



**Notas sobre a frescura, o trabalho bicha e a fanchonice  
em *É fogo na roupa!* (Watson Macedo, 1953)**

Jocimar Dias Jr.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jocimar Dias Jr. é diretor, roteirista e pesquisador de cinema. Bacharel em cinema (UFF), Mestre em comunicação (PPGCOM-UFF), e atualmente Doutorando (PPGCine-UFF), desenvolvendo pesquisa sobre releituras *queer* das chanchadas cariocas, sob orientação do Prof. Dr. João Luiz Vieira. Em 2014, dirigiu *Ensaio sobre minha mãe*, curta-metragem exibido em 24 festivais nacionais e internacionais, e premiado em 6 deles - 26º Kinoforum (SP), 7º Kino-Olho (SP), 9º CineMúsica (RJ), 5º Festival Universitário de Alagoas (AL), II MOV (PE) e 13º MIFEC (Porto, Portugal). É um dos membros-fundadores da Ritornelo Audiovisual e um dos editores da Revista Moventes.  
Email: [jocimardiasjr@gmail.com](mailto:jocimardiasjr@gmail.com)

**Resumo**

Este artigo empreende uma releitura *queer* da chanchada *É fogo na roupa!* (Watson Macedo, 1953). Dividido em três partes, a primeira analisa a personagem afeminada do cabeleireiro Quincas (Antônio Spina) e seu número musical, do ponto de vista de possíveis espectadorialidades de bichas e frescos da época. A trajetória da personagem também é relacionada às relações de trabalho dos homossexuais envolvidos na produção do filme, o diretor Watson Macedo e o roteirista Cajado Filho, e questiona-se a existência tanto de uma “sensibilidade bicha” (denominada “frescura”) quanto o impacto das dinâmicas do armário nas obras produzidas por homossexuais da época, pensando o que seria o “trabalho bicha” nas chanchadas. A segunda é dedicada à análise do personagem implicitamente homossexual Juvenal, interpretado pelo cantor Ivon Cury, e os modos como o filme insiste em encenar seu fracasso em performar uma masculinidade viril hegemônica. A terceira se debruça sobre a personagem Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) e como sua performance masculinizada pode ter sido atraente para espectadoras fanchonas (lésbicas) da época.

**Palavras-chave:** chanchada; frescura; trabalho bicha; espectadoras fanchonas

**Abstract**

This article undertakes a *queer* reinterpretation of the *chanchada* *É fogo na roupa!* (*Clothes on Fire!*, Watson Macedo, 1953). Divided into three parts, the first one analyzes the effeminate character Quincas, the hairdresser (Antônio Spina), and his musical number, from the point of view of possible gay spectators of the time. The character's trajectory is also related to the work relations of the homosexuals involved in the production of the film, the director Watson Macedo and the screenwriter Cajado Filho, and the existence of both a “gay sensibility” (called “frescura”, analogous to “camp”) and the impact of the dynamics of the closet in the works produced by homosexuals of the time and what would be “gay labor” in the *chanchadas*. The second one is dedicated to the analysis of the implicitly homosexual character Juvenal, played by the singer Ivon Cury, and the ways in which the film insists on staging its failure to perform a hegemonic virile masculinity. The third focuses on the character Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) and how her butch performance may have been attractive to lesbian spectators of the time.

**Keywords:** *chanchada; camp; gay labor; lesbian spectators*

Uma bicha esguia e saltitante interage com suas clientes no salão de beleza e, após um prelúdio instrumental, repentinamente começa a cantar: “*Eu sou um cabeleireiro/ E faço qualquer penteado/ Aqui ou lá no estrangeiro/ Eu sou o Quincas falado*”. É assim que começa o descontraído terceiro número musical de *É fogo na roupa!* (Watson Macedo, 1953), no qual o afeminado personagem interpretado pelo cômico Antônio Spina se apresenta para os espectadores. Em um longa-metragem repleto de números musicais de palco “não-integrados”, tal número surpreende não só por ser mais “integrado” à narrativa, mas também por ser performado por uma personagem caracterizada notadamente enquanto homossexual, e que tem uma função recorrente na trama. Quincas, com seus trejeitos afetados, se gaba de sua destreza e talento no exercício de sua ocupação: “*Emprego a minha magia/ Embelezando a cabeça/ De qualquer pobre Maria/ Ou de uma nobre condessa*”. Em outra estrofe, Quincas brinca com o duplo sentido das palavras, sempre remetendo a sua sexualidade ambígua: “*Os penteados, faço de estalo/ Rabo de pinto ou de cavalo/ Quincas pra lá, Quincas pra cá/ Quincas pra todo lugar/ Será? Será?*”. Diferentemente das marchinhas carnavalescas que figuram no filme, a canção “Quincas cabeleireiro”, de Albanir Greco, que não é uma marchinha, parece ter sido escrita especialmente para o filme, visto que faz menção a temas que serão explorados na narrativa, como no trecho “*Neste salão só para mulheres/ Muitas “Marias”, tantas “Estelles”/ Sempre que vão a outro lugar/ Dizem que vêm para cá.../ Será? Será?*”, em que o cabeleireiro sugere, cantando maliciosamente para a Condessa de Bugarville (Heloisa Helena), ter conhecimento de que o salão de beleza é usado como álibi para traições conjugais da clientela.



