

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História

Lucas Nascimento Passos

Discente de Cinema e Audiovisual – Matrícula 2019101140010680

**Da Broadway para Hollywood: As questões das adaptações do Teatro Musical
para o Cinema na obra Chicago(2002)**

Foz do Iguaçu,

Julho de 2022

RESUMO

Por intermédio de autores que debatem o tema da adaptação, como André Bazin, Robert Stam e Linda Hutcheon, o presente trabalho expôs as questões, com base na obra teatral *Chicago* (1995) e sua adaptação do mesmo nome, feita para o cinema em 2002. Discorrendo sobre o musical e realizando uma análise comparativa entre ambas as obras, levando em consideração, conceitos estudados por Joly Martine. Onde após as comparações o objetivo de provar as falas dos autores, é concluído com êxito.

Palavras-chave: Chicago; Musical; Adaptação; Teatro; Cinema

RESUMEN

A través de autores que debaten el tema de la adaptación, como André Bazin, Robert Stam y Linda Hutcheon, el presente trabajo expuso los interrogantes, a partir de la obra teatral *Chicago* (1995) y su adaptación del mismo nombre, realizada para Cine en 2002. Discutiendo el musical y realizando un análisis comparativo entre ambas obras, teniendo en cuenta los conceptos estudiados por Joly Martine. Donde luego de las comparaciones se cumple con éxito el objetivo de probar las afirmaciones de los autores.

Palabras clave: Chicago; Musical; Adaptacion; Teatro; Cinema.

1. INTRODUÇÃO

Considerando a breve descrição do gênero musical feita por Robert McKee (2010, p.91), onde o gênero tem seus personagens apresentando histórias por meio de canções e danças, podemos considerar *Chicago*, um filme musical. O sucesso da categoria foi muito centrado nos Estados Unidos, devido à proximidade do público com os teatros da *Broadway*, vaudeville e também pelos seus estúdios, que contavam com a tecnologia necessária. O filme *Chicago*, aproveita esses elementos, nos apresentando uma adaptação de uma peça da *Broadway*, com apresentações típicas de vaudeville.

Chicago é uma produção de destaque na história dos musicais, uma adaptação cinematográfica, lançada em 2002, dirigida por Rob Marshall. O musical tem sua primeira versão no teatro, e também bem sucedida, considerando o número de premiações ganhas, contando até com o *Tony Awards*, e sua versão cinematográfica premiada com o *Oscar* de melhor filme em 2003. É visível as semelhanças e diferenças entre os dois. Mostrando a diferença entre as duas artes. *Chicago* se torna um objeto que encaixa bem para discutir sobre adaptação, pela sua criação. Quando Stam(2006) diz sobre o conceito de originalidade:

“A desconstrução de Derridá, por exemplo, desfez binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de “mútua invaginação”. A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido.” (STAM, 2006, p.22)

A obra *Chicago* teve diversas versões, sendo que sua primeira, era uma peça não musical de 1926, escrita por Maurine Dallas Watkins, e um ano depois foi lançado, *Chicago*(1927) dirigido por Frank Urson, um filme mudo se baseando na peça, que foi escrita com base em dois casos judiciais de 1924. Há diversas adaptações, mas a história ainda gira nos casos de Roxie e Velma, que estão sendo acusadas de assassinato, e são defendidas pelo advogado Billy Flynn, que transforma todo o caso em um show midiático.

A existência de um filme musical de *Chicago* não afeta negativamente seu antecessor. O cinema alcança uma parcela maior de espectadores, apresentando a história para mais pessoas, que podem ficar interessado em conhecer a peça que originou a obra. Argumento utilizado por André Bazin (1991, p. 93) que crê em uma relação harmônica, rentável para ambos e na pluralidade do cinema, com exemplo da literatura, afirma que a adaptação não pode

causar danos em seu antecessor. Para o autor, aqueles que não conhecem a obra, se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer mais.

