” (p.114), quer dizer, é situada em uma lógica dicotômica e carregada de moralismo. Dessa maneira,

Ela não é apenas a figura da flor frágil (uma criança) e, evidentemente, uma dama, mas também uma mãe – todas as imagens da feminilidade perfeita, submissa e obediente são listadas para garantir o êxito da performance. Então, chegamos à apoteose da feminilidade cristã: a Virgem Maria. (Ib. id, p.159)

Assim, Roxie usa – ainda que a contragosto – uma roupa preta e com decote fechado no tribunal, demonstrando ser um exemplo de castidade e de fé. O crime cometido passa a ser entendido como um deslize, um pecado que pode ser perdoado e redimido: como descrito anteriormente, outra chance lhe deve ser dada para ela tentar não desviar do “bom caminho”.

- Maternidade/Docilidade

Roxie canta a alegria e o orgulho que é ter um filho em *Me and My Baby*, da sensação que não está mais só; Para ocupar a posição de mártir, Roxie usa a máscara da docilidade – enquanto corpo útil para os homens, já que sexualmente atraente, e para a sociedade/nação, já que fértil. Segundo Patrizia Albanese (2007), “às mães puras e virtuosas é confiada e esperada a reprodução da nação em corpo (sangue/filhos/futuros cidadãos/ãs) e mente (preservação de tradições passadas, comida e rituais, e “língua mãe”, para citar alguns” (p.830, Tradução nossa) Como condenar uma mãe à forca? Isso acarreta um dilema ético importante, além de uma afronta ao patriotismo, já que implicaria em deixar uma criança sem mãe (o que, para época, era sinônimo de entregá-lo a uma vida problemática)

Próximo à imagem da mãe está a de filha, a qual Roxie também utiliza. Seus pais são mencionados na cena em que Amos lhes pede (em vão) ajuda financeira para pagar o advogado Billy Flynn. Na versão de 1942, quando Amos diz que vão enforcá-la se não conseguir os cinco mil dólares, o pai de Roxie só diz: “que bom!”, enquanto sua mãe fala: “Eu não te disse?”. (Wellman, 1942) Seu desprendimento e distanciamento da família se convertem em desamparo e falta de alguém que a cuide – se torna uma órfã solitária, despertando o sentimento de pena.

Segundo Tóth (2010), Billy “age como uma figura paterna ‘protetora’ que permanece por trás dessas mulheres em apuros que ele está ajudando, e que “toma conta delas”” (p.128). Billy é astuto e inteligente, despojado de valores morais – busca apenas dinheiro. Ele mostra a corrupção do mundo ao invés de corromper as pessoas ele mesmo (Ib. id, p.134) Não há escapatória: ou elas se submetem a esse homem e suas próprias regras – ele dita o que e como elas chamarão atenção das/os repórteres, construindo sua própria versão dos fatos - ou se assujeitam à força da Lei (a pena de morte).

Já Mama Morton aparece como uma figura materna (como o nome sugere), ainda que isso seja uma ironia: seu “amor” não é incondicional, mas cobra um preço – cem dólares para um telefonema, ainda que seja ela que acolha Roxie na prisão e a ensine como se virar lá dentro. Na versão de 1942, Mary Sunshine ocupa esse papel de cuidadora de Roxie, se preocupando com sua saúde e bem-estar.

Em seguida, proponho pensar como esses recursos são utilizados por Roxie para disfarçar sua feminilidade tida como moralmente condenável. Roxie obtêm êxito apenas *passando* certa imagem de si, realçando traços específicos que dizem de sua “decência” e adequação e ocultando outros que se desalinham as expectativas normativas dos jurados.

### 3.c “Passando”

Uma vez descritos os ideais regulatórios que Roxie aciona, gostaria de pensar como ela transmite a impressão de naturalidade e autenticidade através da remontagem de sua história. Trago o caso de Agnes, uma pessoa intersex<sup>38</sup>, para ajudar nessa reflexão, já que nos traz elementos acerca de estratégias de burlar a lei utilizando a norma de gênero e de mascarar aspectos de si relacionados ao gênero.