**Figura 01:** Quincas (Antônio Spina) atende a Condessa de Bugarville (Heloisa Helena, na frente) enquanto Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz) os observa, ao fundo.

Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 25 de março de 1953, p. 08.



A caracterização estereotipada de Quincas se encaixa facilmente no “retrato fílmico” de homossexuais considerado negativo por Antônio Moreno em seu pioneiro estudo, *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (2002). Uma vez que Moreno está prioritariamente preocupado em “refletir sobre a existência, no cinema brasileiro, de um discurso (ou elementos de construção de personagem) formador de paradigmas estereotipados, geradores de preconceitos e intolerância para com os homossexuais” (MORENO, 2002: 21), o autor considera que o “uso exacerbado do gestual” presente na corporeidade afetada de alguns personagens nas chanchadas cariocas estaria a serviço de um “discurso desaprovador de um sujeito, ou segmento, que está fora dos padrões de gestualidade que a sociedade acredita ser o único”, no caso, os homossexuais (MORENO, 2002: 28). Moreno entende as representações fílmicas como “somatório dos veredictos exarados pela sociedade através de um filme” (MORENO, 2002: 20), utilizados para fins preponderantemente homofóbicos e heteronormativos. Sua abordagem desconsidera possíveis complexificações que podem surgir, principalmente, se levarmos em conta autorias ou espectralidades *queer*.

Essa discussão me lembra o depoimento de Harvey Fierstein no documentário *O Armário de Celulóide* (*The Celluloid Closet*, Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1995), baseado no livro homônimo de Vito Russo (1981), em que o ator, que construiu sua carreira fazendo personagens afeminadas, declara: “Eu gosto da afeminada [*sissy*]. Ela é usada de formas negativas? Sim, mas meu ponto de vista sempre foi: visibilidade a qualquer custo. Prefiro ter uma imagem negativa do que nenhuma. Essa é apenas a minha visão particular. E também porque eu sou uma afeminada [*sissy*].” Sua fala é imediatamente sucedida, na montagem, por um trecho de um número musical com duas bichinhas saltitantes fazendo uma apresentação burlesca no que seria a representação de um clube noturno gay de Greenwich Village em *Sangue Vermelho* (*Call Her Savage*, John Francis Dillon, 1932), exemplificando o tipo de representação afetada ao qual se referia. Embora eu não corrobore com o discurso da “visibilidade a qualquer custo” de Fierstein, eu me identifico em certo sentido, pois considero um número musical como “Quincas cabeleireiro” extremamente prazeroso de assistir – talvez porque eu mesmo seja uma bicha saltitante. Além disso, as palavras utilizadas para descrever o ator Antônio Spina na imprensa, como “modesto”, “recatado”, “de olhos grandes e voz macia” e de “temperamento tímido”,<sup>2</sup> parecem todos eufemismos que, para mim, levantam questionamentos sobre sua possível homossexualidade.

<sup>2</sup>A *Scena Muda*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1951, p. 33.



○ interessante comediante cujo verdadeiro nome é Antônio Spina é natural da cidade de Florianópolis, Estado de Santa Catarina, Brasil, onde nasceu a 31 de janeiro de 1916. Desde criança organizava representações teatrais, montando a seu modo peças inventadas pela garotada mesmo. Em 1941 chegou ao Rio, atraído pelo fascínio que exerce a Cidade Maravilhosa em qualquer brasileiro da província. Estreou na Companhia Alda Garrido que a essa época fazia revista no Teatro João Caetano. Assim começou uma carreira brilhante que dia a dia vem sendo acrescida de novas conquistas. Modesto, recatado, trajando com sobriedade, sem ostentação, Spina é de estatura mediana, magro, de olhos grandes e voz macia. Nunca se altera, é homem de poucas palavras revelando um temperamento tímido. Já apareceu em alguns filmes nacionais, mas o «O Meu Dia Chegará» é que revelará a medida do seu grande talento. Aparecendo como um marido «massacrado» pela mulher, que um dia descobre uma fórmula infalível para dominá-la, Spina compõe um tipo de inextinguível comicidade, conseguindo a sua consagração como astro de primeira grandeza.

