

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

EDUARDO KLINSMANN DE SOUZA NUNES

**A DANÇA E O MUSICAL A PARTIR DAS MOVIMENTAÇÕES DE BOB FOSSE:
ANÁLISE DA OBRA CHICAGO**

**MANAUS
2019**

EDUARDO KLINSMANN DE SOUZA NUNES

**A DANÇA E O MUSICAL A PARTIR DAS MOVIMENTAÇÕES DE BOB FOSSE:
ANÁLISE DA OBRA CHICAGO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na disciplina de Orientação de Projeto de Pesquisa II, do curso de Bacharelado em Dança da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como exigência para obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientador: Prof. Ma. Raíssa Caroline Brito Costa

**MANAUS
2019**

EDUARDO KLINSMANN DE SOUZA NUNES

**A DANÇA E O MUSICAL A PARTIR DAS MOVIMENTAÇÕES DE BOB FOSSE:
ANÁLISE DA OBRA CHICAGO**

A Banca Examinadora abaixo aprova o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na disciplina de Orientação de Projeto de Pesquisa II, do curso de graduação em Dança, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como parte da exigência para a obtenção do grau de Bacharel em Dança:

Manaus, 02 de dezembro de 2019.

Prof. Ma. Raíssa Caroline Brito Costa

Prof. Msc. Getúlio Henrique Rocha Lima
Membro - UEA

Prof. Dra. Amanda da Silva Pinto
Membro – UEA

A Deus, o realizador de tudo.

À minha mãe, meu maior exemplo em vida.

Ao meu irmão, a quem tanto quero inspirar.

Ao meu pai, a quem quero orgulhar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sobretudo, pela minha vida e pela oportunidade em me graduar num ramo artístico. Pelo dom de comunicar através daquilo em que acredito.

À minha família, tão fantástica, amiga e apoiadora dos meus passos, em especial àqueles que sempre foram presentes na minha vida e na graduação, de forma a me incentivar e impulsionar sempre a buscar meu melhor: minha mãe, Nely, por sempre ser a maior coruja desse mundo; meu primo e irmão Lucivan por todo suporte e vibração a cada novo passo; ao meu irmão Aleksandro pelo carinho em sempre perguntar como havia sido o dia.

Aos meus amigos que a graduação possibilitou meu coração encontrar, em especial, Thaís, Tayane e Gabriely por deixarem a estrada mais leve; à Mariana, amiga fiel e presente em todos os momentos; e a todos os amigos que além de compartilharem essa estrada, foram plateia.

À minha turma de 2016, por terem sido escola nas relações interpessoais e, por acima de tudo, ter se tornado algo tão sólido e cúmplice na reta final.

Aos mestres Getúlio, André, Yara e Valdemir por inspirarem e serem tão incentivadores à minha arte.

À Raíssa Costa, que aceitou prontamente orientar-me e com um jeitinho tão único me guiou até aqui. Esse, sem dúvida, é um momento de alegria, conquista e de realização de todos nós.

À todos que, de alguma forma, estiveram na minha caminhada, seja ela embrionária ou nesse presente momento.

À todos os degraus de aprendizado, autoconhecimento e oportunidades, acima de tudo, por tudo que pude experimentar e ser nessa formação, academicamente ou artisticamente. Que seja o início de um outro caminho cheio de merda e com muito 5, 6, 7 e 8!

“Um campo florido guardado por cães pastores simboliza a dualidade humana: de um lado o desejo, o sonho e a esperança; de outro, a realidade”. Pina Bausch.

“É hora do show, pessoal!”. Bob Fosse.

RESUMO

Neste trabalho, utilizo a obra Musical Chicago como análise da estrutura coreográfica e encenação de Bob Fosse. Na primeira parte, apresento a história do Teatro Musical em sua origem e chegada no Brasil, além de fazer uma relação com as obras Musicais no Cinema; finalizo esse capítulo com a apresentação de Bob Fosse e suas principais obras: Cabaret, Chicago e All That Jazz. Em seguida, elucido como a pesquisa se estruturou de forma metodológica em sua coleta de dados para análise da obra tendo como base o documentário de Fosse com trechos em sua estreia, do filme lançado em 2002 e da remontagem para o Teatro no Brasil em 2004. Por fim, considero e apresento questões específicas coreográficas e dramaturgicas da obra, desde a sua relação social inserida na época, até às relações das personagens com o presente momento.

Palavras-chave: Musical. Chicago. Bob Fosse. Jazz. Teatro. Dança.

ABSTRACT

In this work, I use the Chicago Musical as an analysis of the choreographic structure and staging by Bob Fosse. At the first part, I present the history of the Musical Theater in its origin and arrival in Brazil, besides making a relationship with the musical works in the movies; I conclude this chapter with Bob Fosse's presentation and his main works: Cabaret, Chicago and All That Jazz. Then, elucidated how the research was structured methodologically in its data collection for analysis of the work based on the documentary of Fosse with excerpts in his first run, of the film released in 2002 and the revival to the Theater in Brazil in 2004. Finally, I consider and present specific choreographic and dramaturgical issues of the work, from its social relationship inserted at the time, to the relationships of the characters with the present moment.

Keywords: Musical. Chicago. Bob Fosse. Jazz. Theater. Dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cena de Steam Heat, o documentário	48
Figura 2. Cena de Steam Heat, o Documentário	48
Figura 3. Cena de Chicago, o Filme	49
Figura 4. Cena de Chicago, o Filme	50
Figura 5. Cena de Chicago, o Musical	51
Figura 6. Cena de Chicago, o Musical	51
Figura 7. Cena de Chicago, o Filme	52
Figura 8. Cena de Chicago, o Filme	53
Figura 9. Cena de Chicago, o Filme	53
Figura 10. Cena de Chicago, o Filme	53
Figura 11. Cena de Chicago, o Filme	54
Figura 12. Cena de Chicago, o Filme	56
Figura 13. Cena de Chicago, o Filme	56
Figura 14. Cena de Chicago, o Musical	56
Figura 15. Cena de Chicago, o Musical	57
Figura 16. Cena de Chicago, o Filme	58
Figura 17. Cena de Chicago, o Filme	58
Figura 18. Cena de Chicago, o Filme	59
Figura 19. Cena de Chicago, o Filme	59
Figura 20. Cena de Chicago, o Filme	61
Figura 21. Cena de Chicago, o Filme	62
Figura 22. Cena de Chicago, o Filme	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10	
1	CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO	12
1.1	TEATRO MUSICAL	12
1.1.1	Teatro musical e sua técnica: conexão Brasil – EUA	14
1.1.2	Teatro musical no Brasil	17
1.1.3	O encontro do teatro musical e do cinema	22
1.2	BOB FOSSE E SUAS OBRAS	27
1.2.1	Cabaret (1972)	31
1.2.2	Chicago (1975)	32
1.2.3	All that jazz (1979)	33
2	CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS	35
2.1	QUANTO A NATUREZA	35
2.2	QUANTO AOS OBJETOS	36
2.3	QUANTO A ABOARDAGEM	36
2.4	QUANTO AO METÓDO	37
2.5	QUANTO AO DELINEAMENTO	37
2.6	QUANTO A CARACTERIZAÇÃO DO SUJEITO E DA PESQUISA	38
2.7	QUANTO AO PROCEDIMENTO	39
2.7.1	Coleta de dados	39
2.7.2	Análise de dados	39
3	CAPÍTULO III – ANÁLISE DE RESULTADOS	41
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
	REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

A Dança enquanto linguagem do teatro musical ainda é algo pouco discutido e pesquisado, e a partir das movimentações de Bob Fosse é quase nada explorado. Dessa forma, essa pesquisa se propõe a realizar estudo teórico sobre o teatro musical e a dança realizada nessa ramificação artística sob a perspectiva da análise da obra de Chicago (1975) de Bob Fosse e sobre sua forma de criação, analisando ainda a estrutura do Teatro Musical e de suas respectivas linguagens que o compõem, bem como a influência da movimentação de Fosse ao contexto atual dos musicais.

O Teatro Musical, talvez, seja a arte considerada mais completa pela união de diversas linguagens artísticas como o: teatro, a dança e a música. O artista em cena está preparado para exercê-las com o mesmo fervor e empoderamento de forma que estas, sejam homogêneas e não destoem tornando-se recortes em um espetáculo e que de fato, sejam uma arte única.

A dança por sua vez dentro dessa estrutura possui caminhos que se diversificam de acordo com a obra em questão, suas possibilidades técnicas e estéticas são amplas e, naturalmente, seus percursos são diversos. A estética Fosseana, por exemplo, nasce devido a outro olhar da dança realizada por Bob Fosse, ao qual se utiliza de movimentos isolados, a vasta ênfase nas mãos, uma desconstrução nas linhas corporais e utilização de elementos cênicos relocando a dança no teatro musical e criando o seu próprio estilo.

Desta forma, justifica-se o objetivo em pesquisar com base em Bob Fosse pela relevância artística e técnica que o mesmo reverbera até os dias atuais. Pensar, discutir, fazer arte, tem sido uma linha tênue de por que e por quem, talvez, desde o momento em que ela se configurou como arte. É por ela e com ela que (re) conhecimentos são possibilitados através de obras artísticas e por todos os antecedentes aos que hoje estão produzindo e pesquisando que podemos seguir em frente muito mais que enchendo os olhos com belos espetáculos, mas enchendo os ouvidos com questionamentos, reflexões e, sobretudo, com outros olhares sobre ser e viver.

Da mesma forma que Fosse trouxera um novo significado à vida artística com seu estilo, é um dever/direito nosso ressignificar isto mediante às nossas atuais necessidades e problematizações que enfrentamos na atual conjuntura social sendo artistas/seres humanos políticos e reflexivos/questionadores não necessariamente a

alguém ou algo, mas a nós mesmos; é por meio da reflexão, do auto entendimento que será possível compreender o que é ser e como isso se relaciona ao que de fato deseja-se ser, seja na forma social ou artística para que, dessa forma, debatendo, criando, pesquisando ou produzindo nos aproximemos de outras possibilidades enquanto arte.

Sendo assim, salienta-se a importância em pesquisar Fosse à graduação como um resgate histórico de um artista que marcou sua sociedade e tornou sua obra atemporal, sendo tido aos dias atuais ainda como uma referência em dança no teatro musical; aos pesquisadores e artistas de maneira geral, para que possam integrar-se ao estilo os estimulando à produção e a continuidade à pesquisar mantendo a chama Fosseana acesa e a impulsionando gerações a frente; e a sociedade de maneira geral, para que o frescor da linguagem de Bob permaneça a adentrar plateias impressionando, alimentando e formando, muito mais que grandes espetáculos, mas o olhar e o público ao qual pôde prestigiar.

Produzir de forma científica sobre Fosse é ainda mais necessário mediante a um levantamento bibliográfico sobre o mesmo e a percepção de que pouco se produz. Para aqueles que o desejam como objeto científico, sejam acadêmicos ou artistas de maneira geral; para aqueles que por ventura foram plateia e desejaram saber mais sobre; para toda e qualquer pessoa que desperte interesse por sua técnica e estética desenvolvida, acessibilizando e compartilhando de modo que possa debruçar-se sobre a pesquisa (re) conhecendo mais sobre aquilo que tenha tido acesso de outrora.

Sendo assim, a pesquisa se caracteriza estruturada em três capítulos. O primeiro como referências ao teatro musical, como ele se constituiu no Brasil e como isso reverberou para o atual mercado em que nos encontramos. O segundo capítulo aborda a forma em que foi construído metodologicamente a pesquisa, desde sua estruturação até a sua análise de dados através dos vídeos que serviram como referencial para a observação da obra de Fosse. E o terceiro capítulo, como as compreensões obtidas através da sua encenação; desde fatores sociais, até a obra enquanto dramaturgia e coreografia

1 CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 TEATRO MUSICAL

O gênero nasceu entre a ligação de outros e diversos estilos de teatro musicado, como a ópera cômica, a opereta – ópera mais leve que por meio de sua estrutura resultou na forma moderna da comédia musical -, o *vaudeville*, o melodrama e os menestréis. Possui uma maior correlação com a ópera e por outro lado com o cabaré, os três contêm estilos diferentes, porém, as suas linhas delimitantes são difíceis de conceituar.

A linguagem dos musicais é uma das linguagens artísticas atualmente mais consumidas no mercado cultural dentro das grandes metrópoles; uma estrutura que interliga mais de três facetas artísticas em uma única obra e que possibilita ainda o desenvolvimento econômico e social de todos os envolvidos, desde aqueles que estão em cena, até o público presente para o fazer artístico.

Para Silva Kelly (2012) o teatro musical é uma manifestação artística que integra à representação a dança, o canto, a moda; com uma tradição reconhecida, a despeito de forte influência estrangeira, e ora fazendo uso de tecnologias avançadas, ora se baseando em um modelo mais tradicional se focando no roteiro e nas encenações buscando atrair o público; o teatro musical desta forma discute temas cômicos, dramáticos, polêmicos, às vezes até, inusitado. Partindo dessa perspectiva de Silva Kelly, Breviglieri apud Granato (2011) ainda salienta que o teatro musical além de ter um enredo que cativa o público, utiliza a música e a dança. A mistura desses três ingredientes, juntamente com os cenários, figurinos e efeitos visuais, faz com que o público sinta que a peça sempre esteja em “movimento”. É um número musical, ou uma cena, ou uma dança, ou a combinação de tudo.

Bergamo (2014) em suas escritas sobre O Teatro Musical nos palcos do Brasil: Questões do processo histórico do gênero musical, nos insere no início de tudo sobre a visão de os Estados Unidos ser considerado o país a dar origem ao Teatro Musical e de como isso se estrutura ao longo dos anos:

Era 1735, no dia 8 de fevereiro a população da cidade de Charleston, Carolina do Sul, se reúne em um tribunal para assistir ao espetáculo, Flora. Segundo o escritor e professor David Ewen, em seu livro A história do musical americano, esta seria a primeira vez em que a colônia inglesa receberia o teatro musicado, sem palco, sem cenário e figurinos, um grupo de artistas apresenta a ópera inglesa Flora. No entanto, este espetáculo não estava na

forma do teatro musical que conhecemos atualmente, mas foi o grande início de tudo, com a união da fala e música em um espetáculo (BERGAMO, 2014, p. 12).

Ainda para Gabriella (2014) a linguagem musical começa a ficar mais ampla agora, não apenas dando a importância para os diálogos falados e cantados como os únicos fios condutores da trama, agora as coreografias contam também a história, e não somente os diálogos e as canções, a dança tem parte ativa na ação dramática. É a partir de 1959 que há um novo momento para o teatro musical: uma nova geração de diretores, de atores/cantores/bailarinos e da figura do coreógrafo/diretor, o teatro musical alcançara a maioria se tornando uma arte americana tocante, com características próprias e independentes a fazendo romper os limites territoriais e tornando-se a maior referência do que hoje entendemos por Teatro Musical.

Gabriella (2014) complementa dizendo que a década de 80 foi nomeada, segundo Beatriz Lucci, como a época dos “mega musicais”. A *Broadway* foi invadida por musicais que dependiam de grandes orçamentos, conhecidos por possuírem histórias dramáticas, partituras cativantes e efeitos espetaculares, com a influência dos grandes musicais (ou “pop - operas”) europeus (*West End*).

É a partir dos anos 90 que o cenário da *Broadway* começa a ter uma reviravolta, tendo em vista que antigamente, sua localização na *Times Square* não era bem vista pois tinha um cunho marginalizado e não era tão frequentado por famílias e crianças. Mas com a chegada de novas corporações ao polo de produção teatral na *Broadway*, como a *Walt Disney*, todo esse contexto se modifica e novamente, ela alavanca e alcança outras esferas sociais de público.