Em 1958, Agnes, com caracteres secundários femininos e um pênis, busca atendimento na Universidade da Califórnia (UCLA) para fazer a cirurgia de redesignação sexual<sup>39</sup>. Para acessar as tecnologias médicas que permitiriam a obtenção de uma neo-vagina, ela constrói uma biografia em que dá a entender que é intersexual e, portanto, deve ser tratada como uma “mulher natural e normal”. Se fosse diagnosticada transexual, teria de passar por mais exames porque sua reivindicação seria considerada “menos legítima”. Ela sustenta essa afirmação nas mais de 70 horas de entrevistas com a equipe composta por médicos, residentes, um sociólogo e um psicólogo. Robert Stoller, o psiquiatra da equipe, diagnostica Agnes com uma rara síndrome de feminilização testicular, em que os testículos produzem estrogênios (motivo pelo qual possui aparência feminina), sendo esse caso sem precedentes na literatura médica por ter desenvolvido um pênis “de tamanho normal”. (Garfinkel, 1967, p. 285, Tradução nossa). Agnes conta, cinco anos depois de ter feito a cirurgia, que desde os 12 anos de idade ela tomava regularmente Stilbestrol (medicamento a base de estrógeno, o “hormônio feminino”) que roubava de sua mãe.

---

<sup>38</sup> Termo que se refere à “variedade de condições nas quais as pessoas nascem com órgãos reprodutivos e anatomias sexuais que estão em desencaixe com a definição padrão de masculino ou feminino” (Silva, Nunes & Bento, 2011, p. 132).

<sup>39</sup> Referida popularmente como cirurgia de “mudança de sexo”, constitui em utilizar a pele do pênis e do escroto para criar uma neo-vagina e os lábios.

O desejo de Agnes é ser tratada como uma mulher normal e natural, que é como ela se reconhece e clama ser: ela culpa o ambiente em que cresceu por não ter entendido o “caráter accidental do pênis” (p.176), requisitando a cirurgia como uma questão de merecimento e de requerimento moral.

Harold Garfinkel, sociólogo da equipe, afirma que Agnes era 120 por cento feminina: “não apenas em seus relatos, mas às vezes em seus diálogos comigo, Agnes era a jovenzinha recatada, sexualmente inocente, que adora diversão, passiva e receptiva” (p.129) Ela mostrava sua feminilidade com eufemismos, de maneira quase exagerada, para mostrar aptidão à cirurgia.

Dito de outra forma, seu intuito era se adaptar à norma que constrói o feminino: “para ela, a pessoa que moralmente vale a pena e a mulher natural e normal são idênticas” (p.176). De acordo com o autor, “não fazia parte das preocupações de Agnes agir na alteração ativa do “sistema social”. Ao invés, ela via seu remédio como um ajustamento a ele. Não se pode considerar Agnes uma revolucionária ou utópica. Ela não tinha uma “causa” (...)”(p.177) Com objetivos diferentes, mas usando a estratégia de performar a norma, Roxie não quer “mudar o mundo”, mas ter sucesso. Ela não é moralista nem emancipatória em seus atos, mas busca os “15 minutos de fama”, marcantes da cultura estadunidense individualista.

Garfinkel propõe pensar as situações de *passing* comparando-as com as de um jogo: o autor se refere as situações em que Agnes busca ser considerada tão natural quanto supostamente uma mulher cis<sup>40</sup>. Acredito que essa analogia possa ser aplicada ao caso de Roxie, com algumas ressalvas. A principal delas é que Roxie é uma mulher que pretende *passar pelo* mesmo gênero que o que foi designada (e que se identifica) – ela, uma mulher com um corpo tido como coerente com sua identidade de gênero, busca inteligibilidade ao situar-se conforme as regras repressivas e regulatórias vigentes, ou seja, não há trânsito entre os gêneros, mas há transgressão da linha da abjeção: de certa forma, Roxie tem de manter intacta e reforçar o regramento de gênero e a cis-norma (segundo a qual um corpo de mulher engravida) para conseguir legitimar seu ato. É só escondendo seu estilo de vida “rebelde” que o júri acreditaria que o assassinato não foi

---

<sup>40</sup> Termo que se refere a pessoas que se identificam com o mesmo sexo que foram designados ao nascer, em contraste com pessoas trans\*. O uso do termo marca o privilégio de pessoas cis; no caso descrito, Agnes deseja que ninguém saiba que foi socializada como um homem e, após a cirurgia, que sua vagina não é “autêntica”.

por ódio e orgulho, mas por medo e honra. Para Agnes justificar sua reivindicação, só sendo entendida como uma “mulher natural e normal” já que a “descoberta” da transexualidade para Agnes representa o que a feminilidade *flapper* representa para Roxie: a desaprovação e o descrédito de sua alegação, tornando ilegítimo tanto o pedido de cirurgia genital quanto a declaração de que o assassinato foi em legítima defesa.