**Figura 02:** Perfil de Antônio Spina. Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1951, p. 33.

Mas, para além de meus prazeres subjetivos, há algo de particularmente interessante neste número, se pensado pela perspectiva *queer* dos estudos dos musicais cinematográficos e sua relação específica com espectadores gays. Compreendendo o *queer* nos termos de Alexander Doty, ou seja, “uma grande variedade de posições dentro da cultura que são não-, anti-, ou contra-heterossexuais” (DOTY, 1993: XV), Brett Farmer argumenta que o prazer de assistir a musicais, para espectadores gays, estaria ligado principalmente a renegociações dos aspectos textuais “excessivos” e desviantes dos números musicais, sendo a espetatorialidade gay um processo de co-constituição que ocorre *entre* o texto fílmico, o espectador e a dinâmica psicossocial que atravessa ambos. Ou seja, se nesses filmes, por um lado, a trajetória



linear da trama principal tende a reiterar a conformidade aos desejos heteronormativos e edipianos, por outro o número musical insiste em ser “uma interrupção anárquica não só das estruturas dominantes da narrativa clássica, mas também das estruturas textuais e de desejo espectral” (FARMER, 2000: 82). Para Farmer, os números musicais são quebras momentâneas e subversivas das formas libidinais dominantes, desvios não-lineares espetaculares que apresentam “formações de desejos não-edipianos ou até anti-edipianos” (FARMER, 2000: 84). Inspirado pela perspectiva de Farmer, penso no número “Quincas cabeleireiro” como um desses momentos de extravasamento libidinal dissidente nas chanchadas cariocas, em que a homossexualidade de seu protagonista transborda para além das restrições da trama realista, ganhando corpo e voz *afetados* e *afetando* espaços, dentro e fora da tela. Uma desmunhecada celebração musical (mesmo que momentânea) da “saída do armário”, que imagino ter sido prazerosa, inclusive, para espectadores bichas da época.

A participação de bichas na produção das chanchadas corrobora uma leitura *queer* de tais imagens. Em seu livro *Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK* (1989), a fim de contrastar as aventuras amorosas (heterossexuais) do mulherengo Carlos Manga com a vida pessoal de seus demais colegas diretores da Atlântida Cinematográfica, o autor Sérgio Augusto acaba revelando detalhes da vida íntima de Watson Macedo, José Carlos Burle e Moacyr Fenelon: “Na Atlântida, os diretores não podiam namorar suas atrizes. Burle, Macedo e Fenelon não haviam criado problemas. Os dois primeiros eram homossexuais (e discretos o bastante para não violar outros tabus) e o terceiro, um homem casado avesso a prevaricações” (AUGUSTO, 1989: 132-133). No contexto jornalístico do livro, esta informação não passa de uma fofoca de bastidores, e o assunto não volta a ser abordado, não adquirindo qualquer relevância para a análise dos filmes. Entretanto, ao “tirar do armário” tanto Macedo quanto Burle, Augusto acaba por visibilizar um aspecto pouco discutido na bibliografia dedicada às chanchadas: que filmes importantes, considerados paradigmáticos do “gênero” – como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1950) ou *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953) – foram dirigidos por homossexuais.

Após uma série de desavenças com Severiano Ribeiro (que havia se tornado acionista majoritário da empresa), Watson Macedo se desligou do quadro de funcionários da Atlântida e fundou a sua própria produtora, a Watson Macedo Produções Cinematográficas. Em 1952, nos estúdios da Brasil Vita Filme (Estúdios Carmen Santos) e com tomadas externas no Palácio Quitandinha, em Petrópolis, Macedo filmou seu primeiro longa-metragem enquanto cineasta “independente”: justamente *É fogo na roupa!*, roteirizado pelo próprio Macedo em parceria com Alinor Azevedo e Cajado Filho (este último também responsável pela cenografia). Devido a problemas de



distribuição/exibição,<sup>3</sup> o filme acabou sendo lançado comercialmente apenas após o carnaval do ano seguinte, em 1953 – mesmo ano de lançamento de *Carnaval Atlântida*, dirigido parcialmente por José Carlos Burle, antes de sua também saída da Atlântida (o filme seria finalizado, como sabemos, por Carlos Manga). A participação de Cajado Filho merece destaque aqui, visto que o cineasta negro também era homossexual. Mateus Nagime, em sua dissertação de mestrado, faz uma leitura detalhada do subtexto *queer* de *Poeira de Estrelas* (Moacyr Fenelon e Cajado Filho, 1948) expresso através da tensão sexual lésbica implícita nas trocas de olhares entre as protagonistas, interpretadas por Lourdinha Bittencourt e Emilinha Borba, nos números musicais dirigidos por Cajado Filho (NAGIME, 2015).

Em relação à figura afeminada do “florzinha” [*pansy*] nos filmes americanos pré-Código Hays, Harry M. Benshoff e Sean Griffin afirmam que “embora a figura do florzinha se diferencie de como as pessoas veem os homens gays hoje em dia, essa imagem de fato correspondia com como a homossexualidade era definida durante aquela era – inclusive pelos próprios homens homossexuais” (BENSHOFF, GRIFFIN, 2005: 26). O fato de que pelo menos duas bichas, Watson Macedo e Cajado Filho, estiveram envolvidas nas diversas etapas de criação de *É fogo na roupa!*, suscita a questão de que Quincas talvez seja não um simples amálgama dos preconceitos da sociedade heterossexual em relação a frescos e veados em geral, mas antes um resquício arqueológico mesmo que nos informa, muitos anos depois, de como bichas percebiam suas autoimagens, se autorrepresentavam e, por que não, se autoparodiavam em obras cinematográficas para consumo massivo.

