

A paraíba: Travestismos e profeminismo na chanchada *É fogo na roupa* (1952)

The Paraíba: Transvestism and photo-feminism in the chanchada “*É fogo na roupa*” (1952)

Júlio César Lobo

Hjclobo2000@yahoo.com.br

Professor-adjunto IV da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Ciências da Comunicação (Estética do audiovisual) pela Universidade de São Paulo.

Nossos agradecimentos ao professor Renato L. Pucci Jr. (Universidade Anhembi-Morumbi) por ter-nos propiciado o acesso a esse filme, tido como desaparecido, bem como pelos comentários à primeira versão desse texto.

PPG|COM Programa de Pós-Graduação em Comunicação UFF
REGISTRADO E DIFUSOR

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

LOBO, Júlio César. *A paraíba: travestismos e profeminismo na chanchada *É fogo na roupa* (1952)*. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 38-52.

Edição 26/2013

Contracampo
Niterói (RJ), v. 26, n. 1, abril/2013.
[Hwww.uff.br/contracampo](http://www.uff.br/contracampo)

e-ISSN 2238-2577

Enviado em: 15 de ago. de 2012
Aceito em: 7 de jan. de 2013

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Resumo

O objetivo principal desse texto é analisar a comédia musicada carioca *É fogo na roupa* (1952), evidenciando o seu pioneirismo em utilizar a questão da infidelidade conjugal masculina para tema de seu enredo ao tempo em que tem como protagonista uma personagem associada a um tipo, a “paraíba”, originário de um jingle de campanha política, associado com representações culturais de um Estado do nordeste brasileiro. Tem-se, então, uma típica comédia de costumes, fortemente influenciada pelo humor picante do nosso teatro de revista, em que uma causa, digamos, política, a emancipação das mulheres, é sabotada. Em nosso entendimento, a própria instância narradora desse filme contribui com a citada derrota, especialmente na escolha da maioria das 19 canções que preenchem a trilha sonora desse filme, além da simpatia com que trata os vencedores, os transgressores.

Palavras-chave: Cinema brasileiro e feminismo, Cinema brasileiro e patriarcalismo, Cinema brasileiro e História do Brasil, Cinema brasileiro e sexismo, Cinema brasileiro e estereótipo de gênero.

Abstract

The main objective of this paper is to analyze the carioca musical comedy *É fogo na roupa* (1952), showing its pioneering use the issue of marital infidelity male issue of his plot to the time that has as its protagonist a character associated with a type, the "paraíba", originating in a political campaign jingle, associated with cultural representations of a state in northeastern Brazil. There is, then, a typical comedy of manners, strongly influenced by the mood of our spicy revues, in which a cause, say, politics, women's emancipation, is sabotaged. In our view, the narrator's own instance of the film contributes to the aforementioned defeat, especially in the choice of the majority of the 19 songs that fill the soundtrack to this film, beyond the sympathy with which he treats the winners, the transgressors.

Keywords: Brazilian Cinema and feminism, Brazilian cinema and patriarchy, Brazilian cinema and history of Brazil, Brazilian cinema and sexism, Brazilian cinema and gender stereotype.

A protagonista do filme *É fogo na roupa* (RJ,1952, WM Prod., Watson Macedo), a Madame Pau-pereira (Violeta Ferraz), é caracterizada regionalmente e de modo caricato logo em sua aparição numa das primeiras sequências, quando o mestre-decerimônias do hotel Quitandinha (Petrópolis,RJ) a apresenta publicamente como a representante da Paraíba e presidente do Primeiro Congresso das Esposas em Defesa da Fidelidade Conjugal. Ela surge em cena vestida de paletó e gravata, fumando um charuto, cabelos em rabo-de-cavalo e com gestos grosseiros, configurando o estereótipo fácil de homossexual feminina em comédias, configuração essa de orientação sexual ou mais amplamente de gênero, que, na gíria carioca da época, denominava-se de “paraíba”.

