

# Coerência (anti)ética em Chicago: “Quem diz que assassinato não é arte?”



## **Nair Ferreira dos Santos Feld**

Mestre em Comunicação e Mercado – Faculdade Cásper Líbero;  
Licenciada em Letras – UNESP [São José do Rio Preto];  
Especialista em Lingüística e em Língua Portuguesa – UMC;  
Professora de Português, Inglês, Espanhol e Teoria da Comunicação –  
Faculdades Associadas de São Paulo e UNINOVE.  
[nairffeld@ig.com.br](mailto:nairffeld@ig.com.br)



\*Foto de abertura – Fonte: David James © 2002, Miramax  
Films (divulgação).

FELD, Nair Ferreira dos Santos.  
Coerência (anti)ética em Chicago:  
"Quem diz que assassinato não é arte?".  
*Cenários da Comunicação.*  
São Paulo: UNINOVE, dez. 2004.  
v. 3, p. 65-88.

O presente artigo tem como objetivo lançar vistas sobre aspectos do filme *Chicago*, da Miramax, dirigido por Rob Marshall (2002), com roteiro de Bill Condon (2002), coreografia de Bob Fosse, música de John Kander, letras de Fred Ebb e protagonizado por Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones e Richard Gere. Convém observar que, sempre que possível, utilizaremos, no que diz respeito ao plano verbal, a tradução ali adotada para o português, desde que esta não comprometa significativamente o que foi realmente expresso pelo inglês original.

## **A**rgumentos do argumento

Praticamente todo o argumento de *Chicago* gira em torno de dois tipos de ambiente: o do chamado *show business* e o da atuação do poder judiciário, mais especificamente no âmbito criminal. O encontro dessas duas esferas, nem sempre afins, dá lugar a um desfecho muito significativo, conforme veremos.

O filme tem início com uma vista de Chicago a partir do rio, durante o dia, que se vê substituído rapidamente pela noite, quando as luzes produzem um primeiro espetáculo, artificial, sugerindo vida noturna, em contraste com a visão anterior, mais natural. Em seguida, o título *Chicago*, que tem a letra c (do meio) transformada em um olho em close, de uma mulher

Coerência (anti)ética em Chicago: “Quem diz que assassinato não é arte?”

clara. Está estabelecido o contexto – Chicago noturna –, assim como o ambiente de atuação – real ou de sonho – da protagonista, Roxie Hart.



Figura 1. Velma, Roxie e Billy Flynn, as três estrelas de Chicago.  
Fonte: David James © 2002, Miramax Films (divulgação).

Roxie é uma mulher que sonha com o mundo dos espetáculos. Este ideal, assim introduzido, aparenta remeter, nesse momento, ao plano psicológico individual de um personagem. Uma noite, Roxie é levada até uma

casa noturna – em que a estrela Velma Kelly se apresenta – pelo amante, Fred Casely, que promete introduzi-la no circuito de Vaudeville, nas casas noturnas mais conceituadas da Chicago de então. Nessa noite, Velma acaba de assassinar o marido e a própria irmã Verônica, ao surpreendê-los em ato sexual. Ao chegar ao trabalho, rasga o cartaz onde constava o nome da irmã e, com uma imprecação, lava as mãos avermelhadas. Faz sua costureira apresentação – vitoriosamente – sem a gêmea. São sugeridos aqui argumentos como o da validade do crime, da justiça pelas próprias mãos, da inverdade da irmandade, conhecidos desde os tempos bíblicos.

Um mês depois, ao chegar – lasciva e despudoradamente – com Fred a sua própria casa, Roxie descobre que o amante é um traidor, que apenas a usava sexualmente e jamais cumpriria o prometido; agredida e insultada por ele, assassina-o, após retirar, de uma gaveta, o revólver do marido, Amos.