Matthew Tinkcom analisa as contribuições de gays e lésbicas em filmes da unidade comandada por Arthur Freed da MGM, visibilizando o trabalho de gays e suas sensibilidades dentro da própria indústria americana, principalmente em gêneros como o musical, que tiravam proveito das qualidades dos trabalhos de homossexuais (músicos, cenógrafos, diretores, etc.) como diferencial lucrativo (contanto que se mantivessem “no armário”). Em termos de artifício, excesso e exagero, Tinkcom destaca os aspectos estilísticos e subtextuais *queer* das escolhas de direção nos musicais de Vincent Minnelli, cuja homossexualidade (no armário) era conhecida em Hollywood, apesar de seus vários casamentos. Reavaliar Minnelli por uma perspectiva *queer*, para o autor, não significa simplesmente dar ouvidos a fofocas de uma história subterrânea de Hollywood, mas usar dados que são estrategicamente subtraídos da história oficial ou monumental do cinema como ferramentas para reescrevê-la, como forma de enfrentar o apagamento de artistas gays e lésbicas (TINKCOM, 2002: 119-120).

<sup>3</sup> *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 180, 17 de fevereiro de 1953, p. 36.



Tinkcom se distancia da ideia de *autoria*, preferindo a noção de *trabalho* a partir de um referencial marxista, considerando que “trabalhos feitos por certos indivíduos, e não identidades, podem em certos casos apresentar as marcas do indivíduo sobre o produto” (TINKCOM, 2002: 118). Nesse sentido, o que ele chama de “trabalho gay” (*gay labor*) “não é simplesmente o trabalho de gays despendido em um produto específico, mas o trabalho específico de garantir a multivalência do produto, em que ele possa ser consumido por consumidores gays e não gays da mesma forma” (TINKCOM, 2002: 117). Da mesma forma que gays aprendem desde pequenos os códigos de “passabilidade” para que possam “se passar por héteros” (anulação de trejeitos, por exemplo), a própria lógica do armário reverberaria nas relações laborais, demandando de trabalhadores não-heterossexuais o complexo esforço de exercer o seu trabalho de uma maneira “palatável” para as plateias heterossexuais e aos interesses dos estúdios, como forma de garantir seu emprego e sua manutenção no mercado.

Como recorda João Silvério Trevisan, desde pelo menos 1894, ano de publicação do livro *Atentados ao pudor: Estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, escrito pelo jurista especializado em direito criminal Francisco José Viveiros de Castro, o discurso médico-científico e psiquiátrico no Brasil passa a considerar que os “uranistas”, ou seja, “indivíduos atingidos de inversão congênita ou psíquica”, sofriam de uma “alteração psíquica” denominada “afeminação” (TREVISAN, 2018: 174). Seu discurso está estritamente em consonância com as ideias em voga na psiquiatria europeia e norte-americana – a homossexualidade como “instinto sexual contrário”, como “desejo pelo mesmo sexo, patológico porque não é reprodutivo”, cujos casos mais agravados levariam à afeminação, tal qual aparece em *Psychopathia Sexualis* (1886), do alemão Richard von Krafft-Ebing (KATZ, 1996: 33-35); ou os “homossexuais absolutos” ou “invertidos” que, nos escritos do estadunidense Dr. James G. Kiernan, em 1892, eram considerados pessoas com um “estado mental geral do sexo oposto” (KATZ, 1996: 32). Viveiros de Castro descreve traços comportamentais dos homossexuais brasileiros da seguinte maneira: “Têm como as mulheres a paixão da toilette, dos enfeites, das cores vistosas, das rendas, dos perfumes. [...] Não seguem as profissões que demandam qualidades viris, preferem ser alfaiates, modistas, lavadeiros, engomadores, cabeleireiros, floristas etc.” (VIVEIROS DE CASTRO *apud* TREVISAN, 2018: 174). Que a ocupação de Quincas seja justamente a de cabeleireiro remete a certos questionamentos teóricos que Richard Dyer ([1977] 2002) elaborou sobre as formas que a sensibilidade *camp* (termo de difícil tradução, que remete a “frescura”, “afetação”, “artifício” ou “exagero”) assumiu no que denominou cultura tradicional gay americana. No próprio artigo de 1964, “Notas sobre o *Camp*”, em que Susan Sontag cunha o termo, Dyer nota que a autora “sugere que o *camp* é a maneira pela qual os