O próprio nome dela, Madame Pau-pereira, já sinaliza para a origem histórica da expressão na canção “Paraíba” (Luiz Gonzaga - Humberto Teixeira), principalmente nesses versos: “Êta, pau-pereira.../Paraíba masculina/*Muié*-macho, sim sinhô!”. O fato é que o nome próprio Paraíba, transformado em comum, mas com função de adjetivo – um paraíba, uma paraíba -, passou a ser estendido posteriormente, na cidade do Rio de Janeiro, para todo e qualquer imigrante nortista ou nordestino de qualquer sexo, mas de origem humilde, e que tem validade discriminatória até os dias de hoje. Ou seja, trata-se de um estereótipo, que, em sua origem, associava representações de gênero e de identidade regional, mas que acabou por ser associado apenas naquele Estado a um estereótipo de classe. A associação do nome da protagonista, com a vestimenta e os gestos descritos, a um Estado nordestino não foi gratuita e tem uma pequena história, que, aqui, recuperaremos muito brevemente.

Vamos trazer aqui um pouco da memória da sua construção para termos uma ideia dessa súbita masculinização da mulher paraibana, remontando a 1930, associando a política e o *marketing* eleitoral da época. O paulista Júlio Prestes (candidato do presidente da República e ex-governador de São Paulo, o fluminense Washington Luiz) concorria com o gaúcho Getúlio Vargas, da Aliança Liberal (com João Pessoa, governador da Paraíba, como vice) pela Presidência da República. A morte do político paraibano, como se sabe, assassinado em Recife por motivos passionais, fora utilizada como um estopim para a Revolução de 1930. Essa insurreição teve, como parte de sua trilha sonora, o “Hino a João Pessoa” (E.Souto - O. Santiago, 1930).

O hino citado acima localiza o protagonista regionalmente, sinalizando para a metáfora do político como uma “iluminação”: “Lá do Norte um herói altaneiro/Que, da

Pátria, o amor conquistou/Foi um vivo farol, que, ligeiro,/Acendeu e depois se apagou”. Em seguida, o dado regionalizante sai da cartografia e vai para a geografia: “João Pessoa, João Pessoa/Bravo filho do sertão/Toda a Pátria espera um dia/A tua ressurreição”. Após essa celebração, vem o dado de política de gênero – expressão ainda não-formalizada àquela época: “João Pessoa, João Pessoa/O teu vulto varonil/Vive ainda, vive ainda/No coração do Brasil”. A sinalização para o mencionado dado de gênero está na palavra “varonil”, por sinal, muita usada em hinos pelo fato de rimar com Brasil. Mas varonil não é sinônimo de cidadão, por exemplo, mas, sim, um sinônimo para viril. O “Hino a João Pessoa” encerra-se com a estrofe a qual diz mais respeito ao título desse texto: “Paraíba, ó rincão pequenino/Como grande esse homem te fez/Hoje, em ti, cabe todo o destino/Todo orgulho de nossa altivez”.

O contraste criado pelo confronto das dimensões territoriais daquele Estado (56.372km²) com o seu peso na eclosão da Revolução de 1930 acabou por transformar, na cultura popular, o “rincão pequenino” na “Paraíba pequenina”. Talvez essa tenha sido a segunda vez em que se pôde notar deslizamentos de sentidos em torno desse topônimo. O nome em pauta vem do tupi-guarani, *pa'ra* (rio) *a'iba* (ruim), sendo que a ruindade aqui estava relacionada com a dificuldade de navegação na maioria de seu trecho. O nome do rio passou a ser o da capitania.

O fato é que a memória do assassinato de João Pessoa e o papel da Paraíba na eclosão da Revolução de 1930 voltaram à tona, 20 anos depois, associando política e música popular brasileira, no baião “Paraíba” (L. Gonzaga - H. Teixeira). A sua primeira estrofe poderia estar tranquilamente em qualquer canção de retirante, das muitas que o Rei do Baião compôs ou interpretou: “Quando a lama virou pedra/E mandacaru secou/Quando arribação, de sede,/Bateu asa e voou/Foi aí que eu vim-me embora/Carregando a minha dor”. Esse canto de dor é encerrado nominando a destinatária daquela mensagem: “Hoje, eu mando um abraço pra ti, Pequenina”. Após esse endereçamento particular, vem o refrão famoso, retornando às lutas contra e a favor dos candidatos da Aliança Liberal em 1930: “Paraíba, masculina/*Muié* macho, sim, sinhô. /Eita, pau-pereira/Que, em Princesa já roncou./Eita, Paraíba/Mulher-macho, sim sinhô/Eita, pau-pereira, /Meu bodoque não quebrou”. Pau-pereira era uma referência ao “coronel” José Pereira, chefe político de Princesa, que, em fevereiro daquele ano, se

rebelara contra a decisão do governador João Pessoa de desarmar chefes políticos como ele, que possuíam guarnições de jagunços.