O filme *Chicago* é uma adaptação, com isso, é frequentemente comparado com a peça. Os critérios de avaliação usados, são muitas vezes baseados na peça, como a questão da fidelidade. Comumente assimilam uma adaptação boa, sendo uma adaptação com muita semelhança com a sua antecessora, por meio da adaptação *Chicago* veremos que algumas mudanças se tornam mais benéficas à obra, do que seguir a peça. Considerando assim o que funciona em cada modalidade de arte e suas especificidades. Stam(2008) cita as palavras que apareciam em críticas para adaptações de livros para o cinema em seu livro 'A literatura através do cinema, realismo, magia e a arte da adaptação':

“Termos como "infidelidade", "traição", "deformação", "violação", "vulgarização", "adulteração" e "profanação" proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma - o livro era melhor.”(STAM,2008,p.20)

Farei uma análise comparativa entre as duas obras, destacando as características de cada uma, visando demonstrar as diferenças da obra quando produzida para o teatro e para o cinema, também apontarei a sua importância para o cinema musical. Com o intuito de enaltecer o gênero musical e incentivar mais pesquisas na área.

Chicago

A primeira versão de *Chicago* (1926) foi uma peça escrita por Maurine Watkins, jornalista, que acompanhou dois casos de acusação de homicídios, Beulah Annan e Belva Gaertner, que foram inspirações para as personagens Roxie e Velma respectivamente. No final de 1927 estreou o filme mudo que Frank Urson dirigiu, baseado na peça. Em 1942, a atriz Ginger Rogers atuou como protagonista em *Roxie Hart*, também baseado na peça.

O dançarino Bob Fosse, foi responsável pela versão de palco da *Broadway* em 1975, porém só conseguiu os direitos após o falecimento de Watkins. A peça teve sua revivificação em 1996, também conta com versões em diversos países, como no Brasil. Era também previsto um filme musical, porém Fosse morreu em 1987, não concluindo seu objetivo.

Em 2002, Rob Marshall dirige *Chicago*, uma adaptação que graças ao sucesso, encorajou a produção de outros musicais adaptados da *Broadway*. Por ser o primeiro filme musical a levar um *Oscar* de melhor filme, após décadas sem um ganhador que tivesse o mesmo gênero, o filme serve como uma propaganda para aqueles que não conheciam ou não gostavam da categoria. Sendo como afirmado por Bazin(1991), exemplificado pela literatura, entretanto igualmente pensado para uma adaptação teatral, ocorrendo uma relação harmônica de ganhos para ambos.

“Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura.” (Bazin, 1991, p.93)

O filme conta a história de Roxie Hart, que almeja a fama, um amante promete que levará ela ao estrelato, porém Roxie descobre que ele estava mentindo, então mata o mentiroso. O filme desenrola com a personagem ganhando fama graças ao assassinato, fazendo de seus julgamentos um espetáculo. Seu advogado Billy Flynn ajuda na espetacularização do tribunal. Velma Kelly, outra detenta que matou o marido, com seus planos atrapalhados por Roxie, quem disputa a fama.

A crítica posta na obra é para o sistema judiciário e a mídia. Nos anos 20, chamado de “era da proibição”, quando a bebida alcoólica era proibida e os juízes tinham mais poderes, o julgamento era um espetáculo. Aspecto que não mudou, fazendo com que a crítica do filme, ainda seja atual. Os anos 20 também traziam elementos como a sofisticação, a cultura do cabaret e dos vaudevilles. Nos vaudevilles, estavam presentes shows de comédias, acrobacias, ventríloquo, canções, dança e outros representados nas músicas de *Chicago(2002)*.

Aproveitando a estratégia de captação de público, recorrentemente usada nas décadas de 60 e 70. Quando grandes estrelas da música, atuavam em musicais, trazendo assim, trazendo seu público dos shows para o cinema. Nomes de peso, como a banda inglesa, Os Beatles, o rei do rock, Elvis Presley e o brasileiro, Roberto Carlos, são exemplos. Em *Chicago(2002)*, a personagem Mama é interpretada por Queen Latifah, que desde o final da década de 80, está na música, passando por diversos estilos. Esse papel lhe rendeu uma indicação ao *Oscar*, como melhor atriz coadjuvante.