homossexuais procuraram causar alguma impressão na cultura da sociedade em que vivem”, e tal impressão envolveria “domínio do estilo e da sagacidade” enquanto “uma maneira de afirmar que as bichas têm algo diferente a oferecer à sociedade”. Nesse sentido, Dyer nota como gays tomaram para si certas “profissões de estilo”, como cabeleireiros, decoradores de interiores, desenhistas de vestidos, dançarinos de balé, artistas de musicais e do teatro de revista, e ocupações chave no *showbiz* que de fato cumpriram certa função de tornar “a vida da sociedade como um todo mais elegante e graciosa” (DYER, [1977] 2002: 52). Mas a legitimidade que tais funções proviam era limitada. Dyer sugere que “[a] própria luxuosidade e 'inutilidade' dessas profissões também tendem a reforçar a imagem de homens gays enquanto decadentes, marginais, frívolos”, enfatizando-os como “não envolvidos na produção real de riqueza (na fábrica ou nos escritórios administrativos) na sociedade”, mas sim “estéreis parasitas” atuando em suas bordas. O autor também descreve como “ambígua” a relação dessas “profissões de estilo *camp*” com as mulheres: “E nós, homens gays, estamos profundamente envolvidos na criação dos estilos e na prestação de serviços para o 'adereçamento' das mulheres do mundo ocidental. Isso nos dá legitimidade – mas como parasitas das mulheres, que são vistas como subordinadas aos homens e objetos de luxo (ainda que escassos)” (DYER, [1977] 2002: 59).

Dyer considera seus comentários como uma grande “digressão” dentro de seu texto sobre as dimensões políticas - ora conservadoras, ora progressistas - da sensibilidade *camp*. No entanto, esta discussão nos presenteia com certas ferramentas teóricas para pensarmos *É fogo na roupa!* Seria possível imaginar uma sensibilidade própria de afeminados, bichas, afetados e frescos brasileiros da época? Tal sensibilidade, numa analogia com o *camp*, poderia ser traduzida como *bichice* ou *afetação*, mas prefiro chamá-la daqui para frente de *frescura* – por pura frescura minha mesmo. Tentar analisar o *trabalho fresco* de bichas como Macedo ou Cajado Filho pelo prisma da uma *sensibilidade fresca* ou da *frescura* não consiste em celebrar de maneira essencializada as narrativas que produziram, nem procurar necessariamente interpretações progressistas das mesmas. Trata-se, antes, pensando com Dyer, de buscar extrair dessa suposta *cultura tradicional fresca* algum tipo de conhecimento real que nos informe sobre “a capacidade de ver e sentir a construção das identidades de gênero, dos papéis [sociais] e do comportamento sexual, de responder com sensibilidade e diversão” (DYER, COHEN, [1980] 2002: 22) de gerações anteriores de não-heterossexuais masculinos, levantando as questões mais adequadas de maneira historicizada.

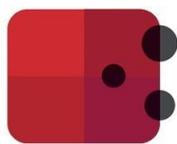
Uma outra camada do número musical “Quincas cabeleireiro” surge, se refletirmos sobre sua dimensão ambígua em relação às mulheres de que Dyer nos



chama a atenção. Durante a canção, Quincas se gaba de suas habilidades como cabeleireiro, de sua capacidade de “tornar bonitas” clientes pobres ou ricas através dos elaborados penteados, enquanto dança livremente entre as mulheres, como se dominasse completamente o espaço do salão. Quincas chega até mesmo a simular uma batuta de maestro com o pente que tem em mãos, dando sinal para que as mulheres ao seu redor cantem o coro, como se ele as comandasse tal qual uma orquestra – e elas, prontamente, seguem seus direcionamentos. Estes simples gestos são, de maneira pouco sutil, a materialização da argumentação de Dyer: é através dos instrumentos de seu ofício estético e decorativo, que lhe permitem acesso àquele universo “feminino”, que a personagem homossexual irá contribuir para a manutenção da opressão patriarcal que aflige aquelas mulheres. Em nenhum outro momento do filme os movimentos de câmera são tão elaborados e exploram tão bem a espacialidade quanto neste número, como se a câmera de Watson Macedo também emulasse esse domínio (extradiagético) de um espaço “feminino” por uma figura homossexual - no caso, a do próprio cineasta, que reflete o gesto do personagem através do modo de encenação.

A situação se agrava no decorrer da trama, quando Quincas é recrutado estrategicamente por Coronel Rubião (Augusto Aníbal), o “Rei do Babaçu”, para se infiltrar no Primeiro Congresso de Esposas em Defesa da Felicidade Conjugal, organizado por sua esposa, Madame Pau Pereira (Violeta Ferraz). Atento às informações que recebe em primeira mão das mulheres no salão, Quincas descobre onde e quando a reunião ocorrerá, aplica sonífero no chá de uma das participantes, se traveste com as roupas dela e consegue adentrar o evento sem ser percebido, boicotando a votação da moção de pena de morte para maridos adúlteros. Uma vez que o plano funciona, Quincas cai nas graças de Rubião e é recompensado: ele aparece bebendo espumante e comemorando, sentado à mesa com Rubião no final do filme (fica sugerido nas entrelinhas que a relação de ambos possa ter conotações sexuais, para além da empregatícia). O filme termina com as mulheres finalmente descobrindo o plano e punindo Quincas, num linchamento coletivo no meio da boate.