Foi tudo muito rápido: de uma hora para outra, a qualificação de resistência civil de um Estado nordestino passou a ser estendida estereotipadamente para um dado comportamental de mulheres, dado esse que não se coadunava com o que o senso comum, e talvez nem só ele, entende como sendo a cartilha da feminilidade. Estado resistente, Estado viril, mulher masculinizada, paraíba. A já famosa canção acima começou a ser veiculada como um *jingle* de campanha, encomendado pela Casa Civil do presidente Eurico Dutra para promover a candidatura de José Américo de Almeida a governador da Paraíba em 1950. O curioso no *jingle* acima é que ele celebra justamente aquele que fora derrotado por José Américo, enquanto secretário do Interior e Justiça do então presidente da Paraíba (não se usava ainda o termo governador), numa empreitada que quase custara a vida de Américo.

Como dissemos, o famoso refrão celebrava a resistência da cidade de Princesa às tropas do governador Álvaro Carvalho. Inicialmente, esse refrão foi considerado pela oposição como um insulto à mulher paraibana, criando-se um tumulto quando o então *jingle* foi cantado em comício de José Américo em maio de 1950. Independente de toda essa polêmica regional, a carioca Emília Borba lançou esse baião com enorme sucesso nacional ainda naquele ano. Uma prova audiovisual do sucesso mencionado acima é que, ainda em 1950, a canção em foco podia ser utilizada apenas em sua versão instrumental e, ainda assim, conseguir transmitir a mensagem estereotipada de seu refrão. Aconteceu aqui o que muitos almejam conseguir nas narrativas audiovisuais massivas em qualquer época: ter um tema instrumental associado à entrada em cena de determinada personagem, o que se chama de *leitmotiv*. Trata de uma palavra alemã, que significa “motivo condutor”, sendo associado em música a uma breve fórmula musical (melódica, harmônica, rítmica), que pode ser facilmente percebida em sua repetição. Popularmente, associa-se esse expediente a Wagner, mas já era encontrado antes dele em cantos de igreja, bem como em peças de Monteverdi, Rameau e Mozart.

O *leitmotiv* que nos interessa está associado à “mulher-paraíba” e, curiosamente, em uma comédia musicada carioca na qual não há personagens nordestinas, quanto mais paraibanas: *Aviso aos navegantes* (RJ, Atlântida, Watson Macedo, 1950). Cleia (Eliana) é uma cantora, que está voltando ao Brasil após uma temporada em Buenos Aires, em

um transatlântico, que tem como imediato de seu comandante, seu namorado (Anselmo Duarte). Motivado por uma suspeita infundada de que ela o estaria traindo, ele resolve se aproximar de uma passageira, que o assediava acintosamente. Há um baile no navio, a personagem interpretada por Eliana se embriaga em seu camarote em companhia do clandestino (Oscarito). Ambos resolvem ir para o baile. Eliana lá chega fumando um charuto e dança animadamente um baião orquestral com o mesmo.

Em determinado momento, Cleia decide soltar baforadas na cara da rival enquanto esta dançava com o imediato. A moça bate em Eliana, que se abaixa e revida com um tabefe. Sem motivo aparente, outras mulheres começam a trocar tapas. O maestro (Bené Nunes), de costas para o salão, tem a sua atenção chamada pelo barulho dos tapas e pelo quebra-quebra. Ele, então, para a orquestra e diz algo baixinho para os músicos. Começa-se, então, a ouvir a canção “Paraíba”. As lutas entre as mulheres prosseguem, o maestro mostra-se animado com o inusitado, e o clandestino aproveita a confusão para fugir do baile. Cessada a confusão, Adelaide (A. Chiozzo) diz para Cleia que ela “acabou com o baile” ao que esta responde com orgulho: “Eu apanhei, mas dei tanta bofetada”.