Até esse ponto, tem-se a sensação de que seremos mantidos em um tradicional ambiente polarizado entre o bem e o mal, e que, ao final, seremos levados a tomar um dos dois partidos – tradicionalmente o do primeiro, que nos deixaria em paz com nossa consciência ética e moralmente condicionada.

Amos, marido apaixonado, chega e, nobremente, confessa aos policiais ser o autor do assassinato, em defesa da mulher, ameaçada por um ladrão. Nesse ponto, Roxie imagina-se em apresentação musical, na qual, em melodiosa canção, refere-se ao marido como “[...] *that funny/sunny honey of mine* [...]” (esse meu

divertido, alegre, doce). No entanto, à medida que o policial revela ao marido o adultério da esposa, este se mostra indignado, muda o tom de voz e do depoimento – agora demonstra indignação e revolta, revelando a verdadeira assassina. A música, a voz e as palavras de Roxie, antes agradecidas e ternas, acompanham a alteração: também ela se revolta e xinga o marido. Agora, ele é “[...] *that scummy, crummy dummy hubby of mine* [...]” (esse meu lixo de porco-marionete). E inverte os papéis, gritando: “*You are a disloyal husband!*” (Você é um marido desleal!). O espetáculo conduzido por Roxie Hart parece fugir à sua direção e ela reage, cantando, para neutralizar as adversidades.

## **M**úsica e valores

A técnica de utilizar a apresentação musical como uma realidade paralela, onírica, faz dela uma espécie de metáfora da realidade, que a desnuda, ao mesmo tempo que diverte e embeleza: é a otimização da transposição de linguagens; quando a função poética da linguagem (JAKOBSON, 1974, p. 127 e ss.) é expressa por ritmos, movimentos, cores, tons de voz, timbres etc., o referencial remete a um contexto figurado – de desejo, de imaginação, de revelação – e assim por diante. Parece ser essa a essência dos musicais. Quem afirma não gostar do gênero, mas gostar de música, na verdade não consegue discernir o literal do figurado aí presentes. Se a estória contada é uma ficção (o literal na história), a realidade

do momento musical seria uma paraficção, ou seja, uma ficção dentro de outra, em superposição, remetendo a um outro plano.

De volta aos valores corporificados por personagens, ligeiramente sugeridos acima, diríamos que a mudança de Roxie instaura a possibilidade de bem e mal não possuírem limites nítidos: ela oscila, assumindo características de um e de outro – ingênua, sonhadora, apaixonada/antiética, calculista, exploradora. Os valores dos espectadores já estão, nesse momento, contaminados pela atuação de Roxie Hart, com quem já estabelecemos empatia e simpatia.



Figura 2. Roxie: ingênua, sonhadora, apaixonada/antiética, calculista, exploradora.

Fonte: David James © 2002, Miramax Films (divulgação).

Roxie chega à prisão, a mesma em que se encontra Velma Kelly, numa condição niveladora, pois todas as presidiárias, no mínimo, assassinaram seus companheiros, nem sempre devido à traição: algumas, sim; uma, por ofensa; outra, por não suportar que o companheiro continuasse estourando bolas de goma de mascar. Num momento de grande capacidade criativa da direção, Roxie tenta dormir e ouve gotas d’água que caem, espaçadamente, da torneira, assim como os passos lentos e fortes de um carcereiro – plim, plim, pam; plim, plim, pam; plim, plim, pam – que, adicionados a outros ruídos, dão origem a um tango e criam a metáfora musical na qual as assassinas narram os crimes, justificando-se: “*He had it coming.*”, que corresponde, em português, a algo como “Ele pediu isso” ou “Ele fez por onde”, ou ainda “Ele fez acontecer.” É a ótica espetacular das criminosas: mal e bem, horror e beleza conjugados e nivelados pela forma de apresentação.