Como descreve Garfinkel (1967), uma das propriedades do jogo é a “suspensão dos pressupostos e procedimentos da vida “séria” (...) um “mundo artificial em microcosmo” (p.140). Tóth (2010), por sua vez, traz o conceito foucaultiano de “heterotopia” para pensar os espaços de Chicago (p. 125), o qual se aproxima da analogia ao jogo por ser uma suspensão temporária da norma. Foucault (2003) nos fala das heterotopias em forma de festivais (carnavais) que, em contraste à acumulação do tempo e da tradição típica dos museus, “estão ligadas, pelo contrário, ao tempo no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma da festa” (p.419).

Tóth (2010) relaciona o ambiente do tribunal com o espaço do *cabaret* e do *circo*, ao afirmar que os limites e distinções se tornam borrados nesses espaços. A autora segue a analogia ligando o universo de Chicago ao *carnaval* (conforme o descreve Bakhtin, enquanto festa pagã medieval): “tudo é virado de cabeça pra baixo, e ao avesso: todas as regras, leis, normas e a ordem costumeira são interrompidas assim como durante um *carnaval*.” (p. 85, Tradução nossa) Nessas festividades, o povo “profanava” o santo e, despido de pudores, ridicularizava a imagem da nobreza; acontecia a relativização das verdades e das autoridades (p.92) e a construção um ambiente sem hierarquias, horizontalizado.

Devo discordar da autora quando ela diz que “tudo” é suspenso: é justamente aí que o conceito de agência nos ajuda a pensar o problema: como poderia *tudo* ser subvertido, *todas* normas suspensas (ainda que temporariamente), se somos constituídos por e nos regimes de poder que nos antecedem? Não há “eu” sem as normas que nos dão estabilidade e a ilusão de identidade e interioridade. Ao mesmo tempo, é na brecha dos discursos que sua reelaboração é possível. Segundo Butler (1995), “se o sujeito é uma reelaboração dos próprios processos discursivos pelos quais ele é elaborado, então “agência” deve ser encontrada na ressignificação aberta pelo discurso” (p.135, Tradução nossa).

Nesse ponto, acho fundamental apontar para os *limites* da agência de Roxie: ela lança mão de certos enunciados disponíveis a ela e cuja possibilidade de uso (posição de enunciação) se encontra sustentada pela sua beleza física (também atributo de sua época). Sua biografia, forjada com a ajuda de Billy, é baseada em fatos de sua vida – tendo em mente suas boas notas em Cortesia e Higiene, Billy inventa que Roxie queria se tornar uma freira quando mais jovem. Velma, por sua vez, por não ser considerada tão bela, aposta em outro conjunto de atributos que lhe dariam o *status* de “boa moça desejável”: sua classe e compostura.

Roxie não decide arbitrariamente que “atributos femininos” lançar mão, mas aciona aqueles que, mediante citação, produzirão efeitos nos seus interlocutores. Seu êxito depende da leitura correta das expectativas dos jurados. De todas as feminilidades disponíveis a serem performatizadas, ela não opta deliberadamente pela feminilidade hegemônica a partir de sua vontade, mas baseia-se em seu corpo atraente e na sua história para ascender ao estatuto de santa/vítima/mártir.

A própria definição de *flapper* – moças inconsequentes, independentes e hedonistas - passa por ser a recusa em incorporar ideais femininos vigentes como a maternidade e a monogamia, mantendo-se ligado a tais ideais numa posição de resistência e oposição. Ou seja, a feminilidade *flapper* só pode ser concebida a partir de sua diferenciação da feminilidade branca/casta reconhecida como hegemônica na época. Se contrapondo aos modos hegemônicos de experienciar a sexualidade e o gênero, essa ainda está ligada à norma por constituir sua negação, sua negatividade, seu avesso.