Um ponto de destaque do musical, são as canções que não estão acontecendo na realidade dos personagens, causando distanciamento com a realidade, está acontecendo na

cabeça de Roxie. Como na peça em que as canções eram números de um vaudeville. No filme a cabeça da personagem constrói esse show, em que ela é a estrela. Quebrando a quarta parede, com o apresentador anunciando as canções para o espectador.

Análise cinematográfica

Uma adaptação conta como base uma obra já existente, nesse caso, temos a questão da intermedialidade. A peça musical produzida em 1975, serve como forte referência, no quesito narrativa, para o filme. Os dois contam a mesma história, utilizando vantagens atribuídas a cada arte. No cinema, podendo citar como vantagens a montagem, ângulos e efeitos visuais. No caso dessa adaptação, o diretor opta por seguir a narrativa como a da peça de 1975, mas não são só as questões cinematográficas adicionadas, o diretor com sua ideia de colocar as canções como parte do imaginário de Roxie Hart, dá um toque pessoal para a obra. A adaptação não deve buscar semelhança em outra, principalmente produzidas para tipos de artes distintas, como explicado por Hutcheon(2013):

“Contudo, se deixamos de considerar apenas a mídia dessa maneira e passamos a investigar mudanças mais gerais na forma de apresentação de uma história, outras diferenças começam a aparecer no que é adaptado. Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador. Como veremos mais detalhadamente a seguir, uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestésicamente” (2013, p. 35)

Stam(2008), julga que uma adaptação é diferente e original por causa dessa mudança, consequência de cada meio de comunicação. O autor tem seu trabalho, focado nas adaptações da literatura ao cinema, porém, suas falas podem ser facilmente aplicadas quando pensamos na adaptação de uma peça para um filme. As duas obras que estamos trabalhando tem poucas diferenças narrativas, mas quando se trata de cenários, figurinos e até músicas, encontramos mais diferenças. O que não é incômodo, pois ao avaliar uma adaptação, devemos nos esquecer de termos como “fidelidade” e “original”, e levar em conta a qualidade do produto. Como afirmado por Stam; “A originalidade total, conseqüentemente, não é possível nem mesmo desejável” (2008, p.21).

Para a melhor compreensão de tal fala, é necessário exemplificar, analisaremos cenas do musical da *Broadway*, e de sua versão Hollywoodiana. Comparando os elementos utilizados pelo diretor Rob Marshall em sua adaptação, conseguimos compreender a diferença entre os dois. Quando iniciamos o trabalho de análise, buscaremos entender os signos de cada elemento

de cena. Não é possível afirmar a real intenção do diretor, isso se deve ao fato de que nem tudo posto que vemos em quadro foi uma ideia consciente dele, como apontado por Martine(1994):

“Que uma imagem é uma produção consciente e inconsciente de um sujeito, isso é um fato; que constitui seguidamente uma obra concreta e perceptível, também o é; que a leitura desta obra a faça viver e perpetuar-se; que mobiliza tanto o consciente como o inconsciente de um leitor ou espectador, é inevitável. Há, com efeito, bem poucas hipóteses de que estes três momentos da vida de uma obra, qualquer que ela seja, coincidam”(1994, p. 48)

A primeira cena analisada é o tango do presídio, Roxie acaba de chegar na penitenciária do condado de Cook, onde encontra outras seis detentas, acusadas de assassinar homens. Na peça musical, após o anúncio da apresentação, as detentas contam a história de seu crime para a plateia. Executam a coreografia entre elas, desde a revivificação do musical *Chicago*, na década de 90, a coreografia é feita com bancos. Com a iluminação branca, marcando cada personagem no palco.

Na obra filmica, temos duas realidades, a imaginação de Roxie e a realidade coletiva. Após o anúncio do apresentador do show, a música se inicia e vemos o cenário das grades de celas prisionais, com as acusadas atrás delas. Uma grade desce, criando uma passagem para que elas avancem e contém o motivo de estarem lá. Reencenando o assassinato, em uma coreografia de tango que difere da apresentada na versão teatral, por ser dançada com suas vítimas. O estilo musical da canção, conduz o espectador para uma sensação de agressividade e sensualidade, tipicamente causada pelo tango. Uma definição feita por Nóbrega(2003), sobre o tango, ilustra seus elementos que estabelecem conexão com a possível intenção da cena:

Os corpos do tango são marcados pela sua cultura, revelados e silenciados nos gestos; sua compreensão vai além da racionalidade técnica, combinando precisão, sensualidade, geometria e arte (NÓBREGA, 2003).