Mais acima, ao referirmos ao surgimento do baião-*jingle* “Paraíba”, mencionamos a política de gênero. Há mais dela nesse texto, referindo-se mais propriamente à orientação que imprimimos à análise que se segue: os estudos de gênero, hoje substituindo aqueles chamados estudos sobre a mulher. Nessa orientação, há quatro elementos interrelacionados: os símbolos culturais, os conceitos normativos, as organizações e instituições e a identidade subjetiva. Em nossa discussão, os símbolos culturais naturalmente serão destacados. A ponte entre a canção “Paraíba” e a discussão que se propõe aqui do filme *É fogo na roupa* tem um forte débito com as teorias feministas do cinema, principalmente aquela relativa a aspectos de uma “identidade” feminina (CASSETTI, 1995, pp. 204-219). Nesse ângulo, há uma tentativa de se recusar definições essencialistas – tais como o “eterno feminino” - e de se procurar trabalhar a identidade cultural como um constructo cultural, em particular como o produto de uma série de discursos, que circulam na sociedade.

Estado e patriarcado

Assim como a passagem de “Paraíba” de *jingle* de campanha eleitoral para

sucesso, inicialmente, de Emilinha Borba, foi um pulo, o mesmo aconteceu com a consequente estereotipagem da mulher daquele Estado. Voltando ao filme-objeto desse texto, dois anos depois, do estouro daquela cantora, “Favorita da Marinha”, uma comédia musicada carioca faria do tipo que estava sendo criado a personagem principal daquele que talvez seja o primeiro filme profeminista brasileiro, *É fogo na roupa*. Trata-se da primeira produção independente do diretor e montador Watson Macedo, com roteiro de Alinor Azevedo e Cajado Filho. Essa é também a primeira comédia musicada brasileira em que temos uma personagem nordestina como protagonista, e, o que é excepcional, não se trata de uma imigrante, nem tem origem rural: a paraibana Madame Pau-pereira (Violeta Ferraz). A trama principal desse filme gira em torno de um tema nada regional ou mesmo nacional: a eterna guerra dos sexos. Essa batalha aqui está centralizada na realização de um impensável, pelo menos àquela época, Primeiro Congresso das Esposas em Defesa da Fidelidade Conjugal, presidido por Madame nas dependências reais do luxuoso Hotel Quitandinha, na região metropolitana do Rio de Janeiro.

A despeito de ela ser a presidente do citado congresso, Madame Pau-pereira tem pouco espírito conciliatório, como se espera de pessoas reais no desempenho de tais funções. A rigor, ela protesta contra o que considera como situação injusta das mulheres casadas brasileiras, mas ela não propõe uma nova ordem, mas, sim, a simples da substituição dos homens pelas mulheres nas posições de mando e discriminação nos casais. Por isso, ela aplaude o estranho modo com que uma francesa, a Condessa de Bugeville (Heloísa Helena) conduz o seu casamento, humilhando o marido brasileiro (Ivon Cury), inclusive, fazendo alusões negativas à masculinidade dele. Em determinado momento, Madame Pau-pereira informa aos interlocutores que é viúva pela quarta vez. O motivo: ela havia assassinado ou mandado matar seus ex-maridos quando eles a traíram. A despeito de sua postura discutível, ela é precisa em sua crítica ao patriarcalismo – expressão que não é pronunciada no filme – quando explica didaticamente para uma das congressistas o seguinte: “Os maridos podem enganar sem punição prevista em lei. Por quê? Porque são eles que fazem as leis. Por que essa desigualdade? Porque as leis foram feitas pelos homens”. Madame toca em um dos componentes mais importantes da estrutura do patriarcado, que é o Estado, criticado pela sua falta de intervenção, em alguns países, quando homens cometem atos de

violência contra mulheres sem a conseqüente responsabilização penal.

Parece-nos que o modo como Madame Pau-pereira se traja tem mais a ver com a questão política mencionada acima do que com sugestões de homossexualidade, como é o caso de Quincas, o cabeleireiro. Nessa linha de argumentação, tenderíamos a ver o seu traje e suas maneiras como signos daquilo que é trabalhado como tese por Chris Straayer (1995, p. 408) ao discorrer sobre filmes com personagens temporariamente travestidas. No entendimento dela, para algumas mulheres, o travestismo frequentemente significa saborear um gosto de privilégio masculino, mesmo que seja por pouco tempo e que elas sejam obrigadas, ao final, a voltarem à “condição feminina”. Com isso, mais uma vez, fica clara a diversidade de finalidade dos dois travestimentos nesse filme: um masculino e outro feminino. Essa autora faz uma distinção nesses disfarces: o travesti (*the transvestite*) e o “*the cross-dresser*”. O primeiro, de uso antiquíssimo nas artes cênicas, busca fazer com que a personagem se passe completamente como um membro do sexo oposto – o que acontece com Quincas substituindo a representante do Piauí durante a votação da citada moção -, enquanto o segundo termo acontece quando a personagem exagera os códigos de gênero do sexo assumido com a finalidade de evidenciar o quanto ela se encontra inadequadamente disfarçada (STRAAYER, 1995, p. 407).