A Disney movimentou o cenário do teatro musical, mudou a imagem da Broadway como um todo. Até os anos 80 a região da Times Square ainda não era muito frequentável para famílias, era cercada pela prostituição, cinema pornô e sex shops. Através do empresário Michael Eisner, a Disney decidiu entrar no negócio Broadway, usando os seus filmes de sucesso para produções musicais no teatro. Investiu na área e no teatro musical para o público família e como forma de turismo para Nova Iorque, dando início com a estreia do musical *Beauty and the Beast* (A Bela e a Fera) em 1994. Maslon e Kantor citam que “depois do sucesso promissor da versão teatral de *Beauty and the Beast*, o empresário da Walt Disney Company, Michael Eisner, estava interessado em encontrar um local teatral que a Disney poderia possuir, ao invés de ter que depender de alugar teatros” (2004, p.422, tradução nossa), sendo assim a Disney acertou a compra do teatro New Amsterdam (BERGAMO, 2014, p. 30-31).

Bergamo (2014) ainda ratifica que no século XXI, com a explosão de musicais na *Broadway* a cada ano renovando e variando de acordo com o crescimento das

técnicas e tecnologias, encontramos muitas das produções que estrearam nas décadas anteriores em cartaz, e alguns *revivals* de peças clássicas de outras décadas, bem como novas produções a todo instante. Seja com espetáculos que inicialmente foram *off-Broadway*¹ e hoje em dia estão na programação principal da *Broadway*, ou como aqueles que fizeram tanto sucesso que permanecem atemporais como *O Fantasma da ópera* (1986) ou *O Rei Leão* (1997).

Atualmente, o teatro musical é reconhecido como tipicamente um produto de entretenimento americano, a *Broadway* se tornou um grande mercado de musicais e exporta-os para o mundo todo, desde os seus direitos autorais sobre a literatura da obra, até os direitos de visagismo e coreografia, sendo o Brasil um deles a receber estas produções em suas mais diversas possibilidades.

Ainda que historicamente os musicais da *Broadway* cumpram a função de puro entretenimento desengajado das “questões sociais”, Peroni (2014) sugere que os musicais representam o clima político do país no palco tanto 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.

1.1.1 Teatro musical e sua técnica: conexão Brasil – EUA

Devido à sistematização de Teatro Musical ter sido realizada pelos norte-americanos, é natural que toda a técnica que encontramos nos motes de Teatro Musical sejam correlacionadas a eles. Fortemente podemos perceber uma grande disciplina em seu fazer artístico, seja na atuação, na dança ou no canto. Nos Estados Unidos, os atores de Teatro Musical são pessoas muito experientes na área e que buscam aparatos técnicos para os demais segmentos que compõem a obra. É dessa forma que Bergamo (2014) em seu trabalho: *O Teatro Musical nos palcos do Brasil: Questões do processo histórico do gênero musical*, salienta que:

O musical brasileiro adaptou algumas técnicas americanas ao se fazer teatro musical. O domínio da prática de se fazer teatro musical que o americano traz é muito forte, para muitos deles, tudo é milimetricamente pensado para dar certo, o que pode ocasionar uma disciplina cênica muito grande. O americano impulsiona no Brasil a apropriar-se dessa técnica disciplinar do fazer teatro

¹ Produções teatrais incluindo peças, musicais, performances que aconteciam em *Nova York*, eventualmente, em Teatros com no máximo 100 assentos, das mais variadas possibilidades artísticas: da mais profissional à mais amadora. Alguns Musicais ganharam a *Broadway* após sucesso no *Off*, como o caso de *Urinal*, O Musical lançado em 2001.

musical. Por terem uma grande exigência sobre a técnica do ator de teatro musical, oferece subsídios para que o ator brasileiro aprenda muito com o ator americano, fazendo com que o ator no Brasil perceba que toda a precisão usada no teatro musical norte-americano funciona e é necessária para o que se é proposto por eles (BERGAMO, 2014, p. 49).

O repertório técnico estadunidense abre caminhos aos brasileiros, também, como parâmetro não só para produção, mas também para a técnica do canto. Embora a técnica do *Belting*² seja a mais utilizada para as necessidades musicais de um espetáculo, os arranjos musicais e entonações silábicas do povo norte-americano é extremamente diferente da brasileira, então é necessário uma sensibilidade e estudo específico e qualificado de pessoas que realmente se dediquem às questões vocais para que haja uma clareza sobre quando utilizar de forma mais apropriada a técnica e quando apenas utiliza-la como uma referência ou uma base para o que melhor se encaixa na estrutura brasileira.

Além disso, é preciso lembrar a estrutura que compõe o Teatro Musical. Bergamo (2014) por sua vez nos elucida o fato de que há três formas atualmente de se fazer Teatro Musical dentro desta relação EUA – BRASIL: o musical importado, que pode vir como nos moldes tradicionais e originais, ou seja, exatamente igual como em seu país origem; o musical importado mas desta vez com adaptação, isto é, abraçando e inserindo suas raízes em aspectos culturais, realizando até sua própria versão nas músicas; e os musicais originais, que são as criações inéditas nacionais, sendo algo ainda pouco frequentado por compositores e libretistas no país. O Brasil traz com frequência, principalmente na última década, espetáculos e referências da *Broadway*, mas já está descobrindo a sua própria fórmula de fazer musicais.

Por outro lado, entra-se num embate de demanda, mercado e oportunidades. O Brasil ainda é um país que não possui um centro de capacitação como acontece em diversos pontos do Estados Unidos, onde a técnica do *Belting* pode ser mais explorada ou as aulas de dança mais direcionadas às técnicas de Musicais e não apenas a técnica bruta como o *Ballet Clássico* ou o *Jazz*, como geralmente ocorre no Brasil e a experiência técnica que se adquire é devido à própria experiência vivida em

² Técnica de canto adotada para o Teatro Musical. A partir dela, há uma ressonância vocal maior e a passagem de voz peitoral para a região da cabeça atinge notas mais agudas. Sua técnica consiste a um cantar que soa como prosódia da fala proporcionando uma sensação de espontaneidade. Para a professora de canto e atriz-cantora Mirna Rubim, o *Belting* é uma técnica que foi desenvolvida para teatros sem amplificação, tratando-se de uma voz cantada, projetada, estridente, que tem como objetivo a inteligibilidade do texto falado e cantado (RUBIM, 2010, p.48).

algum momento em que se integrou um espetáculo de Musical. Bergamo (2014) em *O Teatro Musical nos Palcos do Brasil* trás a seguinte reflexão:

Os Estados Unidos muito à frente do Brasil no ramo do teatro musical, já tem especializações para atores especificamente de teatro musical dentro de universidades, assim como inúmeras escolas profissionalizantes espalhadas pelo país, as quais fornecem a formação profissional do ator de musical, sendo considerados os melhores centros de ensino na cidade de Nova Iorque, onde se concentra o maior polo do teatro musical no país. No Brasil, ainda alguns dos artistas procuram aulas de interpretação, canto e dança em locais separados e aprendendo-as singularmente, no entanto com o mercado crescendo no país, já se pode encontrar locais em que o ensino é direcionando ao canto, dança e a atuação do gênero musical (BERGAMO, 2014, p. 57).

Nos Estados Unidos o teatro musical primeiro tivera um cunho como ópera cômica, e sua estrutura era unicamente como entretenimento; pouco tempo depois, surgiram as *Follies*³ com *Ziegfeld* com toda a glamourização e luxo cobijando a atenção do público; bem como com a primeira guerra mundial, o gênero viria a se tornar a retratação da imagem de entretenimento para dar às pessoas uma fuga do cenário da guerra, tornando assim a comédia musical um gênero com humor próprio para a época.

Bergamo (2014) afirma que na segunda guerra com o musical *This is the Army*, presenciava-se um fundo militar e o uso dos soldados em cena no espetáculo foi planejado para impulsionar a moral dos Estados Unidos durante a segunda guerra mundial; o espetáculo não foi usado apenas para o entretenimento mas como um apoio aos americanos na guerra.

No Brasil, se pararmos para analisar, não houvera nenhuma obra artística que evidenciasse o nacionalismo apoiando o País em algo nessa proporção, principalmente porque, historicamente, não estivemos em Guerra para que houvesse a confluência artística para este momento. Em contrapartida, no período da Ditadura Militar em 1964-1985, a força da arte e do Teatro Musical surge como uma crítica, uma repulsa ao sistema e, sobretudo, como protesto. É dessa forma que grandes músicas nacionais são compostas e interpretadas até o presente momento não apenas como movimento artístico, mas também histórico/social/político. Chico Buarque foi um grande compositor de Obras para o Teatro Musical na época e que se perpetuam e continua a ter montagens de suas peças.

³ Filme do gênero musical de 1946 ao qual vencera a categoria de melhor comédia musical em 1947 no Festival de Cannes.

Com a importação da *Broadway*, é possível ver a maioria dos espetáculos musicais em forma de puro entretenimento, com enredos voltados mais para agradar, encantar o espectador, considerados apenas para “embalar” o público, afinal os espetáculos norte-americanos vieram para o Brasil, na década de 60, momento em que o país estava prestes a sofrer com o golpe do regime militar, ratifica Bergamo (2014).

Sendo assim, na década de 60 com o início da ditadura militar, o Brasil passa a se posicionar com o Musical de forma mais engajada e política. É nesse período que os meios de censura usados pelo governo foram constantemente direcionados ao meio artístico e como forma de continuar havendo voz e serem ouvidos, escritores e músicos populares brasileiros, se destacaram nesta época e facilmente pode-se perceber a influência externa nas produções. Bergamo apud Brandão (2014) afirma que nesta época houve além do reconhecimento das qualidades e virtudes do palco norte-americano, uma aproximação entre esquerda e musical, inspirada em particular nas ideias de *Brecht e Weill*.

Ainda para autora, a música poderia ser vista não só como um atrativo, um convite ao envolvimento, mas como algo contrário a este sentimento: a quebra humorada da ilusão, a produção do distanciamento e a sugestão do raciocínio crítico. Esta possibilidade determinou o aparecimento de uma série de espetáculos que reaproximaram a música popular brasileira da cena sob uma nova forma

1.1.2 Teatro musical no Brasil

O Teatro Musical no Brasil, não possui caráter expressivo historicamente como nos Estados Unidos - *Broadway* ou em Inglaterra (*West End*), os dois maiores polos de produção da linguagem (Globo, 2011) e por sua vez, Macau (2016, s.p) menciona que frequentemente o Brasil é apontado como terceiro maior consumidor de teatro musical no mundo estando atrás apenas respectivamente dos maiores produtores mencionados.

O eixo RJ – SP é o maior polo de criação e de espetáculos profissionais na grande estrutura que conhecemos atualmente – *Broadway* - e embora o Brasil não tenha uma história no Teatro Musical grande, sua estrutura do Teatro de Revista em meados do século XIX anunciara o gosto e apreço cultural pelo estilo.

Para entendermos o nosso atual cenário do Teatro Musical Brasileiro, é preciso revisitar a história e percebermos como tudo começara; Gabriella (2014) relata que

através das operetas e de sua chegada no Brasil em meados do século XIX, em 1865, iniciou a grande era da opereta com a montagem de *Orpheè aux Enfers* (Orfeu nos infernos) de *Jacques Offenbach*, a qual apresentava a versão modificada do mito de Orfeu e segundo a pesquisadora Neyde Veneziano (2008) lançava o frenético *cancan*. A opereta foi apresentada no *Alcazar Lyrique* (aberto em 1859) localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que era um pequeno teatro no estilo de combinação café-concerto e vaudeville, famoso por trazer apresentações francesas, vedetes e as mais belas atrizes da França para os seus shows. O lugar também abriu o caminho para as paródias e o teatro de revista nos anos seguintes, despertando no público carioca o interesse por estes shows.

É ainda no século XIX que chega ao Brasil o Teatro de Revista, gênero este que viera importado pelos Portugueses e se tornara durante anos a maior referência do teatro brasileiro.

De acordo com Neyde Veneziano (1991), a tradição teatral brasileira permite afirmar que o teatro de revista foi o gênero de maior expressividade no país entre as décadas de 1920 e 1940 sendo surpreendente na época. Ao entrar em decadência sendo menosprezado pela crítica, abandonado pelo público, desatualizado pelas dificuldades políticas, o gênero quase desapareceu.

Mirna Rubim (2010) em sua obra *O Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional*, relata que:

Do ponto de vista histórico, o país tem observado uma clara evolução dos musicais que tiveram seu início no século XIX ainda sob influência das companhias francesas que aqui vinham para se apresentar para a corte. Durante a metade do século XX, o Brasil vivenciou diversas formas de teatro musical sendo o principal a Revista, que tinha como função primordial a difusão de modos e costumes, um retrato sociológico da época. As peças eram alegres, os textos eram irônicos e cheios de duplo sentido. As canções eram consideradas “apimentadas” e Arthur Azevedo foi o ícone mais relevante desse gênero. O teatro de revista recebeu a contribuição de compositores ilustres como Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga. Em um segundo momento, um novo equilíbrio se estabelece entre quadros cômicos, crítica política, números musicais e fantasia. A revista começa a utilizar o recurso de grandes nomes que chamam mais público para o teatro, o que ocorre também atualmente. Hoje é difícil se ter um musical de sucesso sem alguns ícones de teatro e TV para atingir o grande público (RUBIM, 2010, p. 4).

O teatro de revista tem direções muito distintas do teatro musical que atualmente é apresentado, pois num musical há um enredo enquanto que na revista há apenas uma sucessão de histórias, em pequenos quadros, que podem ou não

estar ligadas entre si, apresentados em esquetes, números musicais, críticas sociais e políticas através do humor e do deboche. O gênero logo se tornou popular, usando o modelo original da França, mas com temas e tipos representados tirados do cotidiano das ruas da capital do império, o Rio de Janeiro.

Com a decadência do Teatro de Revista, em torno de 1960, o país acompanha a evolução de um novo período. No início da década o país recebe algumas montagens de musicais da Broadway e duas atrizes reagem a esse movimento – Bibi Ferreira e Marília Pera. Na introdução de novas tentativas de se criar um musical, encontravam-se algumas importações de musicais na década de 80, como *A Chorus Line* (1983) e *Cabaret* (1989). Montagens essas dirigidas por Jorge Takla que foram realizadas em São Paulo; inicialmente, os espetáculos possuíam a mesma estrutura norte-americana, depois adquiriu-se um toque mais nacional.

No período da Ditadura Militar, o caráter foi de resistência política e de críticas sociais. Na década de 1980 por sua vez, Cláudia Raia começa a incorporar aos musicais nacionais um ar mais norte-americano com o intuito de equilibrar as questões e formas nacionais de se produzir. Mas o que mudou de fato a história dos musicais brasileiros, foram os Biográficos na década de 90.

Paralelo aos musicais importados da Broadway, encontramos o músico e escritor Chico Buarque iniciando um novo caminho no musical brasileiro com produções 100% nacionais. As obras de Buarque eram quase o oposto aos musicais estrangeiros que estreavam no país, o foco principal dessas montagens brasileiras não era o de embalar a plateia, mas sim refletir e questionar o momento do país, algo que apenas uma montagem nacional poderia fazer, apresentavam um questionamento social, provocava as escolhas políticas da época e criticava a abertura do país para o estrangeiro (BERGAMO, 2014, p. 41).