Roxie não pode sair do jogo a que foi obrigada a jogar nem mudar suas regras, mas pode decidir como jogá-lo e de que maneira tentar vencer. Outra propriedade do jogo nessa analogia que Garfinkel (1967) propõe é que

embora estratégias possam ser altamente improvisadas e embora as condições de sucesso e fracasso possam, conforme o andar do jogo, se tornar não claras aos jogadores, as regras básicas do jogar são conhecidas e independentes dos mutantes estados presentes do jogo e da seleção de estratégias. (p.141)

De fato, as regras do tribunal são claras: o júri chegará a um veredicto de considerar o réu culpado ou inocente, embora as condições que levem o júri a decidir-se por um ou outro podem tornar-se confusas e nada neutras durante o processo.

Em relação à Roxie, podemos traçar um paralelo afirmando que “sua ficção e *persona* é moldada de acordo com o *feedback* do público e sua história é escrita não apenas por ela e seu advogado, mas de certo modo, pelo público também” (Tóth, 2010, p.158) Ela escolhe seu repertório aos poucos, mesmo com certas incongruências, que são diminuídas através do *razzle-dazzle*. De acordo com Garfinkel (1967),

Agnes era altamente sintonizada em, e sabia em detalhes, expectativas convencionais em uma extensão extremamente ampla de situações cotidianas que ela tinha de passar: “Estou sempre consciente” das contingências. Sua consciência da rotina, de outra maneira despercebida, funcionamento de estruturas sociais, e seu interesse e vontade de usá-las como a base de suas próprias ações imprime às ações de Agnes seu sabor “manipulativo. (p.170)

Outro ponto central que une a história de Agnes e de Roxie é a narrativa que elas fazem de seu passado: elas não só se apresentam como mulheres que correspondem às expectativas de gênero, mas também afirmam que sempre corresponderam. Agnes constrói uma estabilidade, uma coerência na sua história, omitindo traços do que poderia ser considerado como masculino na infância e adolescência para passar aos outros a ideia de ser idêntica a si mesma com o passar do tempo e das variações na aparência (p.183). De maneira similar, Roxie monta uma história comovente e coerente para si.

Segundo Beatriz Preciado (2008), o caso de Agnes pode ser entendido como “uma instância de resignificação e de reapropriação performativa” (p. 275, Tradução nossa) A autora também afirma que Agnes é uma *bio-drag*, pois

já não imita ou pretende fazer-se passar por uma mulher através de uma *performance* mais ou menos estilizada. Através da ingestão de hormônios e da produção de determinada narração, Agnes se faz passar <<fisiologicamente>> por um hermafrodita para poder ter acesso a um tratamento de redesignação de sexo sem passar pelos protocolos psiquiátricos e legais da transexualidade. (pp. 266-7)

Dessa maneira, tanto a história de Agnes quanto a de Roxie são uma manipulação da norma – não por conta dos hormônios terem sido obtidos por “fontes exógenas” (isso não faz dela “menos mulher”), mas por conter partes que foram conscientemente

alteradas para passar certa versão de si; Agnes e Roxie enganam seus interlocutores através da manipulação de sua história e de sua aparência física, colocando seus corpos em cena. Em seguida, passo à parte final do texto em que penso como a autora da peça original, Watkins, usou das ficções de Roxie para desestabilizar e subverter a concepção própria de gênero enquanto natural.

### 3.d Watkins Subversiva

Na ascensão moral de Roxie, tudo é um engodo, uma ficção, um deboche da norma. Roxie *se monta*, ou melhor, monta um personagem com a ajuda de Mama Morton e Billy Flynn. O que tratei de explicitar até aqui foi o processo de construção da personagem: em que ideais Roxie se baseou para, endereçando sua encenação ao júri e ao juiz, provar sua adequação às normas de gênero. Gostaria agora de retomar o conceito de performatividade para lembrar que o potencial subversivo da obra está justamente em mostrar que – não só durante o julgamento, mas fora desse também – a vida é uma montagem.

Watkins usa a metáfora da vida enquanto banca de jurados - enquanto instância que atribui valor ao outro, que confere validade e legitimidade – e nos mostra que a possibilidade de existência subjetiva, além de e por ser sempre social, é sempre relacional e depende de um processo de alternância entre ajuste e resistência. O gênero, assim é considerado performativo, e “performatizado para”. Ao interlocutor (imaginário) a que é endereçado o ato performativo é conferido o reconhecimento ou repúdio.