Ainda com referência ao cabeleireiro, é curioso que o seu disfarce, que passou sem problemas diante de outras congressistas, não tenha sido usado por ele para, com ele, tentar assediar sexualmente o Coronel Rubião, que o contratou, já que explicitamente, pelo menos uma vez, o primeiro sugere que quer ser possuído pelo segundo.

Como é de praxe em nossas comédias musicadas cariocas dos anos 1950, há nesse filme uma série de tramas menores, não necessariamente interconectadas, as quais resumiremos a seguir a partir de seus protagonistas: o Coronel Rubião, um cabeleireiro, um cantor brasileiro casado com uma francesa, um empresário artístico e um trio de orientais. o Coronel Rubião, o “Rei do Babaçu” (Augusto Aníbal), um fazendeiro nordestino, casado, luta para poder sair com garotas frequentadoras do hotel no que é policiado por algumas participantes do citado congresso. A Madame Pau-pereira, falando para as colegas e visando o coronel em uma mesa com as citadas garotas, aproveita para fazer a sua política: “Minhas amigas, a nossa causa é a esperança de

salvação da sociedade. Olhem aquele quadro! O nosso congresso acabará de uma vez por todas com essa vergonha. Cada uma de nós tem de dobrar o marido a seu modo”. Dito isso, ela solta uma enorme baforada. Com pensamentos como esse, Madame dificilmente conseguiria maiores simpatias da parcela masculina do público desse filme.

Como uma retaliação por essa fala e pelas propostas da paraibana, Rubião trama um jeito de sabotar a assembleia final do evento quando seria votada uma moção ao Congresso Nacional: uma sugestão para a elaboração de uma pena de morte para maridos infiéis. Penalidade, por sinal, que esposas infiéis haviam enfrentado na realidade mais imediata no Brasil e fora dele. No intuito de dar ares de instituição civil para o seu empreendimento desleal, ele se diz presidente da Liga dos Maridos Livres, considera o casamento uma tristeza para os maridos, mas ninguém o rebate, porque, pensando assim, ele se casou. O próprio gesto do Coronel chegar para jantar acompanhado por várias jovens era o maior incentivo para as citadas militantes apresentarem a citada moção.

Quincas, o cabeleireiro do hotel (Antônio Spina), com um bigodinho lembrando o de Hitler, faz de tudo para poder também sair com alguém do mesmo sexo, de preferência com o machista fazendeiro acima citado, dado curioso numa subtrama raríssima no cinema da época em qualquer país. *Quanto mais quente melhor* (*Some hot like it*, EUA, Billy Wilder), por exemplo, é de 1959! Pensando naquilo e motivado financeiramente por uma recompensa de 50 mil cruzeiros (valores da época), ele aceita participar dos planos de sabotagem acima mencionados, sendo que, para isto, ele terá que se travestir no lugar de uma representante do Piauí, com quem tem grande semelhança física. Ele pretende se aproveitar das conversas que ouve enquanto trabalha no salão de beleza local para o seu trabalho de informante, inicialmente voluntário, do Coronel.

A mocinha

Juvenal, Juju (Ivon Cury), um cantor brasileiro, é casado com uma francesa (Heloísa Helena) e não consegue descobrir meios de se livrar do modo ditatorial com que ela o trata. Mais do que isto, ela é uma espécie de “coronela”: trai acintosamente o marido, levando o pianista brasileiro, Mário (Bené Nunes), até a sua própria suíte e

pedindo àquele que se esconda no banheiro. Esse encontro, descoberto, será o estopim da ira da namorada do músico, Diana (Adelaide Chiozzo). Para a presidente do citado congresso, a dama francesa agira de modo correto, “disciplinando” o seu marido brasileiro desde a primeira noite. Por sinal, Adelaide Chiozzo, atriz-cantora-acordeonista, participou de mais de duas dezenas de chanchadas, sempre fazendo o mesmo tipo da mocinha em contraste com os tipos representados por comediantes como Violeta Ferraz, Zezé Macedo, Maria Vidal e Dercy Gonçalves.