Em contrapartida, a chegada dos grandes musicais da *Broadway* no Brasil e do seu sucesso de bilheteria na década de 2000, anuncia o que o país viria a se tornar com essa estrutura. *Les Misérables* (2001), *O Fantasma da Ópera* (2005), *O Rei Leão* (2013) em São Paulo, dão um novo momento econômico ao país. Para Neyde (2008) assim, nasce o desejo de integrar grandes produções e, naturalmente, a procura por capacitação técnica e as incontáveis e esperadas audições pelos artistas que aspiram em fazer Teatro Musical. Quem antes precisava ir à *Nova York*, hoje assiste aqui as montagens exatamente iguais e bem realizadas. São Paulo tornou-se a *Broadway* Brasileira.

E como reflexo disto, até mesmo as obras importadas possuíam uma estrutura a ser seguida; quem comprava os direitos de um Musical franqueado, não obtinha apenas o direito de realiza-lo, mas de uma certa forma, uma “obrigação” em manter uma estrutura da qual fora realizada anteriormente fora. Tendo em vista isto, Veneziano (2008) afirma que:

Junto com o texto, recebe-se o “pacote”, com todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes. (...) Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado. No entanto, há a exigência de qualidade, o não-erro, a técnica, a eficiência. A espetacularidade dessas montagens realiza, hoje, o sonho impossível, com efeitos e truques de maquinarias totalmente computadorizados (estes espetáculos repetem o resultado das antigas mágicas do século XIX, que, entre alçapões, fumaças e mecanismos rudimentares, figuras apareciam e desapareciam provocando espanto e admiração) (VENEZIANO, 2008, s.p).

Se pararmos para refletir sobre as semelhanças e disparidades entre obras norte-americanas e brasileiras, poderemos perceber que há pontos em comum entre o musical brasileiro e o americano, o que mais se destaca, é que a história do musical americano está ligada com a música popular do seu país, enquanto essa mesma estrutura está ligada ao Brasil, inicialmente com as revistas, bem como sendo os palcos do teatro musical responsável pelos lançamentos e divulgações da música popular nacional, estreando grandes compositores e intérpretes nos palcos do teatro.

Como visto por Mirna Rubim (2010) na obra *O Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional*:

Graças ao progresso técnico e o comercial, aliado ao momento econômico favorável do Brasil e ao estabelecimento de infraestruturas de produção mais eficazes, o Brasil é hoje um mercado efetivo de teatros musicais. Os profissionais da área estão vivendo um momento raro na história e vislumbrando efetivamente uma carreira sólida nesta direção. Há mais produções que teatros de porte para recebê-las. Isto é o maior indicador do aquecimento deste mercado. O espaço de trabalho está crescendo, a qualidade vem aumentando vertiginosamente e o público está começando a entender o que é realmente bom, seja no aspecto estético, técnico, artístico e de produção como um todo (RUBIM, 2010, p. 7).

Da mesma forma que há um crescimento acelerado de produção no mercado, também há um crescimento tangencial no que se refere ao aprimoramento técnico. É preciso salientar que, por mais que o artista tenha aptidão ou talento, sem direcionamento não há alcance dos artefatos lhes atribuído. Exemplo disso são cantores/bailarinos que não possuem a chance de prosseguir em audições por não

possuírem direcionamento teatral adequado, porque deve-se lembrar que: é teatro musical, o que se faz necessário contar uma história, vivê-la, expandi-la e o artista que for ou quiser estar apenas como bailarino/cantor, possui uma estrada muito maior pela frente. Da mesma forma que um ator precisa se dedicar ao canto e a dança. A verdade é que, para este segmento, é preciso dar atenção e espaço técnico para as três áreas de maneira igualitária.

Bergamo (2014) ao participar do Seminário Carioca de Teatro Musical, ocorrido no Teatro Net Rio, Copacabana/Rio de Janeiro, ocorrido nos dias 15 e 16 de ago. 2013 afirma que para o diretor Charles Moeller:

A música no teatro musical é como se fosse um monólogo, e a melodia se torna grande inimiga do ator de musical, pois o ator se embala por ela, fazendo com que se esqueça de entender e interpretar o que a música realmente está dizendo. Desta forma, concluímos que um ator de musical, por mais que cante em todas as notas certas, se ele não consegue passar a mensagem da letra da canção e interpreta-la bem para que isso aconteça, o ator não conseguirá realizar o seu trabalho de forma bem sucedida. O ator deve ter um equilíbrio entre as habilidades de interpretação, canto e dança e estar apto a desenvolvê-las simultaneamente, o que é fruto de um grande trabalho de estudo e dedicação (BERGAMO, 2014, p. 59).

Na década de 1980 surgem os primeiros musicais que se constituíam em versões (franquias) ou livres adaptações de musicais na *Broadway*, como *A Chorus Line* (1983), *Cabaret* (1989), *Hello Gershwin* (1991). Porém as dificuldades eram muito grandes: faltava elenco qualificado, os produtores não tinham verba suficiente – as Leis de Incentivo e os patrocínios eram incipientes – e não haviam teatros que comportassem as orquestras e cenários exigidos por estas montagens (CARDOSO; FERNANDES E CARDOSO-FILHO, 2016).

Apesar de uma grande ascensão na cena brasileira, os musicais também viriam a entrar em declínio. Ao passo que o Brasil incorporava cada vez mais a estrutura à sua realidade, muito menos se via do molde estadunidense. É nesse momento em que os musicais mais “nacionalistas” de cunho realmente reflexivo e político como os de Chico Buarque, até os biográficos, aos quais começaram a anunciar assuntos que eram de interesse dos brasileiros passam a adquirir maior espaço na cena e expressão em um contexto social/político/econômico/cultural ao qual o país se encontrava.

Todavia, o renascimento dos musicais se dá de forma mais ativa em solo brasileiro com – novamente - as adaptações da *Broadway*, em um início retomado

com a estreia de *Rent* (1991), em São Paulo no Teatro Ópera, produção da empresa T4F24 (*Time 4Fun*). Para Claudio Botelho (2009) em *Os Reis do Musicais*, livro de Tania Carvalho, a T4F, definitivamente seria a empresa mais importante e responsável para o retorno dos musicais ao Brasil após as montagens de fundo político nos moldes à lá *Broadway* como se tem conhecimento. E até o presente momento, a T4F é a responsável por produzir os maiores musicais da *Broadway*, ou seja, os franqueados, no país.

Para Cardoso; Fernandes e Cardoso-Filho (2016) se antevê a permanência deste que já não pode mais ser considerado um fenômeno efêmero da produção cultural nacional, mas sim um gênero perene que, apesar das influências externas, revela muito o gosto do brasileiro no que tange ao entretenimento e que permite a criação de uma cultura de consumo de uma manifestação artística ímpar, profissional e sólida em nosso meio.

De acordo com Bergamo (2014) a tradição do teatro musical brasileiro estava ligada à comédia e à paródia, com um passado tão glorioso como os tempos da revista. O mercado de musicais no Brasil está crescendo significativamente ano a ano, atraindo milhões de pessoas, movimentando o turismo mundial e uma grande quantidade de dinheiro e empregos. O público brasileiro aceitou o formato, que está bem adaptado para nossa língua. Por ser uma vertente que cresce a cada dia no mercado mundial, dentro de um mundo globalizado, é compreensível que o Brasil busque nos sucessos estrangeiros a fórmula para se trabalhar, visto que a noção de identidade já não permanece mais limitada ao território.

1.1.3O encontro do teatro musical e do cinema

Para Nunes (s.d) em senso comum, a relação do cinema com a dança se estabeleceu e se restringe aos filmes musicais, sobretudo, aos musicais *hollywoodianos*, com a função predominantemente de entretenimento e para reforçar as esperanças em um mundo melhor, a qual a dança tem papel fundamental e o poder em superar quaisquer diferenças, barreiras e circunstâncias sejam elas de classe, gênero, credo ou etnia.

Bergamo (2014) relata que foi na década de 30, que o cinema e o teatro musical se encontraram. Com a crise financeira, cresceu o número de atores deixando a *Broadway* e seguindo para *Hollywood*, no interesse de melhores salários e dessa forma, o Teatro Musical e o Cinema passaram a ser rivais na busca por bilheteria:

Entre os artistas que partiram para Hollywood estão os irmãos Gershwin, que começaram a escrever filmes, tiveram adaptados alguns de seus sucessos para o cinema assim como Rodgers e Hart, e Ziegfeld. Agora o teatro musical e o cinema competiam diretamente um com o outro, já que o cinema estava oferecendo ao público de forma semelhante, o entretenimento que o teatro musical oferecia, os filmes musicais foram mal vistos pela indústria teatral como uma concorrência mais barata que o palco (BERGAMO, 2014, p. 20).

O foco das produções de Teatro Musical para os cinemas logo teve grande ascensão devido ao sucesso que o Teatro Musical começara a ter na *Broadway*. Grandes obras que nasceram nos palcos ganharam as telas dos cinemas bem como filmes a partir do seu sucesso noutra momento foram incorporados às produções da *Broadway* – não apenas filmes *Hollywoodianos*, mas também os filmes da *Walt Disney*. A exemplo disso, temos as obras de Fosse, que começaram nos palcos da *Broadway* e eventualmente foram incorporadas às telas.

Se os filmes não fossem sucessos adaptados da Broadway, eram histórias sobre os seus bastidores, sobre a produção de musicais e espetáculos. Hollywood tinha sempre algum assunto relacionado à Nova Iorque, já que era o centro de atenção dos Estados Unidos no momento, por causa de seu grande crescimento cultural. Enquanto a Broadway ainda estava lutando contra a grande depressão, Hollywood estaria cada vez mais a produzir filmes musicais. Na época da depressão, para a Broadway foi uma época valiosa para a criatividade, já que oferecia uma criatividade além para suprir a falta de recursos, e essa liberdade inspiraria compositores como Rodgers e Hart, e os irmãos Gershwin a produzir seus melhores trabalhos, assim como Cole Porter (BERGAMO, 2014, p. 21).

Podemos dizer, segundo Ewen (1961) que o mais importante nome dentro do grupo de talentosos compositores que tentaram manter o espírito febril e das atitudes dos anos anteriores, foi o compositor americano Cole Porter, conhecido por inserir em suas composições “a astúcia e o cinismo, a liberdade sexual, a falta de inibições no falar e no agir, a iconoclastia que havia caracterizado a década de 20” (EWEN, 1961, p.115).

Nascido em uma família rica, Porter teve a sua formação musical na Europa, representava o luxo e a festa em tempos difíceis. Dentro dos musicais que compôs que foram representados na *Broadway* na década de 30 e meados de 40, foram de grande destaque: *The Gay Divorce* (1934), *Anything Goes* (1934), *Leave It to Me* (1938) e *Du Barry Was a Lady* (1943). “Porter foi o compositor-letrista de maior sucesso da década de 1930 e deu ao público – e ao próprio musical da *Broadway* - o

glamour que tão desesperadamente desejaram” (MASLON; KANTOR, 2004, p.138, tradução nossa).

Todavia, deve-se falar historicamente que, nem sempre os Musicais tiveram foco na dança, anteriormente, muito se via associado apenas a estrutura musicada, ou seja, o Teatro e a Música. Entretanto, em 1939 nos Estados Unidos da América, tivera-se o primeiro foco de um Musical pautado à Dança:

O primeiro musical centrado em dança foi *On Your Toes* (EUA – 1939), de Ray Enright, com Vera Zorina coreografada por George Balanchine. Outro destaque na integração cinema e dança foi o filme *Oklahoma!* (EUA – 1955) de Fred Zinnemann, coreografado por Agnes de Mille. E talvez o principal marco na história dos musicais (pelo menos na indústria hollywoodiana) do cruzamento dessas duas linguagens seja “Amor, Sublime Amor” (*West Side Story* – EUA – 1961) de Robert Wise e Jerome Robbins, coreografado pelo último (NUNES, s.d, p. 5).

Nos primeiros filmes, as dançarinas não possuíam tanta técnica, podendo-se dizer que eram, inclusive, amadoras; mas logo foram substituídas por artistas profissionais de *vaudeville*, dos cabarés ou do teatro musical; o importante para o momento era o frenesi em como o registro do movimento reverberava. Um grande exemplo de que a dança popular possuiu um expoente destaque, é que antes do filme sonoro. “Em Paris é assim” (*So, This is Paris* – EUA – 1926) de Ernest Lubitsch em que uma grandiosa quantidade de pessoas dançavam agitadas de forma frenética no ritmo de *Charleston*⁴ em bailes, não havia ainda uma referência de algo tão arrebatador.

É em 1927, com o surgimento do filme sonoro que uma grande quantidade de filmes musicais foram ganhando espaço e propriedade com a linguagem. A junção do cinema e da dança adquiriu força e uma fórmula de sucesso na qual a dança geralmente era composta e retratada em cena como um complemento subjacente à imagem do Filme Musical, passou a ser outra. Nesse momento, a dança passa ser a protagonista da cena.

Busby Berkeley, na década de 30, saíra da *Broadway* para coreografar e logo após, se tornar diretor de cinema, onde pudera pôr em prática diversas

⁴ O nome é devido à cidade origem: *Charleston*, na Carolina do Sul. Foi uma dança muito popular na década de 1920, logo após a primeira guerra mundial. Os cabarés da época eram um sucesso pelo fato de as mulheres mostrarem mais suas pernas devido as saias serem mais curtas. Mas foi com a música *The Charleston* de James P. Johnson que o estilo evoluiu cativando o público geral com seus *twists*, *kicks* e *taps* – pondo grande ênfase nos movimentos das pernas.

experimentações, formando imagens abstratas em espécie de caleidoscópios humanos, um completo mundo fantasioso e fictício. Para Nunes (s.d):

Berkeley rompeu com o conceito de coreografia de palco e criou uma dança cinematográfica, incrivelmente modernista. Porém, era a câmera que produzia a coreografia, as dançarinas eram apenas parte de uma engrenagem para produzir imagens ornamentais. Fundamental para o espetáculo era a presença de lindos rostos femininos que marcaram época, como a nossa Carmem Miranda (símbolo da “política de boa vizinhança”), que originou seqüências lendárias como a *The lady with the tutti frutti hat*, onde há dezenas de coristas dançando com bananas gigantes em torno de Carmem, que fecha o número com seu chapéu de frutas colossal, em “Entre a Loura e a Morena” (*The Gang’s All Here* – EUA – 1942) de Busby Berkeley. Outro marco da conhecida “idade de ouro” dos musicais (anos 30 e 40, de grande produção do gênero) foi Fred Astaire, o elegante e perfeccionista dançarino da Broadway, que conseguiu impor condições para a representação cinematográfica de sua dança, exigindo uma câmera que enquadrasse seu corpo inteiro, permitindo o mínimo de cortes possíveis, de forma que não perturbassem a integridade da coreografia. Havia nos filmes com Astaire, em geral, uma preocupação em integrar os números musicais à narrativa, porém, as cenas de dança continuavam a ser um espetáculo à parte, que proporcionava graciosidade às películas (NUNES, s.d, p. 3).

Não é muito abordado a temática sobre o gênero musical em outros países, talvez isso se dê pela dificuldade de acesso a arquivos, bem como era muito antigamente no Brasil. Contudo, há muitas variações de Filme Musical e bem dançado em outros locais fora do polo dos Estados Unidos; os musicais socialistas, o musical de Bombaim, a cabaretera mexicana, o filme de tango argentino, os musicais egípcios etc apesar de na maioria das vezes não demonstrarem tanta atenção e cuidado com a qualidade técnica das coreografias e tampouco com sua representação cinematográfica.