A inserção de uma personagem homossexual acontece, então, no contexto não só de exploração indireta das mulheres, mas também de perpetuação do imaginário cisgênero (e transfóbico) do travestimento como disfarce ou enganação (lembrando que o senso comum da época explicava a homossexualidade como inversão). O estereotipado Quincas não faz uso de seu acesso a espaços “femininos” para questionar o sistema, mas para ajudar a manutenção do *status quo*, em busca de retorno financeiro ou mesmo sexual/afetivo de Coronel Rubião. Tal relação empregatícia, em que um homossexual se submete a trabalhar dentro dos termos que beneficiam uma figura patriarcal, utilizando de sua própria “cultura” de maneira velada para garantir certo



espaço na sociedade, me parece ser análoga à posição de Macedo ou Cajado Filho trabalhando na indústria, ao mesmo tempo em que precisavam levar uma vida “discreta” a fim de ficarem longe dos cadernos de fofocas e perderem seus empregos. Nossa reflexão sobre o que seria um *trabalho da frescura* leva em consideração esse complexo jogo entre *visibilidade* e *discrição*, entre *livre expressão* e *auto-opressão*, que é articulado no número musical de Quincas e em sua narrativa como um todo, e que parece refletir a posição do homossexual na sociedade brasileira da época, particularmente na indústria cinematográfica. Tal discrição nem sempre era alcançada com sucesso, e até um filme que podemos considerar como majoritariamente conservador, que seguia de maneira geral os padrões morais da época, acabou sendo rechaçado pela crítica justamente por parecer ter ido longe demais – e a presença de um personagem homossexual, mesmo que conveniente com o sistema, parece ter escandalizado alguns espectadores. Após o lançamento do filme, um leitor chamado José Silveira vociferou contra o filme em tom revoltado, na revista *A Cena Muda*, em 15 de abril de 1953: “Será que o Serviço de Censura está funcionando? Se está, por que deixa “É Fogo na Roupa” ser exibido para o público? Por que não o impugna, sendo um filme pornográfico, uma exaltação à pederastia e ao adultério?”.<sup>4</sup>

\*

“Atenção! Acaba de chegar neste recinto, como convidada de honra do Primeiro Congresso de Esposas em Defesa da Felicidade Conjugal, uma das figuras mais destacadas da sociedade de França: a Condessa de Buganville!” É assim que, diretamente do palco do Cassino do Hotel Quitandinha, o apresentador Renato Côrte-Real (famoso locutor da Rádio Nacional) anuncia a chegada da Condessa (Heloisa Helena), ignorando a presença de seu acompanhante, o tímido Juvenal (Ivon Cury). Ela se levanta da mesa para agradecer as palmas entusiasmadas que recebe dos demais frequentadores do local. Mas quando Juvenal insinua fazer o mesmo, ela o impede. Ainda sentado, Juvenal protesta silenciosamente. Somente então o apresentador, visando desfazer o desconforto, se vê obrigado a realizar o seu pedido, um tanto a contragosto: “Atenção, atenção! Ia me esquecendo... a Condessa de Buganville faz-se acompanhar de seu marido...”. Mesmo tendo seu nome omitido, Juvenal parece satisfeito: ele se levanta e agradece aos parcos aplausos que recebe. Dessa maneira, desde a primeira cena de *É fogo na roupa!*, Juvenal é caracterizado como subserviente

---

<sup>4</sup>*A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1953, p. 20.



à sua esposa, a qual detém o domínio da relação – e, portanto, uma figura cuja masculinidade seria questionável.

Sua virilidade é colocada ainda mais em dúvida em uma cena posterior. Nela, a Condessa de Buganville pede um elaborado coquetel alcoólico a um garçom e não permite que Juvenal se intrometa em seu pedido. Em seguida, o garçom pergunta o que Juvenal gostaria de beber, mas a Condessa responde em seu lugar, escolhendo uma opção que o deixa claramente contrariado: “Ele vai tomar um copo de leite”. O garçom retruca: “Na temperatura da sala?”, e Juvenal intervém, insatisfeito: “Mais *fresco*, por favor”. E a Condessa completa, com seu sotaque francês forçado: “*Oui*. Bem mais *fresco*!”. A escolha do leite pode ser relacionada a uma dependência quase infantil de Juvenal para com sua esposa, que se comporta como figura materna, reiterando a subserviência dele. Mas a utilização proposital da palavra “*fresco*” para causar o riso a partir de seu duplo sentido (“leite” como eufemismo para “esperma”) adquire conotações sexuais, sugerindo a “*frescura*” de Juvenal.

Garçons entregando a Juvenal copos de leite enviados por sua esposa serão uma *gag* constante durante todo o filme. Na segunda vez que a situação acontece, ele protesta: “Ei, que negócio é esse? Eu pedi uísque!”. O garçom retruca: “Ordens da Sra. Condessa”. Juvenal bebe, a contragosto, e sente o gosto amargo do leite. Sua tristeza chama a atenção de Coronel Rubião, que se aproxima, a fim de recrutá-lo para sabotar o congresso das esposas. Sua abordagem incisiva parece uma investida sexual, tanto que Juvenal se coloca por vezes na defensiva em relação aos toques do “Rei do Babaçu”. Coronel Rubião confia que precisa “arranjar um ‘elemento’” que forneça todas as informações sobre o congresso das esposas e que Juvenal “seria o mais indicado”, por ser um marido “virtuoso” (leia-se, “*fresco*”) – ou seja, ele pensa primeiro em Juvenal como a figura sexualmente ambígua capaz de se infiltrar no mundo das mulheres. Para se desfazer do convite (e se manter no armário?), é Juvenal quem, com seus trejeitos desmunhecados, sugere o nome do cabeleireiro Quincas para a tarefa.