Todas foram vítimas de alguma atuação masculina ante a qual decidiram pela alternativa de matar. Mas não se consideram culpadas: “*Not guilty!*” (Não culpada!) aparece, com frequência, na letra do tango. Dessa forma, valores legais são artisticamente questionados. É curiosa, irônica e às vezes extremamente jocosa e pueril a letra do tango. Por exemplo, Liz, ao contar que havia advertido Bernie de que se fizesse bola mais uma vez – e ele fez –, diz: “[...] dei dois tiros de advertência... em sua cabeça.” Já June, ao cortar um frango para o almoço e ser acusada, pelo companheiro, de ter tido relações com o leiteiro, recorda: “Então ele caiu sobre minha faca. Ele caiu sobre

minha faca dez vezes!” O tango é muito revelador dos princípios (anti)éticos do ambiente, ao mesmo tempo que é retórico. No seu refrão, as lógicas criminosas nos enredam, dizendo:

<i>He had it coming</i>	Ele pediu
<i>He had it coming</i>	Ele pediu
<i>He only had</i>	Ele só poderia
<i>Himself to blame</i>	Culpar a si mesmo
<i>If you'd have been there</i>	Se você estivesse lá
<i>If you'd have seen it</i>	Se você tivesse visto
<i>I betcha you would</i>	Eu aposto que você
<i>Have done the same!</i>	Teria feito o mesmo!

E depois:

<i>I didn't do it</i>	Eu não fiz isso
<i>But if I'd done it</i>	Mas se eu tivesse feito,
<i>How could you tell me</i>	Como você poderia dizer-me
<i>That I was wrong?</i>	Que eu estava errada?

No tango – ritmo tradicionalmente tido como passional –, cada argumento defende a tese de que é válido e natural reagir a um conflito matando, ou seja, fazendo ‘justiça’ com as próprias mãos. Não é um crime: “[...] *It was a murder, but not a crime.*” (Foi um assassinato, mas não um crime.), entoam, em uníssonos, as assassinas.

## **A**gentes da justiça

No ambiente prisional, um outro personagem se destaca: Mama Morton, uma inspetora cujo lema é *reciprocity* (reciprocidade). Ela contrata, para as presas, um advogado eficientíssimo, age como empresária, faz telefonemas a pessoas influentes (e cobra caro por telefonema) etc. Ela possui uma canção muito repetitiva, tão melódica quanto a verdade ali expressa; óbvia, como ela mesma pretende ser:

<i>Got a little motto</i>	Tenho um pequeno lema
<i>Always sees me through</i>	Que me define bem
<i>When you're good to Mama</i>	Quando você é bom para Mama
<i>Mama's good to you</i>	Mama é boa para você

E, no início da canção, para introduzir sua filosofia de atuação:

<i>Because the system works</i>	Porque o sistema funciona
<i>The system called reciprocity...</i>	O sistema chamado reciprocidade...

Trata-se do elo entre prisão e libertação, presente numa figura no mínimo ambígua que ajuda e explora. Num determinado momento, afirma: “Todos os maridos assassinados pela mulher mereceram.” Noutra passagem, quando pergunta a Roxie o que dirá em juízo e esta lhe responde que dirá a verdade, Mama interfere:

“A verdade? É o caminho certo para a morte. [...] Relaxe. Nesta cidade, assassinatos são uma forma de diversão [...] Você precisa de Billy Flynn [...] O melhor advogado criminalista de Illinois. Ele sabe tudo de júris e mulheres. [...] Ele nunca perdeu um caso quando o cliente é uma mulher. E olhando para você, eu diria que a justiça não ficará cega.”

Desse pequeno trecho da fala da inspetora Mama Morton, vários valores podem ser inferidos:

- Inspetora: funcionária da justiça que não é leal a esta; age em benefício próprio e até mesmo em benefício do criminoso;
- Verdade: algo desnecessário e perigoso;
- Chicago: local *sui generis*, de diversão, antiético;
- Assassinato: divertimento;
- Criminoso: alguém que deve beneficiar-se de um jogo;
- Billy Flynn: advogado criminalista, espetaculoso, cícnico, parcial, experiente, eficiente, sem escrúpulos, que se beneficia financeira e sexualmente das clientes;
- Justiça: algo manipulável, que ‘enxerga’ diferenças, ao contrário do que seu símbolo tradicionalmente propõe. Ambígua como a última frase citada de Mama Morton;
- Depoimento em juízo: uma atuação a mais, num espetáculo a mais.