Apresentar essa sensualidade presente nas apresentações dos anos 20. A agressividade das detentas. O drama da frustração amorosa. Além da precisão dos movimentos, bem finalizados e intensos. A iluminação e os figurinos agregam nessa ideia. Com o uso das cores vermelho, azul e preto. Temos o calor e intensidade, da ação, vinda da cor vermelha, e o azul trazendo a frieza das personagens ao contar sobre o caso, que acreditam estar com razão. Outro elemento que não vemos na peça, são os panos vermelhos que representam o sangue. Quando

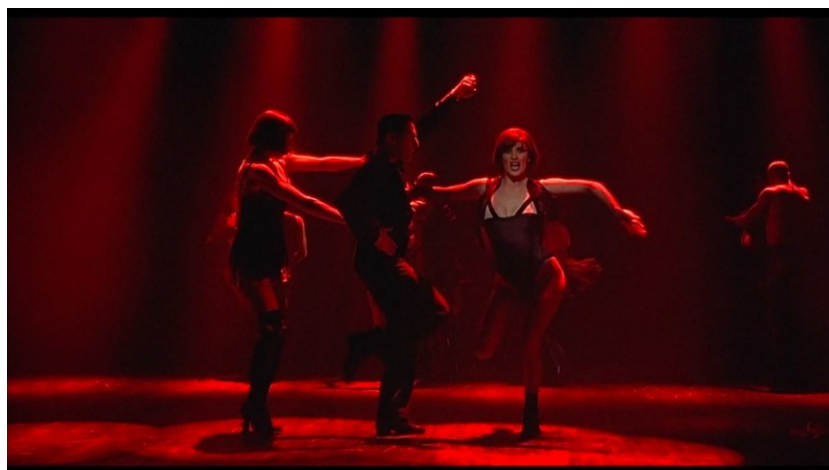
cada prisioneira assassina sua vítima, puxa um pano vermelho no local atingido, representando o sangue. Apenas Katalin Helinszki, a húngara que não fala a língua inglesa, tira um pano branco, indicando a inocência, porém o espectador não tem conhecimento total do caso, devido à barreira linguística. O recurso cinematográfico da montagem é utilizado aqui, com uma montagem em paralelo para nos mostrar duas ações que ocorrem ao mesmo tempo, uma na cabeça de Roxie Hart e outra no presídio feminino do condado de Cook. As mulheres contando seus casos enquanto estão com as portas da cela aberta, podendo usar as áreas de comum convivência.

Figura 1 - Cell Block Tango na Broadway



Fonte: Josh Ferri

Figura 2 - Cell Block Tango no filme



Fonte: HBOMAX

Outro momento a ser analisado é a canção de Billy Flinn, onde se nota uma crítica à mídia jornalística e à advocacia. Na cena, Roxie é entrevistada por jornalistas e Mary Sunshine,

ao lado de seu advogado Billy que além de ter preparado as respostas para sua cliente, responde por ela. Na peça a canção é anunciada como um número de ventriloquismo, um ato clássico dos vaudevilles. Então os jornalistas dançam em volta dos dois, cantando suas perguntas em conjunto. O advogado canta as respostas às vezes fazendo a voz de Roxie, outras com a sua. Ao final, os jornalistas anunciam suas manchetes um de cada vez, enquanto toca uma música ao fundo de plantão noticiário. Seguindo de Roxie contente com a fama, quebrando a quarta parede, e contando sobre sua busca à fama.