Os efeitos da performance de Roxie para a plateia é diferente dos efeitos que ela provoca no júri. Podemos afirmar que, independente da intenção da autora (a arte – enquanto linguagem – possui a característica de produzir efeitos incontrolláveis, incomensuráveis e imprevisíveis), *Chicago* desnaturaliza o gênero e subverte sua estabilidade. Como uma mulher dos anos 20, Watkins pode ser considerada vanguardista por retratar mulheres tão autônomas e por trazer a tona o gênero dessa maneira.

Segundo Butler (1993), “afirmar que todo gênero é como *drag*, ou é *drag*, é sugerir que “imitação” está no coração do projeto heterossexual e seus binarismos de

gênero” (p.384) A autora segue dizendo que “a heterossexualidade hegemônica é em si um constante e repetido esforço em imitar suas próprias idealizações”. (Ib. id).

A/O *drag queen/king* toma signos tidos como femininos (peitos, maquiagem, cabelo comprido) ou masculinos (pêlos, músculos) e os exagera, interpreta o excesso, a hipérbole do feminino ou masculino, é o gênero no seu extremo. Tal qual um(a) *drag*, podemos ler a performance de Roxie como uma paródia, já que toma o “original” e dá outro sentido ao colocá-lo em outro contexto. Tóth (2010) afirma que Watkins...

realça a performatividade e *masquerade* de Roxie e Velma (e todos em volta delas), ela entra em detalhes sobre como sua *persona* pública/de julgamento é construída e ridiculariza ao mesmo tempo que critica todos esses processos identificando quão hipócrita, artificial, astuto, enganador e inútil são toda a construção de feminilidade ideal junto com sua performance. Com a ajuda de sua inteligência, ela trata dessas questões via as armas do cômico. (p.179)

Watkins usa Roxie como maneira de apontar a falta de autenticidade nos tribunais “demonstrando que tudo que acontece em tribunal é uma performance”. (Leve, 2009, p. 84) A autora faz isso explicitando o funcionamento da norma e, assim, desconstruindo sua suposta naturalização. Na versão de 1975, isso fica ainda mais claro e explícito porque é um musical conceitual baseado em números de *vaudeville* (ideia do letrista e roteirista Fred Ebb), a vida é um palco – metáfora que o autor já havia usado em *Cabaret*. A autora da obra utiliza esse recurso de encenação para descrever a corrupção do sistema judicial estadunidense e afirmar que o que menos importa nessas ocasiões é a verdade.

Nesse sentido, podemos pensar que as diversas máscaras que Roxie utiliza para incorporar e ascender ao estatuto de “santa” problematiza e desnaturaliza a presunção de que o gênero é algo interior e anterior aos atos; ou seja, coloca em xeque a concepção de que gênero seria algo *expresso* no comportamento, mas que os atos constituem os sujeitos. A apresentação do gênero em *Chicago* pode ser pensada a partir da concepção de Butler (1999), que afirma que “gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que pode se dizer que preexiste o feito” (p.34, Tradução nossa). Através dessa prática de *masquerade* (disfarce, dissimulação, encenação), Roxie consegue o que quer. De acordo com Tóth (2010), “ela se encontra, reencontra, refina, redefine, reconstrói e

multiplica a si mesmo nos espelhos das identidades múltiplas – com a ajuda de Billy Flynn” (p. 40)

"As coisas não são sempre o que parecem", fala Billy ao final da defesa de sua cliente enquanto retira a peruca de Mary, que não resiste e o ajuda, tirando sua roupa e mostrando seu corpo à plateia, exibindo seus músculos e, ao cantar, passando de um tom agudo para um grave. Nessa cena, há uma colagem da noção de corpo à de gênero, já que a peça transmite a ideia de que o ator, por ter um corpo socialmente reconhecido como masculino, interpreta um homem (que se passa por uma mulher o escondendo). Mary Sunshine tem a *realness* que Roxie e Agnes almejam já que sua feminilidade é tida como natural e inquestionável (Butler, 1993, p.387). A sua música melosa e açucarada (*A Little Bit of Good*) fala de sua crença na bondade das pessoas, o que contrasta com os outros personagens da peça que são “mentirosos manipuladores” (Wolf, 2011, p.7).