Ainda para Nunes (s.d) ao longo da história dos musicais o gênero ganhou várias nuances diferentes: perdeu a ingenuidade com os filmes de Bob Fosse; a fantasia cedeu espaço às representações naturalistas de uma dança como demonstração de talento nos filmes para adolescentes dos anos 80, como *Flashdance* (EUA – 1983), de Adrian Lyne; e se transformou em instrumento para propagação de uma “mensagem social” em que a dança possui uma propriedade de revelar o melhor do ser humano, ajudando a superar as diferenças, como “*Hip Hop sem parar*” (*You Got Served* – EUA – 2004), de Chris Stokes.

Para Peroni (2014) os filmes musicais passam a ter um outro olhar sobre influência acerca do mundo. E com a obra *Chicago*, as perspectivas passam a ter tais compreensões:

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) [sic]. 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) [sic]. 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 (PERONI, 2014, p. 7).

Sendo assim, uma obra de arte não apenas nos inclui em sua fala no seu tempo de ação, quanto a constitui; é uma espécie de reflexo dos costumes e como também somos produtores dos mesmos. As linhas temáticas, a maneira e a elucidação desses recortes da realidade estão profundamente interligadas ao que ocorre politicamente no ensejo da sua criação e assim sendo influenciadas bem como os influenciando; ou seja, quando nos debruçamos sobre a análise de uma obra de arte, estamos também realizando uma leitura social que se produz com a sua interferência e influência sobre aquele contexto ao qual ela está inserida e recodificada a cada outra leitura que seja feita sobre a mesma.

Ao contrário do que muita gente possa pensar por conhecer a obra *Musical de Chicago* que estreou no Cinema em 2002, antes mesmo de estrear no Teatro em 1945, *Chicago* tivera sua primeira montagem no Cinema muitos anos antes:

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) [sic] 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) [sic], o que é um traço do estilo do produtor Cecil DeMille, que estimava-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 (PERONI, 2014, p. 19).

Contudo, foi em 1942, que uma versão falada e em preto e branco (Wellman, 1942) intitulada “*Roxie Hart*” fora lançada pela *20th Century-Fox* com a estrela Ginger

Rogers no papel principal. Tratava-se 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 (PERONI, 2014). A história é sob a ótica de Homer (seguindo a tradição dos filmes *noir* da época) para outros homens em um bar numa noite chuvosa; ao fim do filme, descobre-se que ele e Roxie casaram e tiveram cinco filhos – além da surpresa de uma nova gravidez. Roxie se transforma nessa versão aquilo que mais é satirizado e ironizado em outras versões, a sua imagem de mãe e esposa devota.

A liberdade poética permite que a partir de uma história central, construamos outros discursos acerca daquele que nos servira como base. É assim que podemos perceber nessas duas versões de Chicago para o Cinema em -1927 e 1942, - suas divergências e oposições à forma contada pelo Cinema em 2002 ao qual o enfoque à forma de narrar a história é pela perspectiva de Roxie mas com uma relação muito forte atrelada a Velma Kelly.

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 (PERONI, 2014, p. 23).

Velma Kelly e Roxie Hart possuem muito mais semelhanças ou contrastes do que a princípio fica claro, suas semelhanças têm, sobretudo, apelo moral por como as mesmas se enxergam e se colocam socialmente em relação uma à outra

1.2 BOB FOSSE E SUAS OBRAS

Um grande nome do teatro musical por sua criação diferente e inovadora, fora Bob Fosse. Bailarino, coreógrafo e diretor, Fosse insere um novo jeito de dançar em *Nova York*. Fortemente influenciado por uma das suas maiores inspirações de vida Fred Astaire, Fosse unia seus movimentos à sua forma peculiar de enxergar a dança; extremamente expressivo e dramático em suas composições, desenvolvera trabalhos para o teatro e para o cinema obtendo êxito nas duas esferas. No cinema – e porque não no teatro musical também - seus grandes sucessos foram *Chicago* e *All That Jazz*,

estes ainda sendo indicados ao *Oscar* de melhor filme e Chicago vencendo a categoria no seu ano. Chicago tivera 12 indicações ao *Oscar* ganhando ainda as categorias de melhor atriz coadjuvante, edição, figurino, direção de arte e mixagem de som; e *All That Jazz* fora indicado a 9 categorias, ganhando 4: melhor edição, direção de arte, figurino, trilha sonora (adaptada).

Fosse possuía uma estrutura um tanto quanto peculiar em suas criações: suas linhas corporais ganharam um toque contemporâneo, um ar desconstruído porém com formas ainda firmes; o uso de chapéus se tornou um marco em suas coreografias, não apenas pelo elemento cênico ser utilizado de forma coreográfica, mas por questões estéticas também, afinal, Bob começara a ficar calvo e não gostava de deixar isso à mostra ao seu público; sem mencionar o uso das luvas que além de evidenciarem mais o efeito das mãos nas coreografias, também tinham papel de esconder as mesmas já que Fosse também não gostava delas. Pode-se dizer que, de uma fuga às próprias insatisfações estéticas, ele desenvolvera um novo estilo de dançar que permanece vivo e atual ao presente momento.

É notório que sua obra se tornou atemporal e uma importante referência. Com a carreira quase que dedicada aos musicais, o estilo de Fosse transcende sua influência no campo da dança, traçando novos paradigmas dentro da arte dramática. O estilo que o consagrou é verdadeiramente icônico: As mãozinhas de *jazz* (na maioria das vezes calçadas com luvas brancas), o remexer de quadris, a caída de ombros, o charme do caminhar, os pés virados. Tudo compunha um conjunto que evocava uma sensualidade provocativa, mas em momento algum vulgar. Fosse flertava com a mímica e o *vaudeville*, trazendo dramaticidade e pitadas cômicas em suas criações que o levaram a ser chamado de “O Pai do Jazz Dance Teatral”. Para Bergamo (2014) os anos 70 foram dos coreógrafos/diretores Michael Bennet e Bob Fosse que trouxeram uma presença maior da dança para os palcos do musical, influenciados por Jerome Robbins.

Segundo Marcela (2011) é considerado até hoje um dos grandes criadores para jazz dance. Criou um estilo próprio marcado pelos movimentos não convencionais, sequências que abandonavam todo o trabalho *en dehors* (para fora) do intérprete. É um dos únicos coreógrafos da história que recebeu um *Oscar*.

Lembrado por colocar seus dançarinos quase sempre vestidos de preto e usar acessórios como bengalas, cadeiras e chapéu-coco, seu trabalho era marcado por características únicas, que o consagraram. Com detalhes minuciosos, que iam da

intenção no olhar a batida de calcanhares, a dança para Bob entrou como subtexto das ações cênicas, carregada de intencionalidade em suas inserções dentro da narrativa. Bob fora uma das primeiras pessoas a perceberem a necessidade de uma homogeneidade na criação; em alguns momentos, o foco era a dança, em outros a narrativa, como também os efeitos coreográficos que podiam ser realizados através da cena sem necessariamente haver grandes danças. Fosse passara a transpor a subjetividade da cena para o corpo de seus intérpretes, os transformando não apenas em bailarinos/cantores/atores, mas bem como elementos cênicos, cenário. Passou a compor a cena através dos corpos que alimentavam a atmosfera necessária, seja ela por uma grande ação, ou até mesmo apenas pela presença cênica estática.

Bergamo (2014) ainda salienta de forma histórica sobre Fosse, que o mesmo desde o início de sua trajetória já tivera o estilo peculiar que lhe caracterizou até os dias atuais com a “estética” fosseana:

Ao contrário de Bennett que era motivado pela forma do musical envolvido, ou pelas diferentes personagens interpretadas, Bob Fosse era um coreógrafo (também ator, bailarino e diretor) famoso por um estilo coreográfico particular, dono de um estilo único. De acordo com Maslon e Kantor, Fosse “frequentemente usava chapéus e bastões em seu trabalho, um resquício dos seus tempos de sapateado, e constantemente reutilizava um vocabulário vaudeville”¹³ (2004, p. 352, tradução nossa), caracterizando o seu estilo. Fosse também coreografou espetáculos como *Damn Yankees*, *The Pajama Game* e *Sweet Charity*; e se destacou na década de 70 com os musicais *Pippin* (1972) e *Chicago* (1975) (BERGAMO, 2014, p. 29).

Para adentrarmos de forma mais incorporada ao mundo musical, é necessário entendermos o caminho principal que se fará centro dessa pesquisa a partir do Bob Fosse: o jazz; tanto em sua conjuntura musical, quanto em dança.

Marcela Benvegnui (2011) em *Reflexões Sobre O Jazz Dance: Identidade e (Trans) formações*, afirma que:

Tanto a música quanto a dança, conhecidas com o nome de *jazz* são resultado de uma fusão de relações que prosperaram nos territórios americanos a partir do século 18. Suas raízes estão, obviamente, na cultura negra e suas características mais marcantes e visíveis nas danças africanas, nas quais a manifestação não era apenas um espetáculo, mas sim uma forma de comunicação. Considerada um movimento próprio de escravos negros das grandes plantações de algodão e tabaco, a cultura do *jazz dance* reflete influências de diversas índoles. Por um lado se apreciavam ritmos e bailes africanos que duraram muito na consciência coletiva dos negros, por outro estavam às manifestações de origem religiosa, nas quais ritmos e etnias diferentes tinham em comum o mesmo ritual, como dançar para a chuva para pedir fecundidade, para celebrar nascimentos, e outros (BENVEGNUI, 2011, p. 1).

Benvegnui (2011) ainda salienta que as danças serviam como suporte de narração de aventuras fabulosas e sucessos cotidianos próprios de sociedades que desconheciam o uso da escrita. Nesse sentido, esses movimentos duraram mais nos territórios americanos do que em outros países, que também sofreram uma invasão massiva de escravos - como as Antilhas e o Brasil - e que posteriormente aderiram a ritmos como: *mambo, cha-cha-cha, conga, merengue e samba*.

A partir de 1860, quando várias bandas de negros estavam criadas e a dança experimentava certo impulso, o *jazz* se consolidava em *Nova Orleans*, uma colônia francesa dos Estados Unidos, que deixava de ser um bairro marcado pela prostituição para ser um santuário de novos ritmos. Em outro lado, nos ambientes rurais, a dança negra adquiria formas diferentes e também importantes, como o surgimento de shows itinerantes, que eram criados, em sua maioria, por empresários brancos para companhias de bailarinos e cantores negros.

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 Harlem² nos anos 20 e 30 e que apenas aceitava pessoas brancas como seus clientes, embora os renomados músicos e artistas que lá se apresentavam fossem negros (PERONI, 2014, p. 10).

É curioso pensar o *jazz dance* em seu berço devido ao fato de que as primeiras bailarinas a serem contratadas, eram por sua beleza, pelo “padrão estético” que estavam querendo incorporar ao estilo e não necessariamente por seus atributos técnicos na dança e no canto.

Benvegnui (2011) ainda conclui que, neste período, o *jazz music* foi para dentro dos clubes e teatros americanos que sofriam uma carência de trabalhos com coreografias e improvisações dos intérpretes. Dessa forma, a dança negra começou a sofrer adaptações às características técnicas conhecidas, oriundas dos bailes africanos que já haviam sofrido modificações pelos brancos, caracterizando assim o *jazz dance* como uma dança que usa o isolamento de partes do corpo que

separadamente se movem, acompanhando o mesmo ritmo – *swing*; movimentos rítmicos sincopados, uso da polirritmia - combinação do corpo em vários ritmos diferentes - e o uso correto do centro de gravidade do corpo que dança.

Dessa maneira, o *jazz dance* é incorporado fortemente à *Broadway*, onde grandes nomes surgem na área coreográfica bem como bailarinos. A necessidade de aperfeiçoamento dos bailarinos começou a aparecer em paralelo a este movimento, pois não bastava mais que os solistas possuíssem um excelente porte físico, era necessário agora que seus critérios técnicos de dança e canto fossem aperfeiçoados, pois teriam que ser avaliados. Sendo assim, começara um crescimento de boas bailarinas capazes de se adaptar a uma dança comercial, a uma dança negra, à comédia musical e até o balé clássico começou a integrar o quadro técnico e de possibilidades.

Não apenas dá-se espaço a novos bailarinos, como também a novos coreógrafos. Bob Fosse também atuara como bailarino, mas fora no papel de coreógrafo que tivera grande destaque. O alcance de sua popularidade e excelentes trabalhos no teatro musical lhe rendeu convites para atuar também em *Hollywood*. É partindo de toda sua trajetória no teatro musical e da eternização de seu modo de criação, estética e peculiaridades do movimento, que foram escolhidas suas mais relevantes criações, de modo que, ao ouvirmos falar sobre Bob Fosse, atrelamos de antemão seu nome a tais obras. Dessa maneira, suas principais criações artísticas que mais obtiveram relevância tanto no teatro musical quanto no cinema, foram *Cabaret* (1972), *Chicago* (1975) e *All That Jazz* (1979), sendo *Chicago* a obra escolhida como mote de análise desta pesquisa. Segundo Peroni (2014) o título original da peça era *A Brave Little Woman* (“Uma valente pequena mulher”), 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!”, chegando assim ao título que hoje conhecemos.

1.2.1 Cabaret (1972)

A história começa com uma apresentação na casa noturna *Kit Kat Club*, um espaço de fuga, local sem limitações, onde cada um, momentaneamente, podia ser diferente, como um escape para as instabilidades do mundo externo, cheio de tensões e incertezas diante da Alemanha pré-nazista. *Cabaret* se dá no início da década de 30. O nazismo ascendia em uma velocidade impressionante e a grande maioria das pessoas ainda não tinham noção do terrível poder que aquela força política teria num futuro bem próximo e de todas as consequências que seriam vividas. Sally Bowles, uma sonhadora jovem americana que canta no cabaré *Kit Kat*, se apaixona por Brian Roberts, um escritor bissexual. Os mesmos se envolvem com Maximillian von Heune,

um nobre alemão. Sally fica grávida e Brian a pede em casamento e declara não ter importância a paternidade da criança. Bob Fosse de forma sutil, traça esse paralelo em sua criação da ascensão política nazista e também da vida libertinosa e boemia dos cabarés, principalmente em *Kit Kat*.

Para Neto e Scherster (2013) o sucesso da peça teatral levou à sua adaptação para o cinema em curto tempo: em 1971 o filme *Cabaret* já estava sendo produzido. Todavia, ainda que baseando-se nas mesmas fontes, peça e filme diferem muito entre si. Boa parte dessa diferenciação coube ao diretor escolhido para orquestrar a versão cinematográfica: Bob Fosse; eles ainda ressaltam que *Cabaret* foi uma revolução no formato do filme musical norte-americano, gênero no qual os personagens, para expressar suas emoções, utilizam-se do canto e, eventualmente, da dança, um processo marcado pela elegância formal (como Fred Astaire e Ginger Rogers em *O Pícolino*, 1935) ou pela doçura (Julie Andrews em *A noviça Rebelde*, 1965).

Cabaret sofrera inúmeras adaptações, tanto no Teatro Musical quanto no Cinema, espaço este onde as obras Musicais passaram a ganhar grande notoriedade e a serem mais famosas, gerando assim uma demanda de conhecimento e atenção maior às obras noutros momentos para o Teatro Musical. Neto e Scherster (2013) ainda legitimam que:

A obra de Isherwood atraiu a atenção do show business norte-americano, e em 1966 suas „histórias berlinenses” foram levadas à Broadway, transformadas num musical de nome *Cabaret*, produção de grande sucesso, vencedora de oito prêmios Tony, inclusive para o Melhor ator não protagonista em musical, o até então desconhecido Joel Grey. O sucesso da peça teatral levou à sua adaptação para o cinema em curto tempo: em 1971 o filme *Cabaret* já estava sendo produzido. Todavia, ainda que baseando-se nas mesmas fontes, peça e filme diferem muito entre si. Boa parte dessa diferenciação coube ao diretor escolhido para orquestrar a versão cinematográfica: Bob Fosse (NETO e SCHERSTER, 2013, p. 5).