No cinema, Roxie está sendo entrevistada por vários jornalistas. Ao cometer um possível deslize, Billy rapidamente puxa ela para trás e sussurra uma advertência, mudamos então para a imaginação criada pela cabeça da garota. Fazendo um paralelo com a cena anterior, temos um traveling frontal semelhante a uma puxada. A sombra de um apresentador que anuncia o número de ventriloquismo. O advogado manipula sua cliente como sua boneca de ventriloquia, depois aparecem os jornalistas na falsa realidade, sendo manipulados por cordas. Essas cordas são manipuladas por Billy visto por um ângulo de baixo, causando a sensação que estamos dentro da caixa de ventriloquia e que o advogado é gigante. Billy larga Roxie, deixando ela cair no chão, para conduzir a senhorita Sunshine em uma dança, mostrando que tem total controle sobre todos e que sua cliente é dependente dele. Na montagem, temos a alternância da realidade coletiva para a imaginação de Roxie, conectando o real e o ilusório. Ao final da cena, corta para os jornais impressos com a manchete “Ambos alcançaram a arma” e logo em seguida uma filmagem em preto e branco com voz alegre, dizendo sobre a fama de Roxie Hart. O diálogo feito com a plateia no teatro, na versão cinematográfica, fica por conta de Roxie e Mama Morton.

Figura 3 - “We both reached for the gun” na Broadway



Fonte: Playbill Videos

Figura 4 - “We both reached for the gun” no cinema



Fonte: HBOMAX

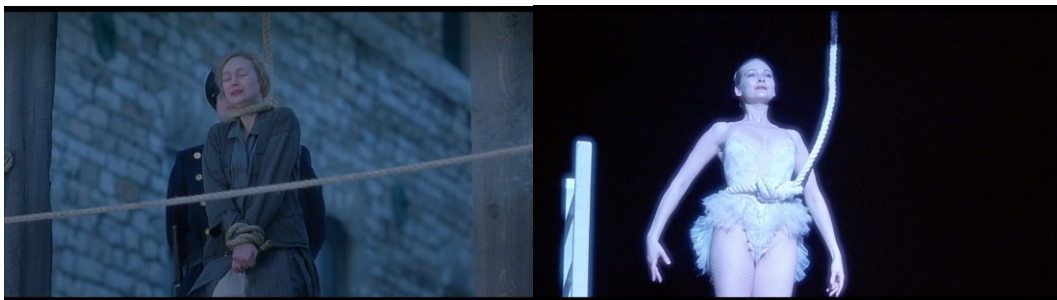
A cena de forte impacto do enforcamento da detenta Katalin Helinszki, tem suas mudanças consequentes das vantagens da produção cinematográfica. A prisioneira húngara é decretada como culpada e condenada ao enforcamento. No teatro, é anunciado seu enforcamento como um número de desaparecimento, um número de mágica, comum nos vaudevilles. Ela sobe os degraus e a escada é puxada para fora do palco, causando um efeito de desaparecimento, só caindo a corda vazia, sendo sua última palavra “inocente”. Na adaptação, temos a montagem paralela da realidade e o show da cabeça de Roxie Hart. Na imaginação é anunciado o número de desaparecimento húngaro. Katalin veste uma roupa branca, enquanto sobe os degraus, a câmera filma seus sapatos e meias brancas, cortando para realidade, onde vemos os sapatos e meias pretas. É posto em tela a plateia do enforcamento, onde em um dia frio e com neve, vestem roupas pretas, tendo presença de uma paleta de cores fria. No número de desaparecimento, a plateia está iluminada por uma cor quente, uma forte luz vermelha. A iluminação que está em Katalin, é um intenso branco que destaca a personagem de uma forma angelical, como se estivesse em paz. A câmera filma o rosto dela concentrada para a mágica e corta para a realidade em que ela está chorando, próxima de sua morte. Com a trilha de um rufar de tambores, o enforcamento e a mágica são executadas e então vemos as pessoas que estavam assistindo o enforcamento produzindo um som de espanto, e um corte para a multidão aplaudindo o sucesso do desaparecimento. Em seguida, o som dos aplausos toma conta da cena da realidade, causando a sensação de que o público apoia a morte de alguém que é declarado culpado. Esse jogo de momentos com sentimentos divergentes, causa um impacto maior, o que é necessário, pois é o enforcamento de Katalin que faz com que Roxie perceba a seriedade do julgamento e traz medo a personagem que encara a situação como um modo de alcançar a fama.