É importante reconhecer-se uma relação de familiaridade entre a inspetora e o ambiente no qual ela se insere. Mas não só de conhecimento: de aceitação,

aplauso, utilização, interesse na manutenção do *status quo*, enfim. Não se pode afirmar, até aqui, uma intenção de generalização. Os valores defendidos parecem restringir-se ao ambiente de Chicago dos anos 20-30, quando a atuação principalmente de Al Capone e seu bando levou ao conceito de que Chicago era uma cidade sem lei. Daí a falta de solidez de princípios, escrúpulos, lealdade e ética – em quaisquer níveis: quanto ao casamento, a amizades, ao Estado, aos princípios de justiça – que se vê em *Chicago*.

Dentre os momentos de incomensurável criatividade utilizados pelo filme, destaca-se o da entrevista coletiva de Roxie. Billy Flynn previra que ela não deveria falar nada por si mesma, mas, devido à ânsia de estrelato, Roxie tenta roubar a palavra e começa a emaranhar-se em seus argumentos. É quando o advogado a interrompe e tem lugar uma daquelas metáforas – chegando ao nível de alegorias – presentes durante toda a trama: Roxie é uma marionete manipulada por Billy Flynn, um ventríloquo que utiliza os argumentos e as palavras certas. Tão certas que, ao final, todos os repórteres já se vêem transformados em marionetes e, liderados pela repórter Mary Sunshine – nominada e tratada sempre como alguém de destaque no seu meio –, repetem, em uníssono, a ‘descrição’ da cena do crime:

*Oh, yes, they both reached  
for the gun*

Oh, sim, ambos foram  
em direção à arma

E Mary, parte em solo, parte com Billy Flynn:

<i>Understandable, understandable</i>	Inteligível, inteligível
<i>Comprehensible, comprehensible</i>	Compreensível, compreensível
<i>Not a bit reprehensible</i>	Nem um pouco repreensível
<i>It's so defensible!</i>	É tão defensável!

É a imprensa – líder, até certo ponto, mas liderada, manipulada pelo espetáculo – julgando o mérito, tomando partido e já interferindo no julgamento, de acordo com a versão produzida pelo advogado em favor de Roxie: a arma não estava em uma gaveta, mas visível, ao alcance de ambos, que foram em direção a ela – o amante, para matá-la; Roxie, para, legitimamente, defender-se, matando-o. Os dados estão lançados...pelo *show* de Billy Flynn.

## **A** competição pelo brilho

Velma Kelly e Roxie Hart criam, entre si, um clima de competição. Competem pelo volume de publicidade em torno de seus nomes e pela atenção do próprio advogado. A primeira perde o lugar para a segunda, não por algum mérito de Roxie, mas porque esta é o assunto do momento, para quem a atenção se volta, até que surja um outro fato sensacional. Essa é apenas mais uma dose de comportamento antiético explorado pelo filme: o do público,

imprensa e advogado para com criminosos. Só importa o que de explorável eles tragam, com vistas à imagem deste ou daquela. Billy Flynn demonstra-o, de maneira crua, a Roxie Hart: “Você é o prato do momento. Daqui a duas semanas, ninguém se lembrará de você. Assim é Chicago.”



Figura 3. Velma Kelly: o modelo a ser seguido.  
Fonte: David James © 2002, Miramax Films (divulgaçãoção).