Cabaret fora a obra de Fosse que mais barganhou *Oscar’s* no cinema. Foram 10 indicações, vencendo 8 categorias: Melhor diretor, atriz, ator coadjuvante, edição, direção de arte, fotografia, mixagem de som e trilha sonora, mas foi no Globo de Ouro que conseguiu o título de melhor filme.

1.2.2 Chicago (1975)

Silva Kelly (2012) explica que *Chicago* é um musical baseado na peça de mesmo nome escrito pela jornalista Maurine Dallas Watkins a respeito de duas

criminosas, ambas acusadas e que acabaram nas páginas policiais da época, no entanto, suas figuras se popularizaram de tal forma ao longo da cobertura de seus julgamentos que acabaram se tornando celebridades, mobilizando opinião e curiosidades públicas. O musical satiriza essa celebração, além da corrupção encontrada nos trâmites da justiça criminal traçando um paralelo entre *show business*, a justiça, os desejos estimulados pela sociedade contemporânea e seus moldes. Além disso, é permeado de atos e números musicais os quais remetem diretamente a apresentações de *vaudeville* e fazem menção a artistas que atuaram nesse gênero teatral através de personagens inspiradores (SILVA, 2012).

Peroni (2014) nos elucidada de que maneira a obra *Chicago* fora criada e como a mesma reverberara na sociedade nos anos 20:

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. A peça teve uma ótima recepção de público e crítica e ficou em cartaz por 172 performances (PERONI, 2014, p. 12).

Ainda para Peroni (2014) há inúmeras formas para ilustrar o que como a obra aborda. Para o *New York Times* em um artigo, a obra é descrita como “um show amargo sobre assassinato, inveja, corrupção e traição em Chicago cerca de 1920”. (Frank, 1987) Mediante a definição da *Wikipedia*, *Chicago* “é uma sátira sobre corrupção e a administração da justiça criminal e o conceito de celebridade criminal”. Já James Leve (2009) a define como “uma sátira presciente retratando como a imprensa, em conspiração com a justiça criminal, torna criminosos em celebridades”

1.2.3 All that jazz (1979)

O musical *All That Jazz*, nada mais é do que uma biografia da vida de Bob Fosse. Este que tem a personagem principal do enredo Joe Gideon como seu alter ego. De maneira simples e conduzida de forma clara, quando Joe não está planejando seu novo musical, está trabalhando na produção do seu filme, ou tomando pílulas e dormindo com uma infinidade de mulheres. Entretanto, esse modo de vida afeta

diretamente a qualidade da saúde de Joe, o que faz com o que o coreógrafo repense sobre essa forma de levar a vida.

Segundo Ivanir Yazbeck (1980) em *O Show Deve Continuar* para o Jornal Brasil em 1980, discorre criticamente sobre *All That Jazz*:

Autopiedade e narcisismo, resmungou um crítico europeu inconformado com a divisão da Palma de Ouro, em Cannes, entre *All That Jazz* e *Kagemusha*, de Kurosawa. De fato, estamos diante de uma obra conduzida por um sentimento vaidoso, perfeitamente compreensivo, partindo de quem já driblou a morte por quatro vezes e sabe que o próximo embate poderá lhe ser fatal. Assim Bob Fosse preferiu não confiar nas inevitáveis biografias post mortem e tratou ele mesmo de contar a sua história, esgotando toda a sua obsessão perfeccionista e criativa neste admirável exercício dramático musical. Não é fundamental conhecer in loco os bastidores do show business na Broadway para se convencer da fidelidade do quadro agitado, eletrizante e infatigável que Fosse transferiu brilhantemente para a tela, sem os artifícios românticos e suspirantes dos alegres musicais da Metro. E a maior proeza do filme é justamente a emoção e tristeza que transmitem ao espectador os bailados finais, apoiados numa coreografia maravilhosamente macabra e numa metáfora fantástica sobre a vida e a morte (YAZBECK, 1980, p. 5).

Para Suzana Schild (1980) também da coluna de *O Show Deve Continuar* para o Jornal Brasil contempla tal visão sobre *All That Jazz*:

Sem dúvida, Bob Fosse se vê com generosas doses de complacência, e o fato de *All That Jazz* basear-se, sem nenhuma modéstia, em si mesmo, poderia resultar num fracasso proporcional à pretensão, não fosse o inegável talento do co-autor-diretor-coreógrafo. Sem ser a obra-prima que é *Cabaret*, *All That Jazz* é uma homenagem de Fosse a si mesmo e ao musical americano, com emoção, indulgência e também com ironia. Como dramamusical, é mais contundente na primeira intenção, graças, principalmente, à fascinante interpretação de Roy Scheider, numa identificação notável com o próprio Fosse. Quanto à parte musical e coreográfica, embora a seqüência inicial seja um primor, o final pode cansar os menos afeccionados. Mas, afinal, para Fosse, é o show-business que importa — mesmo depois da morte ou do filme — como sugerem os letreiros, que correm sobre a trilha de *There's no Business Like Show Business*. E Bob Fosse certamente sabe do que está falando (SCHILD, 1980, p. 5).

All That Jazz no Festival de Cinema de Cannes na França em 1980, conquistou o prêmio de maior prestígio do Festival: a Palma de Ouro. Sem dúvida Bob Fosse realizara inúmeros feitos ao unir o Cinema ao seu olhar de Musicais.

2 CAPITULO II – ASPECTOS METODOLOGICOS

Para MINAYO (2001) entendemos por metodologia o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade. Nesse sentido, a metodologia ocupa um lugar central no interior das teorias e está sempre referida a elas. Dizia Lênin (1965, p.148) que o “o método é a alma central da teoria” distinguindo a forma exterior com que muitas vezes é abordado tal tema (como técnicas e instrumentos) do sentido generoso de pensar a metodologia como a articulação entre conteúdos, pensamentos e existência. Sendo assim, compreende-se que a metodologia possui papel fundamental ao seu referido objeto de pesquisa.

Gil (2002) define pesquisa como o procedimento racional sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos. A pesquisa é requerida quando não se dispõe de informação suficiente para responder ao problema. Na verdade, a pesquisa se desenvolve ao longo de um processo com inúmeras fases, desde a adequada formulação do problema até a satisfatória apresentação dos resultados

2.1 QUANTO A NATUREZA

De acordo com Minayo (2001) a pesquisa é um labor artesanal que não prescinde da criatividade, diferentemente da arte e da poesia que se concebem na inspiração; a pesquisa se realiza fundamentalmente por uma linguagem fundada em conceitos, proposições, métodos e técnicas, linguagem esta que se constrói com um ritmo próprio e particular.

Partindo desse pressuposto, o método **básico puro**, possibilita a expansão de todo conhecimento e informações que possam ser adquiridas podendo assim haver uma maior relação entre o sujeito e a academia proporcionando sempre reflexão/debate acadêmico e propondo outras questões.

Para Minayo (2001) esse ritmo na pesquisa pode-se denominar como ciclo da pesquisa, o definindo como um processo em espiral que começa com um problema ou uma pergunta e termina com um produto provisório capaz de dar origem a novas indagações e reflexões. Nesta pesquisa, pretende-se entender o caminhar da dança no teatro musical - o jazz musical - para então debruçarmo-nos ao que de fato Fosse criara enquanto linguagem e estética em tempos em que o fazer artístico tinha seu molde estrutural e Fosse começara a quebrar esse engendramento e ainda

popularizando seu olhar artístico sobre musicais. Dessa forma, essa relação estabelecida entre pesquisador e sujeito, resulta em material bibliográfico que pode também contribuir para demais pesquisas acerca do sujeito ou ainda induzir outras produções a outros pesquisadores sobre Fosse.

2.2 QUANTO AOS OBJETOS

Para a realização da pesquisa, o caráter exploratório e descritivo foi a força motriz em sua condução, tendo em vista que para Gil (2002), a pesquisa exploratória tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições sendo ainda flexível a análise possibilitando a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado.

Na perspectiva da pesquisa descritiva, por sua vez, o objetivo primordial é a explanação das características de determinada população ou fenômeno, ou então, das relações entre as demais variáveis, mas que vão além da simples identificação das mesmas; pretende ainda determinar a natureza dessas relações. Gil (2002) salienta que as pesquisas descritivas juntamente com as exploratórias, são as abordagens mais utilizadas entre pesquisadores sociais preocupados com as atuações práticas.

Dessa forma, as abordagens exploratória e descritiva caminharam em conjunto, complementando-se a facultar as relações obtidas entre a pesquisa e o sujeito, cujo conhecimento é pouco abordado e desenvolvido no campo científico, estabelecendo ainda relações e expondo características do objeto estudado proporcionando dessa forma, uma contribuição à sociedade com as análises e correlações entre as obras citadas para um maior entendimento e esclarecimento do que de fato Fosse criara e tenha sido perpetuado até o presente o momento. Assim, pode-se aferir que por meio da pesquisa, compartilhamos de forma científica o que Fosse viera a contribuir de maneira artística à sociedade possibilitando (re) conhecimento de identificação de suas obras através de outros meios além do visual.

2.3 QUANTO A ABORDAGEM

Entende-se que para que alcançássemos e possibilitássemos a explanação dos objetivos com a pesquisa, a abordagem realizada foi do tipo qualitativa, tendo em vista que a mesma busca compreender as particularidades de forma subjetiva ao que

se tem em questão permitindo a análise e a observação do sujeito/objeto proporcionando maior interação com a pesquisa. Segundo Oliveira (2009), o pesquisador qualitativo pauta seus estudos na interpretação do mundo real, preocupando-se com o caráter hermenêutico na tarefa de pesquisar sobre a experiência vivida dos seres humanos.

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2001, p. 22).

Com a pesquisa qualitativa, foi possível uma maior aproximação do sujeito, de modo que a observação fora realizada de maneira intensiva para que quando analisada, a obra permitisse a reflexão e a análise por meio da subjetividade, obtendo resultados a partir da visualização dos múltiplos aspectos e possibilidades da realidade.

2.4 QUANTO AO METÓDO

A base fenomenológica adequou-se intrinsecamente a essa maneira de pesquisa, pois ela não se preocupa com algo desconhecido que se encontre atrás do fenômeno; só visa o dado, sem querer definir se esse dado é uma realidade ou uma aparência.

O método fenomenológico, tal como foi apresentado por Edmund Husserl (1859-1938), propõe-se a estabelecer uma base segura, liberta de proposições, para todas as ciências (GIL, 2008). Para Husserl, as certezas positivas que permeiam o discurso das ciências empíricas são “ingênuas”. “A suprema fonte de todas as afirmações racionais é a ‘consciência doadora originária’ (GIL, 2008, p. 14). Daí a primeira e fundamental regra do método fenomenológico: “avançar para as próprias coisas” (PRODANOV, 2013, p. 35).

Sendo assim, a natureza fenomenológica analisa somente o dado, não é dedutivo nem empírico. Possui sua tendência voltada completamente para o objeto. Limita-se aos aspectos essenciais e buscando a compreensão por meio da intuição, não importando sua natureza real ou fictícia

2.5 QUANTO AO DELINEAMENTO

Para o delineamento da pesquisa, a abordagem é de cunho bibliográfica. Assim, ela é desenvolvida por meio de amparo e consulta a livros e artigos científicos mas também de forma documental, uma vez que também fora utilizado material que ainda não tivera um tratamento analítico ou que pode ser reelaborado de acordo com o projeto em questão.

Para Gil (2002) a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir o investigador uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente, enquanto na pesquisa documental há que se considerar que os documentos constituem fontes ricas e estáveis de dados; como os documentos substituem ao longo do tempo, tornam-se a mais importante fonte de dados em qualquer pesquisa de natureza histórica.

Nem sempre fica clara a distinção entre pesquisa bibliográfica e a documental, já que, a rigor, as fontes bibliográficas nada mais são do que documentos impressos para determinado público. Além do mais, boa parte das fontes usualmente consultadas nas pesquisas documentais, tais como jornais, boletins e folhetos, pode ser tratada como fontes bibliográficas. Nesse sentido, é possível até mesmo tratar a pesquisa bibliográfica como um tipo de pesquisa documental, que se vale especialmente de material impresso fundamentalmente para fins de leitura (GIL, 2002, p. 46).

É preciso salientar que, o referencial para análise se deu por meio de livros, artigos científicos, revistas, documentários, blogs e vídeos que retratam as obras criadas por Bob Fosse.

2.6 QUANTO A CARACTERIZAÇÃO DO SUJEITO E DA PESQUISA

A pesquisa está centrada no que se refere a estrutura do teatro musical e na dança realizada nessa linguagem artística por meio do método de criação do coreógrafo Bob Fosse.

Fosse com toda sua linguagem própria de movimentos, reestabelece outro olhar ao jazz musical; para observação e correlação entre as obras, foi utilizado como objeto dessa pesquisa uma obra de seus famosos musicais: Chicago (1975). A obra perpassa um campo estético e dramaturgico, similar às duas demais obras de grande sucesso como mencionadas em outro momento, proporcionando dessa forma a identificação de possíveis movimentações que possam ser consideradas base de sua criação como uma variação ou movimento específico característico de sua arte.

A pesquisa fora desenvolvida em três etapas, sendo elas: 1ª etapa - levantamento bibliográfico e documental sobre teatro musical e Bob Fosse para realização do estudo. 2ª etapa - leitura, observação e análise do referido conteúdo recolhido; verificação de vídeos para comparação entre as obras e redação da monografia. E 3ª etapa - revisão final de literatura e análise dos resultados obtidos

2.7 QUANTO AO PROCEDIMENTO

2.7.1 Coleta de dados

A coleta da presente pesquisa ocorrera por meio da observação individual de modo documental para coleta de dados, entende-se que essa foi a maneira mais adequada para o alcance dos objetivos propostos. Para Gil (2002), boa parte dos documentos não recebem um olhar analítico para análise dos seus dados e devem ser feitas em observância com os objetivos e planos propostos.

Desta forma, a coleta de dados se deu através de um levantamento de material audiovisual dentre plataformas de *streaming* como a *Netflix*, *Popcorn*, *Telecine*, mas, sobretudo, ao *site* do *YouTube*, onde diversos materiais puderam ser encontrados para servirem como base à análise; desde vídeos de Fosse dançando números solo, até trechos em um documentário do ano de estreia da sua versão original de Chicago em 1975.

Foram vídeos originais de suas obras, ou seja, vídeos que contem a coreografia original de Fosse no período de estreia de suas obras, bem como releituras de Fosse mais atuais, que possuem uma liberdade poética de criação mas que facilmente identifica-se a influência e a permanências de suas características principais, mesmo que não seja sua coreografia original, ou até mesmo Filmes que embora não sejam a coreografia original de Fosse como Chicago (2002), serviram como base para a fundamentação da percepção da influência de sua obra até os dias atuais sendo assim, o material principal a ser analisado como reflexão da sua movimentação pela maneira como ela perpassa e atravessa o tempo.

2.7.2 Análise de dados

Por tratar-se de uma pesquisa qualitativa, fora utilizado a análise de conteúdo das observações, dos documentos, visando uma significação para os dados encontrados. Essas observações preliminares podem ser demonstradas por escrito

ou até mesmo por uma apresentação visual ou auditiva. Para Oliveira (2009) o pesquisador qualitativo pauta seus estudos na interpretação do mundo real, preocupando-se com o caráter hermenêutico na tarefa de pesquisar sobre a experiência vivida dos seres humanos, tarefa essa de “dupla hermenêutica” justifica-se pelo fato de os investigadores lidarem com a interpretação de entidades que, por sua vez, interpretam o mundo que rodeiam (OLIVEIRA, 2009, p. 7).