Embora Juvenal seja apresentado como heterossexual, ele é implicitamente caracterizado enquanto homossexual, o que não era uma prática incomum em filmes. No caso do cinema americano, por exemplo, Harry M. Benshoff e Sean Griffin relembram que, depois que o Código Hays passou a ter efeito, a figura do *florzinha* [*pansy*] não desaparece, mas apenas se torna menos obviamente homossexual, os estúdios assim se protegendo de acusações de “perversão sexual”. Os métodos mais comuns para “des-homossexualizar” o *florzinha* consistiam em estabelecer que o personagem estava em um casamento heterossexual, ou torná-lo completamente assexual (não interessado no sexo oposto, mas também não demonstrando interesse algum por sexo em si). Atores como Edward Everett Horton, Franklin Pangborn, e Grady Sutton construíram suas

carreiras interpretando variantes do tipo *florzinha*, antes e depois do Código (GRIFFIN, 2000: 49; BENSHOFF, GRIFFIN, 2006: 32). No caso das chanchadas cariocas, “o máximo de bichice permitido”, segundo Sérgio Augusto, “eram os tipos celebrizados por Ivon Curi [sic], cujos trejeitos afeminados [...] mantinham a frescura nos limites toleráveis do pitoresco” (AUGUSTO, 1989: 185). Rumores sobre a homossexualidade do famoso cantor das rádios se espalharam desde sua primeira aparição no cinema, onde também interpretara um personagem afetado em *Aviso aos Navegantes* (1951), um dos filmes dirigidos por Watson Macedo ainda na Atlântida.<sup>5</sup> Independentemente de se tais suspeitas se confirmavam ou não na vida real (Ivon Cury, afinal, se casou em 1961 e teve quatro filhos), fato é que sua figura estelar foi construída de maneira sexualmente ambígua o suficiente a ponto de que tais suposições fossem sequer suscitadas. Seria o caso aqui de especular que Watson Macedo e Cajado Filho talvez tenham se aproveitado de tais características para articular códigos das subculturas homossexuais urbanas da época através de sua corporeidade - códigos esses que seriam compreendidos por espectadores bichas, que poderiam se identificar com a experiência do armário ou rir do deboche em relação ao casamento heterossexual compulsório e falido que o personagem sustenta.



**Figura 03:** Da esquerda para a direita: Geny Macedo (sobrinha de Watson e continuista do filme), Ivon Cury e Watson Macedo em uma foto de bastidores de *É fogo na roupa!*

Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 09 de janeiro de 1953, p. 05.

<sup>5</sup>“Fernando Ceylão vive o cantor Ivon Curi em seu primeiro musical”. *O Globo*, 16 de maio de 2015. Disponível em: <http://glo.bo/1GclSd0>. Acessado em: 05 de setembro de 2020.



Em sua análise de *É fogo na roupa!*, Júlio César Lobo argumenta que a narrativa trabalha para restaurar a “moral” de Juvenal em relação a sua esposa francesa: ele passa a “mandar” no casal no final do filme, após ajudar a recuperar suas joias e prender o trio de estereotipados ladrões japoneses. “Sua participação na rendição do bando”, afirma Lobo, “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” (LOBO, 2013: 50). Entretanto, diferente de como Lobo descreve a cena, em nenhum momento Juvenal utiliza uma arma de verdade, ele apenas simula uma pistola com os dedos. Se a metáfora psicanalítica cabe, é justamente do avesso: a “masculinidade” de Juvenal não pode ser restaurada porque é apenas (sempre foi) uma simulação, tal qual sua “arma”, o que seria um comentário bastante irônico sobre a artificialidade dos papéis de gênero característico de um humor da *frescura*. No diálogo subsequente, a Condessa parabeniza, ironicamente, o marido: “Até que enfim você usou a cabeça...”, mas Juvenal se apressa em corrigi-la, reiterando que não usou sua “cabeça”, mas “o dedo”. A piada só funciona se os espectadores entenderem a insinuação, sugerida pelo jogo de palavras, de que o casal não pratica atos sexuais, e que seu casamento é, provavelmente, de fachada. A Condessa até tenta atrair Juvenal para a cama com ela, chamando-o infantilmente de “Juju”. Ele a corrige, exigindo que ela o chame, de agora em diante, de “Dr. Juvenal”, fingindo um tom autoritário que ele não sustenta e, um tanto amedrontado, como se fugisse de sua investida sexual, prefere se trancar no banheiro, dessa vez por livre e espontânea vontade – e não por ordem da esposa, como havia acontecido numa cena anterior, em que ela tentara seduzir Luís Mário (Bené Nunes) na sua frente. Na última cena em que contracenam, é a Condessa quem bebe um copo de leite, enquanto Juvenal finalmente pede um uísque. Mesmo assim, a forma engessada com que ele fuma seu cigarro e tenta impostar a voz para engrossá-la apenas reforça a sensação de que ele não consegue sustentar o papel de gênero que dele é requisitado.