Num momento de competição com uma nova criminosa, que ameaça roubar-lhe a cena, Roxie não hesita em simular um desmaio e uma gravidez para atrair as atenções – o que é imediatamente aproveitado por seu advogado, que já ia deixá-la em segundo plano: diante da imprensa, ele a ampara; em seguida, lhe ‘compra’ um depoimento médico (pago ao médico, com sexo, pela

própria Roxie); com base no 'fato' da gravidez, manipula os sentimentos de Amos – agora feliz diante da possibilidade de ser pai –, assim como os da imprensa e os da justiça, sem esquecermos, é claro, os da classe médica.



Figura 4. Roxie Hart: a pupila que supera a mestra.  
Fonte: David James © 2002, Miramax Films (divulgação).

Amos, o ingênuo e amoroso marido de Roxie, revela-se um elemento excepcional e destoante no ambiente – útil em alguns momentos, inconveniente, desvalorizado, ou, como ele reconhece em sua canção-tema, inexpressivo, indistinto:

<i>Cellophane</i>	Celofane
<i>Mister cellophane</i>	Sr. Celofane
<i>Should have been my name</i>	Devia ser meu nome
<i>Mister Cellophane</i>	Sr. Celofane
<i>'cause you can look right through me</i>	pois se pode olhar através de mim
<i>Walk right by me</i>	andar bem do meu lado
<i>And never know I'm there...</i>	e jamais saber que estou ali...

Desse modo, fica sugerido o caráter desinteressante do familiar, amoroso, normal, ético, não-espetaculoso.

## **A** retórica da filosofia do espetáculo

O momento – longo – mais importante e trabalhado do filme, para o qual convergem todos os fatos e argumentos anteriores, é o do julgamento de Roxie. Seu eixo semântico se estabelece logo que Billy Flynn é avisado de que o juiz já vai dar início aos trabalhos. Trava-se este diálogo entre o advogado e Roxie Hart:

BF: Está pronta?

RH: Sim. Billy..., estou com medo.

BF: Não fique. Você não precisa se preocupar. É tudo um circo. Apenas um circo. Esses julgamentos, o mundo todo, é tudo *show business*. Garota, você está trabalhando com um astro.

E ocorre um novo número musical metafórico, cuja essência se revela no trecho:

<i>Razzle dazzle'em</i>	Hipnotize-os com espetáculo
<i>And they'll never catch wise!</i>	E eles não terão consciência!
[...]	[...]
<i>Fool and fracture'em</i>	Faça-os de tolos e arrase com eles
<i>How can they hear the truth above the roar?</i>	Como escutariam a verdade em meio ao alarido?
[...]	[...]
<i>Razzle dazzle them</i>	Hipnotize-os com espetáculo
<i>And they'll beg you for more!</i>	E eles lhe implorarão mais!
[...]	[...]
<i>And they'll make you a star!</i>	E farão de você uma estrela!

Observe-se que a idéia reiterada ao longo de toda a fala de Billy Flynn resume-se em 'espetáculo'. É a única verdadeiramente válida, é o que importa; nenhum outro princípio é digno a ponto de sobrepujá-la.

Durante o julgamento, Billy Flynn (em seu argumento, coreografia, música, direção, atuação, edição – tudo) comporta-se com maestria: cuida de cada olhar, palavra, roupa etc. da cliente, manipula a todos, desde Amos e Velma Kelly até o próprio juiz e o júri; gesticula, imposta a voz, faz insinuações a respeito do promotor – candidato a governador –, forja um documento, ousa,

dança, atua. Durante toda essa passagem, a técnica da metáfora/alegoria musical é aperfeiçoada, levada às últimas conseqüências: estão todos num circo. Billy Flynn ora brinca com fogo, ora está na corda bamba (o literal remete ao figurado); Roxie balança-se em um círculo, isto é, faz *show* no momento de seu depoimento. E é o que ocorre no plano real: atua, espetacularmente, em juízo.



Figura 5. Billy Flynn: a estrela maior (modelo) perguntando.  
Fonte: David James © 2002, Miramax Films (divulgação).