Assim, torna-se possível verificar se há verdadeiramente correspondência entre a construção teórica e os dados observados [...] o processo de análise e interpretação é fundamentalmente interativo, pois o pesquisador elabora pouco a pouco uma explicação lógica do fenômeno ou da situação estudados, examinando as unidades de sentido, as inter-relações entre essas unidades e entre as categorias em que elas se encontram reunidas (GIL, 2002, p. 90).

Gil (2002) ainda ratifica que a análise de conteúdo desenvolve-se em três fases. A primeira é a pré-análise, onde se procede à escolha dos documentos, à formulação de hipóteses e à preparação do material para análise. A segunda é a exploração do material, que envolve a escolha das unidades, a enumeração e a classificação. A terceira etapa, por fim, é constituída pelo tratamento, inferência e interpretação dos dados (Bardin, s.d.).

A análise dos dados se deu de forma muito cautelosa para que não gerasse uma categorização da mesma; o objetivo era identificar um estilo Fosseano de movimentar-se, de perceber sua particularidade, sua estrutura estética e técnica sem necessariamente ditá-la como algo pré-definido

3 CAPITULO III – ANALISE DE RESULTADOS

Chicago é uma obra que tornou-se atemporal por toda a sua temática e problemática social contem: a celebração criminal de duas mulheres assassinas. A primeira é Velma, uma grande artista de um nightclub que ao se deparar com seu esposo tendo relações sexuais com sua irmã, os assassinam e é presa em *Cook Country Jail*, começando assim os holofotes para sua história não mais como a artista Velma, mas como a artista-assassina; em contrapartida ao mundo da glamourização e cobiça por almejar ser o objeto de desejo e atenção do *show business*, encontra-se Roxie Hart, a sonhadora e linda mulher casada que trai o marido com um homem que promete coloca-la no mesmo *nightclub* que o de Velma, mas tudo não passa apenas de um grande aproveitamento para que o mesmo possua relações sexuais com Hart sem cumprir com sua palavra; ao descobrir que tudo era mentira, Roxie mata o seu amante a tiros e também é encurralada no mesmo presídio.

Com as histórias cruzadas e intercaladas no mesmo local, no presídio de *Cook Country Jail*, o enredo de Chicago perpassa os tempos do presente e do passado de modo que isso não torne a narrativa previsível e ainda permita uma transposição maior das personagens para a história ter seu delineamento e sua construção cênica, coreográfica e musical. Bitarelli (1980) escreve para a coluna ‘‘O Show deve continuar’’ no Jornal do Brasil, RJ sobre o filme e musical *All That Jazz* de Fosse, mas que facilmente suas considerações podem ser empregadas à Chicago, ratifica que:

ALL THAT JAZZ é um filme elaborado a partir das possibilidades de manipular a montagem. A justaposição de planos, cenas e seqüências não seguem a ordem cronológica, mas as torrentes de pensamentos, associações livres, meditações e delírios estruturados em imagens (e também em sons) que desencadeiam o processo narrativo. Contar uma história. Mas não de acordo com as convenções do princípio-meio-fim. Trata-se de uma narrativa flutuante, fragmentada em vários pedaços, que não efetua combinações imediatas de causa e efeito como nos corriqueiros filmes de ação. Ao contrário, são rompidos os limites da continuidade para ceder lugar às elipses mentais. Na simultaneidade de diversos tempos e espaços na luta de corpo a corpo coreográfica com a morte, o espetáculo de Bob Fosse reinterpreta o mundo, ou seja, o ato de criação de uma peça. Substitui, através do jogo de montagem, a peripécia dramática pelas impressões caleidoscópicas (BITARELLI, 1980, p. 5).

Dessa forma, a justaposição de planos e a ordem não cronológica se assemelham à forma como acontece em Chicago. Uma narrativa fragmentada e cheia de planos que confundiam passado e presente e os pensamentos flutuantes sobre o futuro.

É curioso analisarmos como a celebração criminal de Roxie e Velma se dão na história e nos remete aos tempos atuais onde hoje, qualquer ação “fora do comum” nos dá fama e prende a atenção do público cheios de interesse sempre querendo saber mais. Em Chicago, não apenas é abordado dessa forma, bem como ao realizarem um leilão de roupas, perfumes e acessórios de Velma para que a mesma possa pagar os honorários do advogado, também gera uma aproximação com a sociedade a colocando como uma estrela do mundo criminal e uma personagem que se torna amada e idolatrada pelo povo. Assim como Velma, Roxie realiza suas artimanhas para ganhar o carinho do público e além de mentir sobre uma gravidez para que tenha a compaixão das pessoas e volte a ser os holofotes após um novo assassinato em Chicago, a mesma também busca sempre passar a imagem de inocente pobre mulher.

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 (PERONI, 2014, p. 19).

Chicago atravessa o tempo e ainda hoje, é um Musical que arrebatada pela sua forma arrojada de dramaturgia, mas, sobretudo, por suas coreografias icônicas; embora não seja um Musical com grandes números de dança, possui cenas com o momento ápice do trabalho, como o momento em que as personagens centrais do filme participam de um grande coro com as demais detentas onde suas narrativas atravessam as grades do presídio e explicam o porquê estão presas. Que tipo de crime cada uma cometeu e quem foram suas vítimas: Homens.

Se analisado historicamente o período em que o Musical surgiu abordando toda essa temática nas suas entrelinhas, é completamente perceptível que Chicago falava de uma sociedade que ainda tinha muito pudor, falso moralismo e preconceito velado que, atualmente, são mais facilmente identificados em sua estrutura artística devido o outro momento reflexivo que a sociedade se encontra e busca refletir acerca dessas questões: Mulheres que mataram homens porque se sentiram inferiorizadas, violadas, desrespeitadas ou simplesmente, objetificadas. Chicago é muito mais sobre a força feminina e de seu empoderamento em poder ser o que quiserem ser do que necessariamente serem apenas mulheres bonitas e sensuais que foram vítimas de homens machistas de uma sociedade.

Chicago é um concept musical - o conceito que a obra busca passar (a satirização do sistema judicial estadunidense) é mais importante na construção dramática 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. Diferentemente das versões filmicas 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 (PERONI, 2014, p. 21).

É o começo de uma inversão de compreensões e impressões, mesmo que sutil; ainda que de forma tímida, Chicago te permite não se compadecer das mulheres, pois elas possuem uma força em cena e uma convicção do que estão fazendo e que somente daquela forma conseguirão seu espaço na sociedade, mesmo que precisem matar ou ludibriar algum homem sexualmente para isso. O uso de *lingeries*, salto alto ou cabelos devidamente modelados, não as tornam mulheres bonitas apenas para um *nightclub*, mas as tornam prontas para qualquer *show* que queiram realizar.

Chicago tem sua estrutura exatamente de um grande show: números que narram passado, que fantasiam o presente ou que retratam com eloquência um momento glamoroso das personagens centrais ao juntar-se para ganharem o mundo business. Com coreografias que arrebatam e dão vontade de dançar, Bob Fosse trabalha com maestria a sutileza do movimento. Ele possui história e também a narra. Fosse sem dúvidas começa a incorporar a importância do gesto coreografado na cena e não apenas grandes movimentos para caracterizar-se como coreografia.

O musical da Broadway (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) (PERONI apud, KANTOR, 2014, p. 20).

Para Peroni (2014) a obra Chicago adquiriu a força cênica que hoje conhecemos devido a Fosse que, ao conhecer a obra, logo quis ter os direitos da mesma para que pudesse assim imprimir seu olhar sobre ela:

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 (PERONI, 2014, p. 23)

Não apenas em movimento, mas também em preenchimento, é assim que começamos a entender melhor a que se propõe a estética e a essência da criação de Fosse, seja ela coreograficamente ou em sua direção cênica. De acordo com Neto e Schurster (2013) em “*Cabaret (1972) e o Som das Botas Nazistas*” (2013), o tipo de criação cênica, características e discurso social, podemos perceber que não eram conceitos isolados e/ou separados em suas obras; por mais que elas fossem distintas, de alguma forma, elas se conectam e podemos perceber facilmente em:

Da mesma forma, itens como a doçura, a formalidade ou a elegância estão ausentes da narrativa fílmica. Tal opção indica, primeiramente, a origem jazzística de Fosse e sua opção pela demonstração de vitalidade através da expressão corporal. Mas não só isso. O cenário de Cabaré é a Berlim na iminência do nazismo. Ou, sendo ainda mais específico, o submundo da capital alemã, o qual, como sua contraparte exposta ao sol, não tardaria a experimentar o calvário Nacional Socialista. A dança e o canto situados nesse contexto dispensaram a alegria e a elegância; a força, o cinismo e a sensualidade explícita foram utilizadas para compor o quadro (NETO e SCHURSTER, 2013, p. 7).

É possível percebermos que Fosse se utiliza de locais sociais não convencionais para falar de uma sociedade que quer os holofotes de conservadora e moralmente correta, todavia, não é dessa forma que ele as enxerga e retrata. Ao

equipararmos as obras de *Cabaret* (1972) e *Chicago* (1975), o *Kit Kat Club* em *Cabaret* é o local da dança e da música, o local onde os fatos são comentados e as fraquezas morais daquela sociedade são apontados mordazmente, já em *Chicago*, o mesmo ocorre no Presídio de *Cook Country Jail*.

Se pararmos para refletirmos no contexto artístico e social brasileiro de décadas atrás onde as particularidades cênicas de Fosse aparecem muito fortemente, podemos facilmente compará-lo ao grande dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, que com toda sua sátira e ironia social, colocava o povo brasileiro em suas peças como aquilo que de fato eram e não o que queriam ser; denunciava a realidade através da arte e em cena retratava o reflexo daquela sociedade extremamente conservadora, machista e hipócrita, haja visto que a mesma possuía características similares à que Fosse retratava em suas obras: a celebração criminal, os contrastes sociais e até mesmo os lugares onde as pessoas podiam ser livres para exercerem seus desejos sexuais sem serem reprimidas.

Fosse não apenas possui uma forma muito peculiar em coreografar, mas, sobretudo, em como realizar a narrativa de sua obra. Ainda correlacionando *Cabaret* (1972) e *Chicago* (1975), embora em cenários distintos e em contextos sociais diferentes, há um vértice em comum encontro as quais as retas das mesmas se encontram havendo a relação dos mundos externos e internos aos quais são trabalhados nas obras. Para Neto e Schurster (2013) em "*Cabaret (1972) e o Som das Botas Nazistas*" (2013) o externo é pautado pela ordem, pela moral, pela rigidez da sociedade alemã – facilmente substituído pela sociedade de Chicago. Já o interno, onde a moral se corrói, toda a rigidez dá espaço para o aflorar do eu, freudianamente falando, é visto como o lugar da corrupção do indivíduo, onde o desejo prevalece sobre a normatização do corpo e do agir do indivíduo, o que podemos associar com Chicago pois na obra há essa mesma atmosfera.

Toda essa orquestração deve-se à forma que Fosse enxergava a realidade e a arte e como as fundiu tornando-a uma extensão da vida; por que, como eterniza-la senão através da arte? – é assim que podemos perceber sua influência e sua permanência até os dias de hoje. Neto e Schurster (2013) salientam sobre Fosse, enquanto encenador e coreógrafo:

Fosse, um dos maiores artistas norte-americanos, revolucionou o conceito da dança naquele país. Era um obcecado, um perfeccionista, que exigia de seus bailarinos a perfeição quase inalcançável. Conhecemos bem seu exercício

quase absurdo pela perfeição estilística graças à autobiografia fílmica que dirigiu em 1979, *All that jazz – O show deve continuar*, no qual aparece como um coreógrafo atormentado, fumante compulsivo e amante voraz. Foi esse artista, tão brilhante quanto insano, que tomou as rédeas de Cabaret. (NETO e SCHURSTER, 2013, p. 5).

Esse modo de vida que Fosse levava, é nada mais que o modo de vida que ele aborda em suas temáticas com suas obras; uma vida de alimento e bebida através da boemia, mas que ao mesmo tempo, glamouriza esse mundo grotesco, rústico e tão submundo que de alguma forma, busca deixar presente em suas obras. É uma forma de manter presente não apenas o que o move, mas também quem de fato é. Dessa forma, tanto *Cabaret* (1972), quanto *Chicago* (1975) e *All That Jazz* (1979), podem ser consideradas suas obras primas e que mais o representem enquanto artista.

Fosse ao experimentar diversas linguagens como a Dança e ao ter tido vasta experiência nas segmentações cênicas, fosse com o Teatro ou com Cinema, sem dúvida alguma constituíra sua bagagem cênica a partir de tudo que pudera realizar e ser através da Arte, ou seja, a partir de todo seu arcabouço artístico e de vivência com os estilos de Dança, Fosse desenvolve sua técnica de *Jazz* a partir daquela que anteriormente o embasou.

Para Jesus e Dantas (2012) em *Propostas Coreográficas da Dança Jazz na Cidade de Porto Alegre*, a dança *jazz* possui influência de diversas técnicas de dança e a característica de improvisação que ela apresentava em sua origem não foi preservada quando se buscou uma sistematização de seus princípios em uma técnica de dança específica.

Macara (1985) afirma que à grande influência da improvisação na Dança *Jazz* fez com que ela tivesse este caráter híbrido, tornando-se inerente à influências e modificações com o transcorrer do tempo. Todavia, com o desenvolvimento e aperfeiçoamento do estilo e, principalmente, dos espetáculos musicais, surgem os primeiros coreógrafos neste estilo de Dança. É dessa forma que a coreografia passa a assumir um papel importante, redefinindo o que era feito em sua origem e que, anteriormente, possuía como base a característica da improvisação.

Segundo Macara (1985) sob a perspectiva de que o trabalho coreográfico em Dança *Jazz* necessita e exige o domínio de habilidades corporais específicas, que contemplam aspectos das danças africanas, das danças norte-americanas e europeias, salienta que o *Jazz* desenvolve-se com características próprias, que incluem o trabalho de dissociação dos segmentos corporais, uma explosão de energia

que irradia dos quadris e um ritmo pulsante que dá balanço e particulariza seus movimentos.

A dança jazz utiliza-se de alguns fundamentos da dança, como transferência, locomoções, giros, saltos e quedas e foi buscar em estilos consagrados como o ballet e a dança moderna as bases para estruturar uma técnica própria. De fato, as técnicas de dança proporcionam ao bailarino a aprendizagem de movimentos que o auxiliam numa melhor execução de determinado estilo de dança. A aprendizagem de técnicas de dança transforma efetivamente o corpo, modificando de maneira global a postura, a mobilidade, a percepção de si e do outro, estruturando um corpo específico relacionado à determinada técnica (JESUS; DANTAS, 2012, apud DANTAS, 2005, p. 34).

Ainda para os autores, a técnica é importante para que o bailarino possa executar os movimentos de forma precisa, permitindo-lhe executar com habilidade os movimentos que constituem a coreografia. Assim sendo, a técnica é um modo de informar o corpo e, ao mesmo tempo, de facilitar o manifestar da dança no corpo, ou seja, tornar o corpo que dança ainda mais dançante (JESUS; DANTAS, 2012, apud DANTAS, 1999, p. 34).