Figura 5 - Número do desaparecimento na apresentação do Brasil



Fonte: Teatro Para Vocês

Figura 6 - Real e imaginário do enforcamento no cinema.



Rob Marshall, diz em uma entrevista ao DGA, que a mudança de cenário no teatro é muito complicada, pontuando como uma vantagem do cinema, a facilidade de trocar de cenário. Mesmo não sendo uma complicação para o Musical que, desde sua revivificação, conta com uma estrutura onde os músicos ficam em cima do palco, por toda a apresentação. Diferente do filme que temos, cenas internas e externas de diversos locais. O figurino também teve suas mudanças, na peça original não estava presente essa estética de *Chicago* em que todas as roupas são pretas, entretanto, em sua revivificação, os figurinos são todos preto, principalmente pela neutralidade da cor. Na peça, o elenco de apoio é pequeno, então precisam fazer mais de um personagem, além de cantar e dançar. Com o pouco tempo para grandes trocas de figurino, não há como ter uma diversidade de roupas e acessórios. Na adaptação cinematográfica, os figurinos são os mais diversos, com cores quentes e frias. Podemos ver a predominância de preto e vermelho, além de brilho, pluma e penas. Exalando toda elegância de um vaudeville. *Chicago* brinca com a moral do espectador, o filme todo. Sabemos que está criticando aqueles que torcem pela assassina e apoiam a fantasia, mas ao final, nós somos mais um, que fica contente pela liberdade de Roxie Hart. Na peça, o diálogo com a plateia é natural, com quebras constantes da quarta parede, chegando até agradecer a plateia ao final, como se fossemos o

motivo da fama das personagens. No filme, os momentos dos atos de vaudeville, é mostrado uma plateia. Além de que a peça carrega um tom mais cômico e lúdico. A ideia de que os números musicais são parte da imaginação de Roxie, causa uma mudança nas músicas da adaptação. A música “Class”, presente na peça, e cantada por Velma e Mama, não faz sentido no filme, por não ter Roxie no momento, dessa maneira, o diretor opta por tirar a cena.

Considerações finais

Dado o exposto, considerando sua primeira versão, adaptações e traduções, o sucesso da obra é notório. Sendo proveitoso entre si, e para outros filmes do gênero, auxiliando, juntamente com *Moulin Rouge(2001)*, um encorajamento de produções de alto custo de adaptações musicais da *Broadway*.

Com base nos teóricos expostos anteriormente, é conclusivo, que para a análise de uma adaptação, não é necessário comparar com sua obra antecessora. Levando em consideração que as modalidades de artes possuem elementos e modo de fazer diferentes, além do público.

Rob Marshall demonstra como fazer uma adaptação musical, mantendo a narrativa de sucesso, que é *Chicago* e adicionando elementos próprios do cinema. Revertendo as dificuldades do teatro, como a troca de cenário e figurino, e utilizando a montagem e ângulos próximos que captam as expressões faciais dos atores, que frequentemente não é visível nos palcos.

Referências bibliográficas

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Dançar para não esquecermos quem somos: por uma estética da dança popular. In: II Congresso Latino Americano e III Congresso Brasileiro de Educação Motora, 2000. Natal, RN. Anais do II Congresso Latino Americano e III Congresso Brasileiro de Educação Motora, 2000. Natal, RN, 2000, p.54-59

Joly, Martine (1994) — Introdução à Análise da Imagem, Lisboa, Ed. 70, 2007

Uma teoria da adaptação / Linda Hutcheon ; tradução André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papirus, 2009. A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BAZIN, André. Por um Cinema Impuro. In: O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp 82-104.

MCKEE, Robert. Story. São Paulo: Arte e Letra, 2010.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro, número 51, 2006 (jul./dez.), pp. 19-53.

CHAGOLLAN, Steve. From Stage to Screen. The DGA interview, mar./jun. 2020. Disponível em: <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/2002-Spring-2020/DGA-Interview-Rob-Marshall.aspx>. Acesso em: 20 mar. 2022

Filmografia

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