Roxie também escancara à plateia os processos de performatização de gênero, evidenciando que todo gênero é montado, que não é natural, mas construído e arquitetado socialmente tendo em conta as expectativas de reconhecimento (de acordo e/ou em oposição a).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse ensaio, busquei explorar a performatividade de gênero na obra *Chicago*, contextualizando suas diferentes produções. Na primeira parte, discutindo as condições de possibilidade de emergência da obra ao situá-la nos Estados Unidos dos anos 1920, foi dada ênfase à versão musical de 1975. Na segunda parte, analisando o texto e a performance – entendidos como estrutura narrativa – discuti os conceitos de agência e performatividade embasado na obra de Judith Butler e utilizando o caso Agnes. Ao final, pretendi refletir como Watkins, em sua obra, denuncia o gênero como uma constante montagem.

Roxie reitera - junto a Billy – a norma. Nesse sentido, essa análise dos atos de Roxie se alinha com a análise que Garfinkel faz de Agnes, já que, como afirma Leia Armitage (2001), “Garfinkel está interessado em como uma mulher colabora em criar e

sustentar uma ordem social generificada” ao invés de tomá-la como uma manutenção em resposta a uma ordem social imposta. (s/p, Tradução nossa)

Esses estereótipos – da esposa devota e sensual, da mãe dedicada e delicada, de pecadora arrependida – não estão explicitamente colocados como desejáveis de antemão: ao invés, os jurados passam a perceber que gostam daquilo que estão vendo no momento em que assistem; quando Roxie se apresenta dessas diferentes maneiras aos jurados, eles vão se dando conta de que sua *persona* é “certa”, “correta” e “adequada” para uma moça de 23 anos. Ou seja, eles inconscientemente foram ao julgamento com uma *check-list* da norma que sustenta os ideais do feminino e que faz parte da sua constituição como homens.

Segundo Preciado (2008), “o corpo de Agnes, verdadeiro monstro sexual de auto-desenho, é o produto da reapropriação do agenciamento coletivo de certas tecnologias de gênero para produzir novas formas de subjetivação” (p.278). Semelhante a Roxie, os agenciamentos produzidos por Agnes alteram a trama discursiva na qual se engendram. Ao operarmos com o conceito de agência estamos tratando de variações possíveis nos e dos discursos – seja reforçando-os quando afirmados, seja deslocando-os quando subvertidos. Watkins, com *Chicago*, evidencia a norma e a faz movimentar-se ao torná-la visível.

Hunyak, por sua vez, tem severas restrições - não fala inglês e não tem recursos para conseguir um bom advogado – que a fazem não ascender moralmente no julgamento dos jurados. Ainda que seja inocente, as circunstâncias a levam a falhar no seu julgamento e ser sentenciada à pena de morte: se as normas não forçassem uma coerência entre pessoa e ato, se não houvesse a suposição de que nossos atos necessariamente devem ser coerentes com a unidade de nossa identidade (personalidade), seu fim poderia ter sido diferente. *Chicago* nos faz pensar: “a verdade e a mentira, o conhecimento e a ignorância, o belo e o grotesco – não poderiam se mostrar, tal como as sexualidades, misturados?” (Louro, 2008b, p. 146)

## Referências Bibliográficas

Albanese, P. (2007) Territorializing Motherhood: Motherhood and Reproductive Rights in Nationalist Sentiment and Practice In: *Maternal Theory: Essential Readings*. A. O'Reilly (ed.). p. 828-835 Toronto: Demeter Press.

Armitage, L. K. (2001) Truth, Falsity, and Schemas of Presentation: A Textual Analysis of Harold Garfinkel's Story of Agnes. *Electronic Journal of Human Sexuality*, Volume 4, April 29

Butler, J. (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge

\_\_\_\_\_ (1995) For a Careful Reading In: S. Benhabib; J. Butler; D. Cornell; N. Fraser. (Org.) *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*. pp.127-143 London: Routledge,

\_\_\_\_\_ (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge

\_\_\_\_\_ (2004). *Undoing gender*. New York: Routledge

\_\_\_\_\_ (2010) Performative Agency, *Journal of Cultural Economy*, 3:2, 147-161

Carlotto, D., Soares, D. M. e Gressler, G. (2005) Um olhar sobre o tribunal do júri Norte-Americano . In: *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, VIII, n. 20, fev. Disponível em: <[http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n\\_link=revista\\_artigos\\_leitura&artigo\\_id=860](http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=860)>. Acesso 15 de novembro de 2014.