Dessa forma, pode-se analisar que Bob Fosse não partira puramente de instintos ou de uma desconstrução estética para sua linha de criação, ele apenas se utilizara da base da dança *Jazz* e transpôs seu olhar direcionado à criação. A base da dança *Jazz* permanece em suas criações mas com um direcionamento específico e próprio, pois ele não mais apenas segmenta e utiliza-se do isolamento dos movimentos, bem como os fomenta como recursos para a construção cênica. Fosse não passa mais a usar a base do *Jazz* como apenas um segmento da Dança. Ele torna o seu estilo, a sua forma de narrar uma história; dessa forma incorpora os movimentos à construção cênica não apenas utilizando-os em grandes números coreográficos, mas de forma que estes, sejam a atmosfera cênica e nos transponha para aquele universo (figuras 1 e 2).

Em *Chicago* (1975) e mais propriamente na Obra adaptada ao Cinema em 2002, dirigida por Rob Marshall e com roteiro de Bill Condon, arrebatou o *Oscar* de Melhor Filme em 2003; na cena de *All That Jazz*, número responsável pela abertura do Musical e por anunciar toda a sua singularidade narrativa e coreográfica, aos 2'25s temos Velma sendo a estrela do *Show Business* que faz *Chicago* ser a Obra de Fosse com tantas montagens ao longo dos anos desde sua estreia. Velma com toda sua imponência, sensualidade e segurança no olhar, faz de *All That Jazz* um número extremamente marcante como número de abertura (figura 3).

Em 2002, a versão filmica 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 (PERONI, 2014, p. 23).

Figura 1. Cena de Steam Heat, o documentário



Fonte: Bob Fosse: Steam Heat. Documentary by Gwen Verdon, 1990

Figura 2. Cena de Steam Heat, o Documentário



Fonte: Bob Fosse: Steam Heat. Documentary by Gwen Verdon, 1990

Figura 3. Cena de Chicago, o Filme



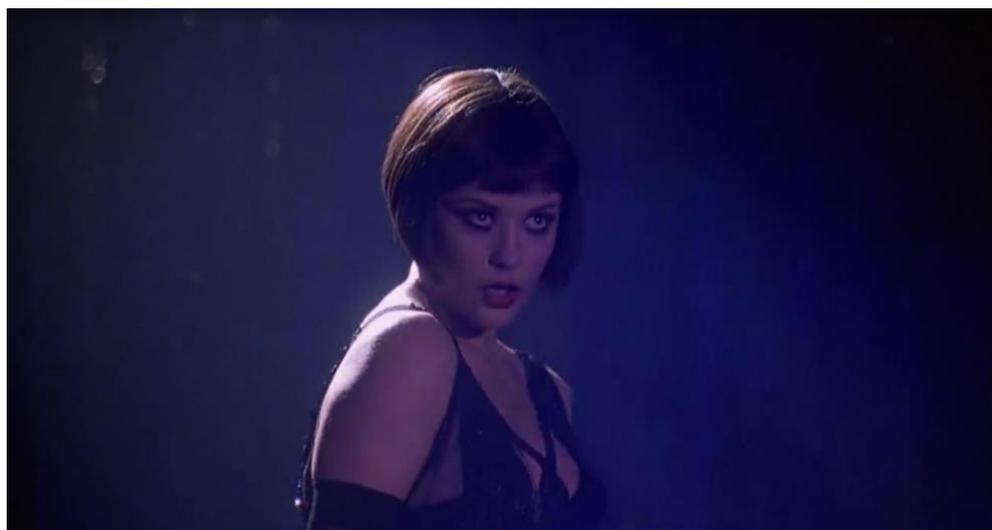
Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Em cena, pode-se perceber o uso do corpo de forma completa: dele como um corpo de dança, como um elemento cênico, como cenário, como objeto, mas, sobretudo, como algo vivo. Fosse utilizava de seus artistas em cena todas as possibilidades em desenvoltura durante o ato. As movimentações iniciais são simples, mas elas dialogam com o contexto em que a narrativa se propõe. Em cena, nada fica pela metade. Principalmente o movimento.

Com muita propriedade e domínio do corpo, aos 2'48s, Velma Kelly que começa a cena de cabeça baixa e braços colados ao corpo, ao ter o acorde que indica a sua entrada na música de forma cantada, reage a ele com a mesma energia erguendo a cabeça e inclinando o ombro direito à frente do corpo (figura 4), fazendo assim uma das principais características de Fosse: a retirada do ângulo frontal por inteiro do público, gerando uma nova silhueta à Velma e com a sutileza de uma piscada de olhos ao tempo musical dos acordes, nos mostra que não é preciso grandes movimentações para ser um Musical, mas em como você alinha a música, o movimento e a cena numa mesma sinfonia.

O cenário se resume 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, 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 (PERONI, 2014, p. 14).

Figura 4. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

O *ensemble* de Chicago, ou seja, o Conjunto de artistas que movimentam a cena juntamente às protagonistas do enredo Roxie Hart e Velma Kelly, são como artérias pulsantes de um coração; e as mesmas, o referido coração: sem uma harmonia entre eles e um funcionamento em comum, não há como haver o bombeamento de sangue ao coração e dessa forma, torna-se impossível mantê-lo pulsante. Enquanto Velma realiza os primeiros movimentos de forma mais sutil e com uma expressão mais intensa no olhar, o *ensemble* por outro lado é o responsável por manter a pulsação da cena. Com corpos possuindo um leve porte atlético, esbeltos e com linhas corporais muito expressivas, eles, por sua vez, nos injetam de forma mais direta as características de Fosse (figura 5).

Com movimentações precisas, isolamentos corporais e arredondamento dos movimentos, o número musical *All That Jazz* nos contempla com toda a base de Fosse: movimentos alongados que se recodificam em propostas mais curtas; *rond de jambés a terre* de *Ballet Clássico* – movimento que indica com a ponta do pé e a perna esticada à frente do corpo e o arrasta pelo chão em direção às suas costas formando o ângulo de 180° - com energia e estilo diferentes ao do *Ballet*; com rotação interna dos joelhos; sua flexão de pernas possibilitando um *cambré* mais extenso e resistente em consonância à música; e sobretudo, o uso das mãos, em dilatação ao extremo ao abrir e ao fechar de forma rápida e precisa (figura 6).

Figura 5. Cena de Chicago, o Musical



Fonte: Chicago, o Musical. São Paulo, 2004

Figura 6. Cena de Chicago, o Musical



Fonte: Chicago, o Musical. São Paulo, 2004

O *ensemble* de *Chicago* é de um elenco extremamente cheio de potencialidades e recursos; oscilam em gradativas nuances ou em suas quebras de acordo com a estrutura que Fosse se utiliza. No número musical *All That Jazz*, por exemplo, o trabalho é todo mais sutil e com movimentações isoladas a cada tempo musical. São mais contínuas, fluídas, possuem um alongamento maior delas ao tempo musical para que a métrica seja quebrada ao haver a quebra na música com movimentos mais estacatos e precisos para a ênfase de corpo/som estabelecendo assim uma relação direta entre as partes. Em contrapartida, no número *Cell Block Tango*, nos transpõe uma outra forma desse corpo de baile. Os movimentos já não possuem mais uma sutileza e um certo refinamento, eles nesse momento já são mais

fortes, bruscos; possuem a raiva, a revolta, a revolução dessas mulheres que ao narrarem suas histórias e as relações que tiveram para estarem naquele momento presas em *Cook Country Jail* (figura 7), pode-se perceber facilmente essa estrutura que se aplica também à *All That Jazz*.

Figura 7. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Cell Block Tango, é o número em que podemos ver de forma mais clara a força dessas mulheres que são não a objetificação de prazer feita pelos homens, principalmente, na época em que a obra é retratada. *Cell Block Tango*, é um número que quebra com qualquer expectativa que possa ter sobre a imagem frágil que as mulheres poderiam narrar suas experiências passadas para estarem naquele momento presas. E em nenhum momento de *Chicago*, em *Cell Block Tango*, as mulheres se portam como injustiçadas ou se vitimizam, pelo contrário, elas falam com convicção, com propriedade e com muita certeza do porquê estão ali sem demonstrar arrependimento algum dos crimes que cometeram contra os homens (figura 8), onde Velma Kelly narra a forma que encontrou seu marido e sua irmã até assassiná-los.

Toda essa atmosfera da cena que é retratada por meio de relatos como solos das personagens, é incorporada à coreografia por Fosse (figuras 9, 10 e 11). Dos movimentos que compõem a narrativa individual, até o momento que em um único grito soa entoado pelas seis presidiárias de “*Eles mereceram, eles mereceram, ele só tem a si mesmo para culpar. Se você tivesse estado lá, se você visse, aposto que teria feito muito pior que eu!*”.

Figura 8. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Figura 9. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Figura 10. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Figura 11. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Ao entorarem o cântico Tango das Presidiárias, Liz, Annie, June, Hunyak, Velma e Mona, anunciam seus feitos e narram o porquê de cada homicídio. Fosse, por sua vez, organiza a narrativa e a movimentação com maestria como se fosse uma única música – e é – de morte e vida, de interpretação, dança e canto, mas, essencialmente, de coerência. *Cell Block Tango* nos contempla cenicamente com um grande número voraz, envolvente, emergente e com uma veracidade pelas intérpretes que perpassam qualquer tela de computador que você se debruce para visualizar o vídeo.

Em sua primeira noite na prisão, Roxi Hart tentava adormecer deitada em sua cela quando foi despertada definitivamente. Pingos d'água, unhas tamborilando em grades e o andar mecânico da agente penitenciária passaram de ruídos cotidianos a ritmo, ensejando os compassos iniciais de uma canção. Ao som de "Cell Block Tango", as internas relatam com sensualidade e veemência os motivos que as levaram ao cárcere: Pop, Six, Squish, Uh Uh, Cicero, Lipschitz. Alusões aos assassinatos "merecidos" de homens por suas esposas, namoradas e amantes (NADAI, 2015, p. 291).

Ele é o tipo de número musical que pode ser chamado de "na medida". Há drama, há comédia, há história, mas há muita dança e canto. *Cell Block Tango*, é o número musical de Chicago em que mais há dança teatralizada. Os movimentos não possuem apenas característica e qualidade estética apenas através da dança; seu tônus, sua relação coreográfica e sua forma de ser dançada é, acima de tudo, interpretada. Podemos visualizar de forma clara a visceralidade e a pulsação das veias das 6 mulheres ao cantarem e dançarem "eles mereceram". Mas sem dúvida, é com a chegada do ensemble feminino que a cena cresce e atinge um ápice artístico.

Cell Block Tango trás à tona as reflexões das relações abusivas que essas mulheres sofreram, mas que não aceitaram sua condição de vítima e se vingaram, afinal, “se você visse, teria feito muito pior que eu”, como elas mesmas entoam nos colocam no lugar de compreensão de tudo como uma autodefesa, seja ela moral ou física.

Coreograficamente, Bob Fosse realiza um delineamento na cena que mescla a narrativa sutil e ao mesmo tempo debochada ironizando a forma como tudo aconteceu, com estruturas corporais que vão de um estágio mais relaxado do corpo quando elas estão falando muitas vezes sobre o que estava acontecendo até que tomassem a decisão em matá-los. É nesse momento que há uma brusca quebra na construção corporal, pois as intérpretes passam a adquirir a forma rígida e forte que a coreografia de *Cell Block Tango* exige. Elas deixam todas as razões de lado que as violentaram para assumirem o tônus das mulheres que escolheram, ou seja, decidiram resolver tudo com as próprias mãos que com um lenço vermelho, elas metaforizam a morte deles (figuras 9, 10 e 11).

Com movimentos que trabalham a lateralidade corporal, com pernas que utilizam a explosão do movimento e condicionam o trabalho de tronco de forma isolada e que assume uma dinâmica extremamente rápida, *Cell Block Tango* se torna um número onde a coreografia consegue transpor a dramaturgia – por mais que ela seja essencial na composição dos movimentos – pois a forma técnica e acabamentos precisos e uniformes das interpretetes é tão grande que isso só potencializa o trabalho (figuras 12 e 13). Essa relação por mais diferentes estruturas que tenham, é possível de ser vista tanto na obra original de Fosse, quanto em sua montagem para o cinema. Entretanto, essa força se perde um pouco na interpretação Brasileira (figuras 14 e 15). É como se na montagem nacional, não houvesse sido incorporado por inteiro à essa trama. Ao fim, foi uma apresentação cheia aos olhos, mas vazia de significado para quem estava fazendo.

Foi um momento novo ao Teatro Musical Brasileiro, porém não houve aclamação do público nem de crítica à essa montagem. Para o ano de 2020, foi anunciado um *Revival* do Musical em SP através de uma coprodução entre EGG Entretenimento e a IMM; a expectativa é que esse *Revival* possa nos contemplar com a real atmosfera de Fosse e que dê ao Brasil uma grande produção no segmento.

Figura 12. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Figura 13. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Figura 14. Cena de Chicago, o Musical



Fonte: Chicago, o Musical. São Paulo, 2004

Figura 15. Cena de Chicago, o Musical



Fonte: Chicago, o Musical. São Paulo, 2004

Por fim, tendo analisado os dois números coletivos de *Chicago – All That Jazz* e *Cell Block Tango* - chegamos ao número final de Roxie e Velma como uma dupla do *Show Business*, as quais são anunciadas como:

“Sras. E Srs., o Teatro Chicago tem a honra de anunciar uma estreia. Um número de natureza inédita. Não uma, mas duas pistoleiras. Já leram sobre elas nos jornais! E aqui estão as famosas assassinas de Chicago, as preciosas pecadoras: Roxie Hart e Velma Kelly!” (CHICAGO, o filme, 2002)

Como mote desta análise, a qual podemos perceber mais fortemente a influência e a forma de criação de Fosse.

É um número extremamente empolgante, alegre e cheio de nuances. Elas começam de uma forma mais misteriosa e sensual e ao passo que a música cresce, elas também incitam essa crescente numa respiração mais forte ou através do olhar, forma esta que Fosse utilizava muito em suas composições. Quando começam a cantar, Roxie e Velma viram-se lentamente para o público com as mãos na altura do colo de seus bustos segurando plumas dos seus roupões (figura 16); com o apoio do corpo em uma das pernas de base enquanto a outra está com o joelho flexionado para a atenuação de uma sensualidade, elas deslizam as mãos pelos seus corpos e andam lentamente com passadas demoradas e cruzadas com um rebolado natural dos seus quadris, até que elas param, e ficam em poses iguais com as pernas semiabertas olhando por cima do ombro; nesse momento, ficam com o corpo completamente de

lado para o público e ao flexionarem os joelhos, elevam os ombros e o queixo como se esse se tornasse um único suspiro em consonância.

Figura 16. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Se pararmos para analisar, o início do número *Finale* é estritamente similar à estrutura de *All That Jazz*. Há uma semelhança muito grande na estrutura das movimentações. A estrutura corporal posada, as movimentações andadas de forma cruzada, a lateralidade do corpo sempre em evidência com a acentuação de ombros e queixo elevados, os joelhos flexionados e o olhar acompanhando a cena e o ritmo da música. Fosse trabalha não apenas de forma macro, mas também parte do micro para sua composição. Ele cria um gráfico de cena interessante a ponto que torna-se quase imperceptível a identificação da similaridade em movimentação, haja visto que suas nuances e recortes tornam as mesmas completamente distintas (figuras 17 e 18).

Figura 17. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Figura 18. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Roxie e Velma após realizarem uma espécie de prólogo do número *Finale*, retiram seus roupões luxuosos e então o apresentador do número diz “*Ok, melindrosas. Vamos esquentar! Alongar a festa e encurtar as saias! Vamos logo pro inferno, manda brasa!*”, é nesse momento que as personagens centrais de Chicago passam a dançar um ritmo mais frenético e com uma influência nos primeiros 5”s do estilo em dança *jazz Charleston* (figura 19), onde Roxie e Velma evidenciam os famosos “pulinhos” transpostos entre um pé e outro com o balanço do tronco e das mãos.