Sobre o tipo interpretado por Adelaide, entre outras atrizes, o crítico cinematográfico João Luiz Vieira (1990, p.162) observa que a mocinha da chanchada “deveria repetir alguns dos atributos indispensáveis aos 'heróis' e aos 'bons', tais como juventude, alegria, ingenuidade, candura, tudo isso sublimado pelas qualidades de ser prestativa e amorosa, respeitados obviamente os limites impostos pelo recato necessário a esses filmes”. Já a historiadora Rosângela Dias (1993, p. 91) afirma que a mocinha nesse ciclo de filmes representa, de certa forma, a expressão da “ambiguidade” das personagens femininas, uma vez que, apesar de estarem inseridas no universo público – trabalhando fora, sendo atrizes e cantoras, entre outras atividades - “em termos de padrões morais e comportamentais, essa mocinha estará presa aos estereótipos da mulher recatada, jovem, alegre, ingênua, cândida, prestativa, amorosa”.

Essas caracterizações da “mocinha” mencionadas acima podem vir a serem consideradas justamente aquilo que Simone de Beauvoir (1998, pp.:21; 73), já em 1949, apontava como signos de uma “passividade”, que seria um componente essencial da mulher 'feminina': “[Esse] é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos, mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico. Na verdade, é um destino, que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade”. E mais: “Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas, ainda, reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados, que lhes ensinam as mais velhas” e, conseqüentemente, “toda afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução”.

As considerações de Beauvoir com relação à feminilidade, culturalmente falando, de certa forma, atualizam no pós-guerra europeu algumas das ideias defendidas pelo filósofo e parlamentar inglês John Stuart Mill (2000, pp. 39-40), muitas décadas atrás, mais propriamente em 1869: “O que atualmente é conhecido como natureza feminina é

uma coisa eminentemente artificial – resultado da opressão forçada em algumas direções – e apresentada como não-natural em outras”. Ele politiza prontamente essa representação ao argumentar que, “sem hesitação, nenhuma outra classe de pessoas dependentes teve seu caráter tão distorcido de suas proporções naturais através da relação com seus senhores. As noções formadas sobre a natureza feminina são ridículas, meras generalizações empíricas, sobre os primeiros exemplares apresentados”. E conclui ele: “A ideia popular sobre tal natureza [feminina] é diferente em diferentes países, de acordo com as opiniões e circunstâncias sociais que o país ofereceu para as mulheres que lá vivem”.

Chiquinho/Pinduca, um empresário artístico (Ankito em sua estreia no cinema) busca fazer com que dois de seus contratados, a cantora e acordeonista Diana e o citado pianista brasileiro, emplaquem no elenco dos shows realizados naquele citado hotel de lazer. Com relação à colocação do pianista carioca no elenco do hotel, a dificuldade maior reside no fato de que o hotel está à espera de um nome internacional dos teclados, um concertista polonês.

O dado policialesco dessa comédia fica por conta de três homens com feições orientais, que passam quase toda a narrativa seguindo a citada francesa com o objetivo de subtrair dela um colar, que teria sido perdido por uma imperatriz em um terremoto no Japão há três séculos. Essa perseguição havia começado em Cannes e prosseguira em Veneza. Essa é a subtrama menos desenvolvida dessa narrativa. No entanto, o seu desfecho terá um significado muito importante para o marido dela e para o relacionamento de ambos.

Além do Coronel Rubião e do cabeleireiro, muitas outras pessoas e instituições tramam contra as propostas igualitárias de Madame Pau-pereira - “Pelo sagrado direito da igualdade” é a sua bandeira -, principalmente a instância narradora do filme, através do roteiro e direção. Isso se materializa dramaticamente com o desfile de um significativo conjunto de canções nas quais não se toca nas posturas machistas de alguns dos protagonistas, mas se condenam as mulheres que se deixam seduzir pelos mesmos. Um exemplo paradigmático disso temos nesses versos da marchinha “Bananeira não dá caju” (João de Barro), interpretada por Emilinha, que assim se inicia: “Bananeira não dá laranja/Coqueiro não dá caju./A menina que é direita/Não dá canja/E você dá sopa pra chuchu, Marilu”. A naturalização do social com que a canção se abre retorna, fechando-

a, ao tempo em que há uma clara mensagem de desestímulo a uma mudança de direção pessoal: “Você quer mudar de vida/É difícil pra chuchu/Bananeira não dá laranja/Coqueiro não dá caju”. Nessa marchinha, como em muitos outros casos do mundo histórico, o culpado é sempre a vítima.