Chauncey, G. (1994) "Pansies on Parade": Prohibition and the Spectacle of the Pansy In: \_\_\_\_\_. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940*. Basic Books, New York, NY. pp.301-330

Coppola, F. F. (1984) *The Cotton Club*. Escrito por William Kennedy, Francis Ford Coppola e Mario Puzo. Orion Pictures 128 min

Ebb, F. & Bob F. (1975) *Chicago*. A musical vaudeville. New York: Samuel French INC.

Eckert, L. Pós(-)anarquismo e as práticas contrassexuais de ciborgues na dildotopia. *Revista Ártemis*, Edição V. 13; jan-jul, 2012. pp. 90-108

Frank, L. D. (1987, 19 de julho) *Theater Review; In Musical 'Chicago,' Crime Pays*. The New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1987/07/19/nyregion/theater-review-in-musical-chicago-crime-pays.html?module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C%7B%22%22%3A%22RI%3A18%22%7D&pagewanted=print>

Foucault, M. (1988/2010) *História da Sexualidade – Volume 1 A vontade de saber*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal.

\_\_\_\_\_. (1967) “Outros espaços”. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. pp. 411-422.

\_\_\_\_\_. (1975) *Vigiar e Punir – Nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhete. 37 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

\_\_\_\_\_. (1975) Aula de 15 de janeiro de 1975 In: *Os Anormais: Curso no Collège de France (1974 – 1975)*: tradução Eduardo Brandão – São Paulo: Martins Fontes, 2001, (p.39 a 68).

Garfinkel, H. (1967). Chapter 5 – Passing and the managed achievement of sex status in an “intersexed” person part 1. In: \_\_\_\_\_ *Studies in Ethnomethodology* P.116-185 Prentice-Hall, Englewoos Cliffs, New Jersey.

Kantor, M. (2004) *Broadway: The American Musical*. TV Series Documentário – PBS - 360 min

Leve, J. (2009) Chapter 3 Chicago Broadway to Hollywood (p.77-102) In: *Kander and Ebb: Yale Broadway Masters*. New Haven and London: Yale University Press

Louro, G. L. (2000) O cinema como pedagogia. In: E. M. T. Lopes; L. L. M. Farias Filho;, C. G. Veiga (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. 423-446 Belo Horizonte: Autêntica.

\_\_\_\_\_ (2008a) Cinema e Sexualidade. *Educação & Realidade*, vol. 33, núm. 1, enero-junio, pp. 81-97

\_\_\_\_\_ (2008b). O “Estranhamento” Queer. In: C. M. T. Stevens & T. N. Swain (org.). *A Construção dos corpos: perspectivas feministas*. , P. 141- 148. Florianópolis, SC: Ed. Mulheres

Marshall, Rob, dir. *Chicago*. Escrito por Bill Condon. Miramax Films, 2002.

Perry D. (2010) *The Girls of Murder City: Fame, lust, and the beautiful killers who inspired Chicago*. New York, NY: Viking: Penguin Group

Preciado, B. (2008) *Testo Yonqui – Bioterrorismo de gênero*, Madrid: Editora Espasa Calpe, pp. 272-278

Santos, B.S (2000). *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, v.1.

Silva, M., Nunes, K. & Bento, B (2011) Corpos marcados: a intersexualidade como (des) encaixes de gênero. *Cronos: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN*, Natal, v. 12, n.2, p. 128-142, jul./dez.

Tóth, A. Z. (2010) “The Merry Murderers” - The Farcical (Re)Figuration of the *Femme Fatale* in Maurine Watkin’s *Chicago* (1927) and its various adaptations. PhD, Dissertation, University of Szeged.

Urson, F. (1927) *Chicago*. Escrito por Lenore J. Coffee. DeMille Pictures Corporation.

Watkins, M. (1927) *Chicago*. New York, NY: Alfred A. Knopf Inc.

Weaver, W. R. (1930, 6 de dezembro) *The Cinema: Natural Vision Pictures – a Chicago Story*. *The Chicagoan*, pp.34-39

Wellman, W. A., dir. *Roxie Hart*. Escrito por Nunnally Johnson. Twentieth Century Fox, 1942.

Wolf, S. (2011). *Changed For Good – A Feminist History of The Broadway Musical*. New York, NY: Oxford University Press.

Znaniecki, F. & Thomas, W. (1918) *The Polish Peasant in Europe and America*. (5 vols.) Boston, MA: Badger.