Convém notar a exploração de planos dentro de outros planos: o espetáculo metafórico insere-se no ‘real’ do julgamento e este, no que é apresentado a nós, espectadores, num grau elevado de utilização da metalinguagem preconizada por Roman Jakobson (1974, p. 125 e ss.).

## **C**oadjuvantes ideológicos

A imprensa, que dá cobertura ao fato, aguarda com ansiedade o resultado. Porém, não se trata de uma cobertura por fidelidade à verdade, ao esclarecimento dos fatos. Também ela tem comportamento dúbio: quer dar o seu *show*, não importando qual seja a essência dele. Vêem-se, ao lado de uma banca de jornais, duas edições do mesmo jornal. Numa, a manchete ‘Culpada’, e noutra, a manchete ‘Inocente’ – qualquer uma venderá e esse é o objetivo. Um lenço branco acena de uma janela do Fórum, sinalizando; o jornalista atira à frente o pacote ‘Inocente’ e um outro passa a gritar, aos quatro ventos, esse resultado, ou seja, a atuação pessoal, ainda que ladina, superpõe-se à da justiça e do à Estado – é mais forte e capaz de sobrepujá-las. O espetáculo vence a razão, em concordância com a letra da música – que contém a filosofia – de Billy Flynn, entoada figurativamente pouco antes do início do julgamento: “É tudo *show business...*” A mesma subjacente à já tradicional frase “*The show must go on.*” (O espetáculo precisa continuar [e a qualquer preço]).

Se o argumento parasse nesse ponto, teria um efeito ideológico diferente: apenas sentiríamos algo como o reconhecimento da possibilidade de que um criminoso seja absolvido devido à sagacidade de um advogado de defesa etc., etc.; no entanto, a história tem continuidade e nossas inferências vão um pouco além.

Roxie mostra-se indignada por não ter sido sequer fotografada após o julgamento, pois acabara de ocorrer um novo assassinato que imediatamente atraiu as atenções de todos, muito coerente com o que fora atestado a respeito de Chicago. O marido é o único que a espera, quer que ela volte para casa, fala do bebê e ela reage: “Bebê? Que bebê? Não existe bebê algum. O que você acha que eu sou? [...] E eles nem quiseram minha foto. Não consigo entender.”

Assim, o único personagem fiel, ético, é ridicularizado, tratado com desprezo, como uma aberração. Incoerente, uma ‘pedra no sapato’ da coerência da ideologia antiética, apenas fiel ao espetacular. Ele se retira.

O real desfecho da trama, no entanto, ainda está por vir.

Roxie e Velma procuram emprego, separadamente, mas não estão conseguindo. As dificuldades de ambas são metonimicamente expressas por um teste, no qual Roxie é reprovada, pela humildade incomum que demonstram e pelas meias rasgadas de Velma, que ela tenta esconder. Por força de tais dificuldades, decidem unir-se e aceitar uma proposta para apresentarem-se no circuito de Vaudeville, pois se prevê que duas assassinas famosas façam sucesso.

Chega o momento do espetáculo. Ambas são anunciadas como “[...] as duas assassinas [...]”, entre outras coisas; apresentam-se de branco, com muito brilho e cada uma com uma ‘arma’ também branca, com a qual ‘metralham’ a parede do palco, fazendo aparecer os nomes Roxie & Velma. Vibração total. Aprovação. Recompensa. Na platéia, vê-se Billy Flynn; depois, Mama Morton. Todos felizes e vitoriosos, naturalmente.