A despeito de estar longe do perfil da Marilu, cantada por Emilinha, a ingênua e solteira Diana também enfrenta os percalços da condição feminina à época, pois se vê obrigada a sofrer calada e sem qualquer solidariedade as consequências do flerte do seu namorado, o pianista brasileiro, com a madame francesa.

A estrutura do patriarcado

Antes de chegar o momento da sessão em que a citada moção seria votada, Madame Pau-pereira troca ideias com suas colegas congressistas sobre como fazer frente às infidelidades de seus respectivos esposos. A representante do Piauí, que, mais adiante, será responsabilizada pelo fracasso do evento, sugere, através de uma metáfora alimentar, que as esposas atingidas deveriam se negar a fazer sexo com seus maridos. Madame responde também metaforicamente, dizendo que, se elas os impedissem de “comerem em casa”, eles acabariam por “comer fora”. A questão da sexualidade, levantada pela conversa do “comer fora” de Madame Pau-pereira, por sinal, é um dos componentes essenciais quando se busca analisar questões de representação de gênero do ponto de vista das estruturas do patriarcado. E quais são elas? O lar, o emprego, a violência, a sexualidade, a cultura e o Estado. Destaquemos alguns deles. O lar é a instituição que vem sendo frequentemente analisada por seu papel na produção, tanta da diferença quanto da desigualdade de gênero, podendo ser decomposto nesses itens: a expropriação do trabalho doméstico das mulheres e a estrutura típica: marido-provedor do sustento *versus* esposa-dona-de-casa em tempo integral. O componente cultura traduz a sequência de processos educativos, especialmente aqueles relativos à distinta formação profissional: profissões masculinas, profissões femininas. Sobre a participação do Estado nessa estrutura nos referiremos mais adiante. No aspecto abordado acima, um pensamento feminista radical encara justamente a sexualidade como o terreno mais importante da dominação das mulheres pelos homens. Nessa linha

de raciocínio, a ideologia do amor romântico teria um peso vital nisso pela sua apologia da heterossexualidade compulsória.

Segundo as normas do Primeiro Congresso das Esposas em Defesa da Fidelidade Conjugal, as moções a serem discutidas e votadas somente poderiam ser encaminhadas ao Congresso Nacional se tivessem sido aprovadas por unanimidade. Para evitar isso, o cabeleireiro dopa a representante do Piauí, entrando clandestinamente em seu quarto, e assumindo o lugar dela na hora da votação como se esperava e pelo que havia sido acertado e pago pelo Coronel. Ele vota contra a moção da pena de morte. Com isso, Madame Pau-pereira vê-se desmoralizada.

É lugar comum se dizer que a arte é o espaço para manifestações de fantasias e para a criação de utopias. Quando esse objeto artístico é uma comédia talvez essa aposta se torne maior ainda se tomarmos a comédia de costumes, a exemplo desse filme, como um espaço para questionamento de valores arraigados ou, no máximo, para a constatação ou inversão de alguma ordem. No entanto, o filme termina repondo as coisas nos seus devidos lugares de uma tradição. Com exceção do relacionamento entre a madame francesa e seu marido brasileiro, o qual passa ao final a “mandar” no casal, tudo volta a ser como dantes no quartel de Abrantes como descreveremos a seguir.

A cantora Diana e o pianista brasileiro Luiz Mário voltam a ser o casal enamorado do começo da narrativa. O que muda ao final é para melhor: eles conseguem contratos com o Hotel Quitandinha, contribuindo também para a carreira do empresário deles. O Coronel se vê vitorioso com a derrubada da moção da pena de morte e continua com o seu assédio retribuído e bem-remunerado a algumas das jovens frequentadoras do hotel. Juvenal vê restaurada a sua “moral” com a esposa francesa, após ter se envolvido com sucesso na prisão do trio de japoneses. Sua participação na rendição do bando foi ficar apontando-lhe uma arma. Se fôssemos enveredar por uma abordagem psicanalítica, poderíamos dizer que, no revólver apontado para os orientais, ele teve, na visão de sua mulher, acionado um símbolo fálico, recuperando a sua masculinidade e ela, por tabela.