Figura 19. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Podemos visualizar nessa cena a execução por um todo do jeito Fosseano de dançar: há momentos em que o corpo inteiro está se movendo mesmo que com suas

respectivas singularidades, mas ao mesmo tempo, há momentos em que só determinados membros estão em movimento. Fosse explora muito essa utilização de movimentação de acordo com as pausas que a música realiza, ou seja, com a forma e o tempo musical de cada momento. Os isolamentos surgem exatamente devido a esse tempo em que a música está, em seus compassos, seu ritmo, sua estrutura como um todo; sem dúvida, Fosse era muito musical.

Ombros opostos, batidas de mão nos quadris, fortes andadas cruzadas e deslocamento lateral com o uso dos pés de forma igual com o jogo de calcanhares e metatarsos e vice versa com as mãos à frente do corpo e a ênfase nos quadris (figura 17), é um movimento que Fosse não utiliza somente em *Chicago*, bem como em números mais antigos que podem ser vistos em seu Documentário já mencionado anteriormente.

É dessa maneira que podemos perceber uma maior similaridade de movimentação com os outros números, a partir do número *Finale*. Enquanto os outros números aqui analisados, possuíam uma carga dramática maior e uma dramaturgia na forma como os movimentos eram contextualizados e executados, o número *Finale* em contrapartida nos contempla exatamente com as características únicas e puras de Fosse acerca da sua criação. Apesar de utilizarem um elemento cênico que dialoga com a sua história durante o espetáculo, Roxie e Velma nesse momento nos fazem entender mais sobre a estrutura de Fosse que está nesse número de forma compacta, porém em sua base mais pura.

Através de passos contrários dos movimentos de braços e de poses sequenciadas ainda dentro do movimento, Fosse brinca com o tempo musical e com as formas corporais, nos mostrando que não necessariamente é importante uma pose diferente ao movimento para dar pausa e suspense ao que virá, mas que o próprio movimento é a raiz e a força da ação conforme a imagem 18, sempre relacionando o mesmo com a triangulação do olhar com o público, jogo este que é muito utilizado na base das ações teatrais.

Toda a sua construção é através das pausas e ligação que o tempo musical possui com a cena, é assim que Fosse cria estágios para seus números: as Melindrosas começam de forma sensual e ao retirarem a peça que cobria seus vestidos curtos e brilhosos, nos dão um novo momento que é o momento de extrema performance coreográfica com muita utilização de quadril, braços e pernas, sem nunca deixar de lado o jogo com a cabeça e o olhar sempre presente; é assim que

surge o terceiro momento no mesmo número: a inserção dos chapéus; dessa forma, podemos perceber como Fosse utilizava os elementos cênicos a seu favor. Nunca um elemento adentrara a cena de forma gratuita apenas para enriquecer a mesma com o acréscimo de algo, sempre havia uma razão. Nesse número final, Roxie e Velma de forma coreografada utilizam os chapéus nas marcações musicais girando-os, cobrindo o sexo com expressões faciais que dialogam com o contexto do número e da época como um tabu em que elas quebram ao evidenciá-lo e tratarem como algo natural (figura 20). Elas rebolam seus quadris com os chapéus, circundam com os mesmos em um ângulo de 360°, mas, sobretudo, elas evidenciam no olhar o que o apresentador falara: elas estão mandando brasa e levando a sociedade daquela época direto para o inferno.

Figura 20. Cena de Chicago, o Filme

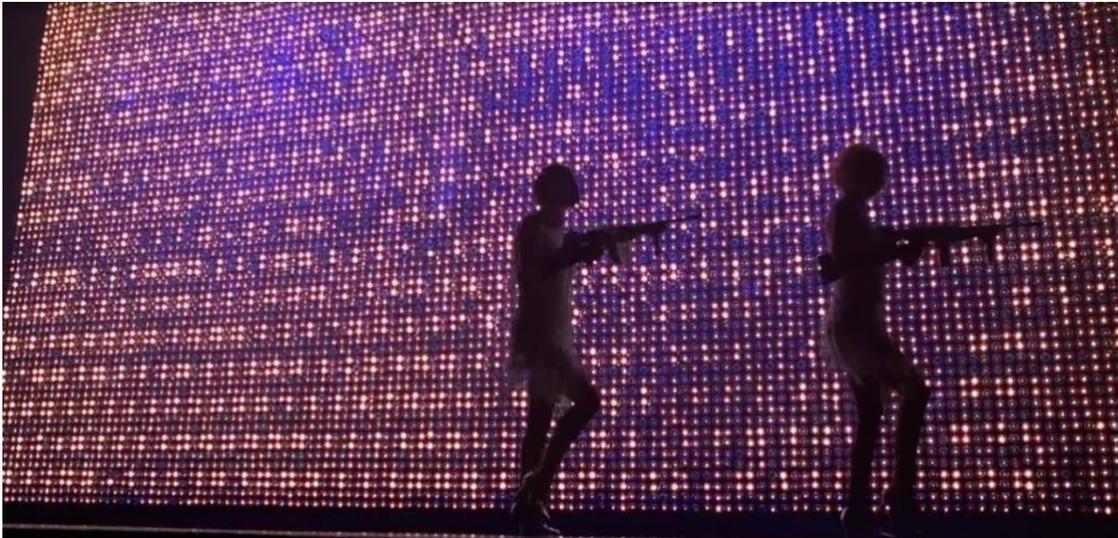


Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Mas é ao retornarem à cena sem os chapéus que acontece a grande sacada do número: as Pistoleiras Melindrosas voltam à cena com armas em suas mãos para a finalização do número. Fosse sempre usava bengalas e cartolas/chapéu coco em seus números mais tradicionais, mas em Chicago, ele substituiu as cartolas por chapéus e as bengalas pela arma para que faça contraponto ao que as tornaram famosas: os assassinatos cometidos. Em passos curtos e intercalados com a marcação de meia ponta, o balanço das franjas dos vestidos (figura 21), e o uso da base de sapateado no número, o elevam ao mais alto nível coreográfico nos mostrando diversas características da construção de Fosse que vão além da

construção do movimento; ele realmente pensava nos mínimos detalhes cênicos, da franja do vestido à forma de segurar aquela pistola.

Figura 21. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

É assim que o último número de Chicago se encerra, com uma coreografia envolvente e empolgante, com o uso de uma pistola cênica usada coreograficamente para nos traduzir o que é este Musical: uma obra que mistura realidade e ficção, que celebra o crime, que relocam a figura da mulher para a sua contemplação diante à uma sociedade extremamente machista e que acima de tudo, nos faz cantar e dançar um dos maiores sucessos atemporais do mundo Musical e de Bob Fosse.

Figura 22. Cena de Chicago, o Filme



Fonte: Chicago, o filme. EUA: Miramax filmes, 2002.

Sem dúvidas, Fosse não possuía uma fórmula de criação ou um acervo de movimentos ao qual abriria seu baú e escolheria qual movimento usar em cada momento, mas possuía um jeito muito particular e único em criar que se perpetua até o presente momento. A presença dos seus joelhos interno, da marcação do seu quadril, do uso de elementos cênicos como chapéus ou até mesmo a direção que ele dava ao olhar de seus interpretes, sem mencionar as suas célebres mãos e torção do tronco, seja sim o seu acervo (figura 22). Não como algo codificado, mas como algo vivido e sentido. Talvez, a sua coerência ao criar e seu olhar atravessem o tempo tocando a tantos artistas com toda a heterogenia do mundo, porque de forma hegemônica e com maestria, ele transforma tudo em arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho fora apresentado a história do Teatro Musical, o Teatro no Brasil e a chegada do Teatro Musical aqui, bem como a relação de Musicais com o Cinema. Ainda no primeiro capítulo é apresentado o diretor Bob Fosse e suas principais obras *Cabaret* (1972), *Chicago* (1975) e *All That Jazz* (1979), como mote de análise da sua estrutura coreográfica e de encenação. Falar de Bob Fosse e de *Chicago* é uma realização acima de tudo, pessoal, pois a conexão com a dança se deu através do teatro. Foi a partir daí, que o entendimento por qual área gostaria de adentrar com essas respectivas artes surgiu: os musicais.

Partindo de um interesse em saber mais sobre musicais, conheceu *Chicago* e naturalmente, Bob Fosse. É assim que surge o interesse em pesquisá-lo. Dessa forma, este trabalho segue não apenas uma linha voltada à dança com os musicais, mas ao teatro também, pois na estrutura de Musicais nada está dissociado, tudo converge em uma única direção de modo que as linguagens estejam em harmonia e completa convergência. Era inviável falar apenas das questões exclusivas da dança, mas era preciso que os leitores pudessem ter conhecimento do nascimento e da relação dessas linguagens.

O segundo capítulo aborda como o trabalho se caracterizou e como se deu a estrutura de busca e de análise dos dados, tendo em vista que a única forma para falar de Fosse e de *Chicago* era através de documentos a exemplo os vídeos ou jornais utilizados aqui. No capítulo três, a busca era por exemplificar aquilo que mais me tocara e me fizera querer falar sobre Fosse: a forma como ele relacionava movimento e dramaturgia. Nada era isolado – a não ser seus movimentos arredondados – tudo tinha uma relação e elas eram extremamente orgânicas.

Todavia, pode-se dizer que Fosse possuía um estilo muito peculiar sim em se movimentar e ao criar. Ao pausar os vídeos e perceber as formas congeladas dos corpos, foi possível notar uma grande relação de uma desconstrução de linhas clássicas obtidas pela técnica do *Ballet Clássico*, mas sem perder uma forma considerada bela. Sua forma ágil de movimentos, mas como contraponto o respiro, o ar que sai do corpo para que se encha novamente preenchendo o movimento e a maneira como ele faz o corpo dividir o peso firmado ao chão, é uma relação estabelecida com muita nuance.

Nos vídeos analisados de *Chicago* (2002), o Filme dirigido por Rob Marshall ao qual consta na plataforma de *streaming Popcorn*; o documentário Bob Fosse *Documentary no canal Danza Dance Tv no site YouTube* e vídeo na íntegra da montagem de *Chicago* no Brasil em 2004 também com acesso no *Youtube*, nos possibilita a análise e a comparação entre os mesmos para a visualização do que há de elementos semelhantes e do que possa ser um outro olhar acerca da obra mediante a quem esteja à frente.

No documentário de Fosse, pode-se identificar um estilo muito próprio em sua criação desde o começo da sua trajetória, o que claramente lhe condicionara a uma estrutura muito específica gerando hegemonia entre suas obras e possuindo um estilo que poderia ser identificado claramente ao público e crítica que fossem contemplados com a mesma. Em seu documentário, a sua criação entre dança e dramaturgia são a sua grande sacada. É na sutileza de um olhar que encontramos dança, mas também em uma corrida forte para a realização de um salto que pode-se observar o quão domínio e consciência sobre o que estará produzindo ele tinha.

Em mini vídeos originais de diversas apresentações que Fosse criara durante o tempo identifica-se uma (des) construção do que ele se tornaria. Embora já possuísse muita força e identidade em sua criação, ela ainda viria a ganhar mais peculiaridades e a sua desmaterialização até aquele momento para sua ressignificação. Não houvera uma mudança radical em sua estrutura, mas Fosse passa a se utilizar de movimentações mais sutis e isoladas para compor sua forma de criação, o que podemos facilmente identificar na obra em questão de análise: *Chicago*.

Sua forma única e particular em criar, o tornara um grande coreógrafo e diretor de Musicais. Fosse se tornou atemporal. E se pararmos para pensar, essa é a função da arte: eternizar em vida aquilo que a nossa matéria não tem como fazer. Fosse atravessou o tempo e nos presenteou com obras que dialogam com o hoje e que lá atrás, relocaram pessoas no tempo com seu poder crítico e com sua sapiência criadora.

Este trabalho possui uma relação de realização por poder dedicar tanto tempo a um artista e uma obra que são significantes tanto ao teatro quanto à dança, e espero com ele poder tocar outras pessoas que, por ventura, não o conheçam e que auxilie aquelas que pretendem continuar mantendo-o vivo e participe na arte e na ciência, bem como um dia, eu busquei, porque, afinal, *tudo é jazz*.

REFERÊNCIAS

BENVEGNUI, Marcela. **Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans) formação** – 11. ed. Volume 11, 2011.

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O Teatro Musical Nos Palcos Do Brasil: Questões do processo histórico do gênero musical**. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/132712>>. Acesso em 10 jul. 2019.

BITARELLI, Rogério. **Coluna O Show Deve Continuar**, Caderno B, p.5, RJ, 15 de agosto de 1980.

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.16 - n.1, 2016, p. 29-44

CARVALHO, Tânia. Charles Moeller; Claudio Botelho: **Os Reis dos Musicais**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A BROADWAY NÃO É AQUI: Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

GIL, Antônio Carlos, 1946 – **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. – 4.ed. – São Paulo: Atlas, 2002.

GLOBO, Teatro. **Rio e São Paulo recebem musicais com superproduções - Espetáculos nacionais e internacionais ditam o ritmo nos palcos**. Publicado dez, 2012. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/09/rio-e-sao-paulo-recebem-musicais-com-superproducoes.html>> Acesso em: 14 out. 2019.

JESUS, de Karoline Kummer; DANTAS, Mônica Fagundes, Propostas Coreográficas da Dança Jazz na Cidade de Porto Alegre, Arquivos em Movimento, **Revista Eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos** – UFRJ, Volume 8, Número 2, Julho/Dezembro de 2012.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica** / Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. – 5. ed. – São Paulo: Atlas, 2003.

MACARA, Ana. **Dança jazz** - de arte popular a técnica de dança. v. 9, nº. 4, jul./set.

1985.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**, 18 ed, Petrópolis: Vozes, 2001.

NETO, José Maria e SCHURSTER, Karl. **Cabaret (1972) e o Som das Botas Nazistas**, **Boletim do Tempo Presente**, nº 05, p. 1 – 8, agosto de 2013.

NUNES, Ana Paula. **Cinema e dança** – uma constante negociação entre duas linguagens. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF.

OLIVEIRA, Cristiano Lessa de. **Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e características**. Disponível em <https://www.unioeste.br/prppg/metrados/letras/revistas/travessias/ed_004/artigos/educacao/pdfs/UM%20APANHADOS%20TE%20D3RICO-CONCITUAL.pdf> Acessado em 15 set 2019.

PERONI, Rodrigo Oliva. **Agência e performatividade de gênero em chicao: a ascensão moral de roxie**, Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

PORTUGUÊS, Musical em bom. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/musicaembomportuguesintro2/material-teorico/sinopses-de-musicais/cabaret>>. Acesso em 30 maio 2019.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico** / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RUBIM, Mirna. **Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional em Revista Poésis Virtual**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em 70 Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense Niterói: PPGCA/PROPP, 2010. n. 16. Pp 40-51.

SCHILD, Suzana. **Coluna O Show Deve Continuar**, Caderno B, p.5, RJ, 15 de agosto de 1980.

SILVA, Kelly Keity. **E Tudo é Jazz: Uma análise das versões musicais de Chicago adaptadas para o teatro brasileiro** – Trabalho de Conclusão de Curso, Campinas, 2012. Monografia da Unicamp apresentada ao IEL.

VENEZIANO, Neyde. **Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro**. Anais do Congresso da ABRACE. Belo Horizonte, MG, Brasil, 2008.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções**. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP. 1991

VENEZIANO, Neyde. **Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo**. Revista **Poiésis**, n 16, p. 09-11, Dez. de 2010.

YAZBECK, Ivanir. **Coluna O Show Deve Continuar**, Caderno B, p.5, RJ, 15 de agosto de 1980.