## **C**oerência inatacável

Todo o filme apresenta uma coerência impecável. Seu desfecho revela que o nível dessa coerência não se restringe ao texto em si – escrito, fotográfico, musical etc. –, estendendo-se ao efeito causado no espectador. Senão, vejamos: nós torcemos por Roxie e por seu advogado; ficamos satisfeitos quando ela é absolvida e a aplaudimos com a platéia do filme; queremos que consiga chegar ao estrelato. Repete-se, em nós, o que ocorre no filme: também nós, pelo menos momentaneamente, esquecemos alguns valores sociais e apoiamos a valorização da astúcia e do espetáculo a qualquer preço. Dessa forma, ocorre a generalização – utilizada como universalização, uma das formas de elaboração de ideologias (GARCIA, 1989, p. 30 e ss.) – apenas sugerida *en passant* na fala de Billy Flynn que a tradução do filme não considerou: “É tudo um circo. Apenas um circo. Esses julgamentos, o mundo todo, é tudo *show business*.” [grifo nosso]. A expressão “[...] o mundo todo [...]” ([...] *the whole world* [...]) inclui a nós. Então, não se trata apenas de *Chicago* nem da *Chicago* apenas daquela época. Nós nos comportamos da mesma forma; somos coniventes com os comportamentos da trama e, portanto, com os princípios que os norteiam. O sonho de Roxie parece ser, na essência, o nosso sonho. Mesmo no que diz respeito ao marido de Roxie, não chegamos a condenar o que é feito dele. Concluímos, intimamente, que ele é fraco, não se encaixa no ambiente, nos tempos etc. É ‘natural’

que seja afastado. Até certo ponto, apoiamos a falta de ética geral. Somos tragados – ou apenas somos? Assim é Chicago – ou apenas assim é?

## **C**onsiderações finais

Diante do tratamento dado a cada elemento da obra em estudo, privilegiando a valorização do espetáculo – não no plano individual, mas como um código de ética, um consenso social, enquanto objetivo ou mesmo visão de mundo –, seria relevante lembrarmos a proposição de Guy Débord (1991, *passim*), em *A sociedade do espetáculo*, segundo o qual, na sociedade contemporânea, o espetáculo não se restringe a um grupo de imagens; na verdade, constitui uma relação social mediatizada pelas imagens, uma visão de mundo que se objetivou: tanto a forma quanto o conteúdo do espetáculo são a justificação das condições e dos fins do sistema em que se inserem. O espetáculo, para Débord, contém uma positividade enorme, pela qual tudo que aparece é bom, assim como tudo que é bom aparece. Há um monopólio da aparência e uma aceitação passiva geral do fato.

Associada e servindo de base para tal visão, encontra-se a teoria bakhtiniana (BAKHTIN, 1988, *passim*), segundo a qual todo sistema semiótico tem por alicerce uma ideologia social e serve como expressão desta. Assim, a eleição da prioridade ‘espetáculo’ seria uma ideologia vigente na sociedade contemporânea, plasmada nos sistemas comunicacionais envolvidos na obra cinematográfica em questão.

É também relevante lembrar que

É no consumo que homens e objetos se olham de frente, se nomeiam e se definem de maneira recíproca. [...] Um processo social permanente de seres humanos definindo-se num espelho de objetos e a estes num espelho de homens. (ROCHA, 1985, p. 68).

Com essas palavras, devemos avaliar nosso aplauso ao filme *Chicago*, cujo encantamento reconhecemos, ainda que tentemos ignorar o porquê ideológico do fato.

Este nos parece um bom exemplo da possibilidade de fazer-se arte no gênero cinema. Aqui há uma perfeita integração de códigos, direção, argumento, objetivos, incluindo-se os estéticos. Não há suspenses: tudo é surpreendentemente previsível e amoralmente coerente, com tão espetacular 'engenho e arte' que estende sua coerência até o efeito provocado nos receptores, ou seja, faz com que nos comportemos exatamente como o previsto por Billy Flynn: pedimos mais. É muito compreensível que, após ver o filme, queiramos revê-lo e saíamos cantarolando, realizados, convictos, com Roxie Hart:

*"Who says that murder's not an art?"*

## **R** referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.

GARCIA, Nelson Jahr. *O que é propaganda ideológica*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MARSHALL, Rob; CONDON, Bill. *Chicago*. Miramax. 2002 (filme).

ROCHA, Everardo P. G. *Magia e capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