E, por fim, um profeminismo brasileiro vê-se derrotado.

Tomando como premissa o fato de que a história do pensamento feminista é “uma história da recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino, em seus contextos específicos, e uma tentativa para reverter ou deslocar suas operações” (SCOTT, 1992, p. 84), indagaríamos, com relação a um profeminismo brasileiro,

acima mencionado, quais seriam as chances dele ser vitorioso em uma comédia musicada brasileira dos inícios da década de 1950? Afora o fato de todo o processo criativo e decisivo dessa produção estar a cargo de homens, devem ser levados em consideração fatores extrafílmicos muito mais importantes e decisivos do que esses: o contexto nacional brasileiro, pelo menos. E que contexto com relação às “questões da mulher”. Quando *É fogo na roupa* foi lançado, havia apenas 18 anos que a mulher brasileira havia conquistado o direito básico de votar, com 21 anos de idade, assegurado pelo Código Eleitoral. Instituto depois ratificado pela Constituição Federal de 1934, quando esse limite etário foi reduzido para 18 anos de idade. Ainda à época da circulação desse filme de Watson Macedo, estava em vigor o *Código Civil* de 1916, que, em seu artigo 242, restringia a prática de determinados atos de uma esposa sem a autorização do seu cônjuge, como exercer uma profissão ou aceitar um mandato.

A mulher casada

Próximo no tempo do citado filme, mas longe no espaço e no seu contexto de origem, o pensamento de uma feminista como Simone Beauvoir (1980, pp. 166; 223; 197; 209; 195) já havia tocado com intensidade especialmente no tema que nos parece o principal da chanchada em análise: a “questão da mulher casada”. A escritora e militante francesa o fez especialmente no segundo volume do seu *O segundo sexo*, lançado na França em 1949, mas somente editado no Brasil em 1960. Seria demais se pedir aos criadores de *É fogo na roupa* que trechos do livro dela estivessem na boca de Madame Pau-pereira, mas o comportamento da madame francesa, interpretada por Heloísa Helena, tem algo a ver, como veremos mais adiante. O texto “A mulher casada”, capítulo I, da 2ª Parte, “Situação”, é de uma dureza nada “feminina” com as mulheres, centrando-se na instituição do casamento e no trabalho doméstico. Com relação ao primeiro, diz Beauvoir: a) “o casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher [...], que sempre foi dada em casamento a certos homens por outros homens” e “incita o homem a um imperialismo caprichoso: a tentação de dominar”. Como consequência do casamento, a mulher fica restrita ao “trabalho doméstico, que a mulher realiza a apropriação do seu 'ninho' [...] que não lhe permite uma afirmação singular de si própria”, pois o trabalho que a mulher

desempenha dentro do lar “não lhe confere autonomia”. Para reforçar essa condição, ainda segundo essa pensadora, “há uma abundante literatura, que canta a poesia e as virtudes da casa”.

O final da trama central de *É fogo na roupa*, com a derrota das profeministas do Primeiro Congresso das Esposas em Defesa da Fidelidade Conjugal, mostra-se coerente com a cultura machista da época na realidade mais imediata, pelo menos no Brasil. Esse aspecto, o da manutenção de um *statu quo* por parte de uma comédia não deve nos surpreender, pois, em muitas delas, naquela época como hoje, rie-se ou satiriza-se aquilo ou quem está fora de algum padrão com a finalidade de reenquadrá-los. Quando esse filme se encerra, como mostramos, o Coronel, o maior vilão da história, permanece o mesmo e vitorioso, enquanto a “mocinha”, Madame Pau-pereira, é desmoralizada. Ou seja, quem, no filme, mais luta por uma melhor condição da mulher casada, é quem é a grande derrotada.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo 2**. A experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 10ªed., 1980 [1949].

CASSETTI, F. **Theories of cinema, 1945-1995**. Austin: University of Texas, 1995.

DIAS, R. **O mundo como chanchada**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

MILL, J. S. **A sujeição das mulheres**. São Paulo: Escala, 2000 [1869].

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.16., n.2, p.5-22, 1992.

STRAAYER, C. Redressing the 'natural': the temporary transvestite film. In: GRANT, B. K. (ed.) **Film Genre Reader II**. Austin: University of Texas, 1995, p. 402-427.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, F. (org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1990, p.161-86.