O número musical que Juvenal protagoniza em meados do filme é a cena mais significativa em termos da encenação de sua inabilidade de sustentar uma performance de virilidade convincente. Por mais que Ivon Cury cante “Amor de hoje” (canção de Bruno Mornet e Ary Monteiro) galanteando os “brotinhos” à beira da piscina do hotel, ele volta e meia escorrega em algum trejeito afetado, e as próprias moças parecem gargalhar e debochar de suas investidas. Ele acaba sendo acuado por elas, que cantam em coro ao seu redor: “*Só queres mesmo o tempo me roubar...*”, evidenciando que sabem que ele é casado. Ele retruca, confessando: “*Já sou casado e não posso casar/ Mas posso amor ofertar*”. As moças, então, voltam a debochar de seu flerte mal-intencionado: “*Pois sim,*

*amor/Há muito tempo não existe mais/ Romeu de hoje só com bom cartaz*". Juvenal completa: "E se a gaita ele traz...". No último verso da canção, Juvenal e as moças declaram, em coro: "Amor não existe mais!". Em seguida, elas empurram Juvenal na piscina, em uma brincalhona punição por sua tentativa malsucedida de adultério, finalizando a sequência.



**Figuras 04 e 05:** Ivon Cury flerta com as banhistas em um primeiro momento (esquerda), mas termina o número afirmando a inexistência do amor, juntando-se ao coro (direita).

Em repetidas oportunidades, portanto, as cenas de *É fogo na roupa!* com Ivon Cury parecem focadas em atestar sua incapacidade de performar uma masculinidade hegemônica de maneira satisfatória. Gosto de imaginar que tais escolhas de encenação talvez tenham sido deliberadas: que Watson Macedo, Cajado Filho ou mesmo o próprio Ivon Cury estivessem ativamente tratando com ironia as expectativas de masculinidade impostas aos homens na sociedade patriarcal brasileira e aos homossexuais através da necessidade de se manterem no armário. Pensando junto com Jack Halberstam (2011), se o "fracasso" em se conformar aos padrões de gênero e sexualidade (hetero)normativos que a sociedade nos impõe é uma das potências políticas de corpos *queer*, talvez os sucessivos e insistentes fracassos do *fresco* Juvenal tenham algo de subversivo para nos transmitir.

\*

Nas análises das personagens afeminadas e emasculadas de *É fogo na roupa!* até agora, evocamos possíveis prazeres dissidentes a partir da suposta fruição prazerosa, mesmo que a nível especulativo, de espectadores frescos da época, ou seja, do ponto de vista de subculturas urbanas homossexuais masculinas brasileiras. Mas se considerarmos uma espectadorialidade *fanchona* (*lésbica*), seria possível pensar em leituras resistentes em termos parecidos? Analisando apenas pela perspectiva da *frescura*, parece haver pouco material que seja capaz de mobilizar *fanchonas*.



Uma primeira leitura da personagem Madame Pau Pereira, a presidente do tal Primeiro Congresso das Esposas em Defesa da Fidelidade Conjugal, sugere que ela é construída a partir de estereótipos misóginos do senso comum. Seu nome e o fato de ser a representante do Estado da Paraíba remetem diretamente ao baião “Paraíba”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (“Paraíba, masculina/ Muié-macho, sim, sinhô/ Eita, pau-pereira/ Que, em Princesa já roncou...”). Em sua detalhada contextualização histórica sobre as origens dessa canção, Júlio Cesar Lobo ressalta que, embora os versos remetam na verdade a eventos políticos que culminaram na Revolução de 1930 – Pau Pereira seria uma alusão ao “coronel” José Pereira, chefe político de Princesa, que se rebelou contra o governador João Pessoa, antes de seu fatídico assassinato -, a forma como o baião articulava as noções de Estado “resistente” enquanto Estado “viril”, atrelando-as à figura da mulher masculinizada, foi entendida e disseminada no senso comum como uma característica comportamental de mulheres que não se adequavam às normas de gênero (LOBO, 2013: 41-42). A popularidade da canção era tamanha que em *Aviso aos Navegantes* (1951), um dos filmes anteriores de Watson Macedo, uma versão instrumental foi utilizada como trilha sonora diegeticamente motivada de uma cena de briga entre a mocinha Eliana Macedo e sua rival, o que sugere que a referência aos acordes de “Paraíba” evocava por si só questões de gênero, tornando seus versos quase dispensáveis para os espectadores da época (LOBO, 2013: 42-43). Em *É fogo na roupa!*, a figura “fanchona” sugerida indiretamente pelo baião é encarnada literalmente no robusto corpo de Violeta Ferraz, com sua voz grossa e seus trejeitos “masculinizados”, vestindo paletó e gravata, cabelo preso em coque, e constantemente fumando seu grosso charuto.



Figuras 06 e 07: Violeta Ferraz como a “masculinizada” Madame Pau Pereira.

Apesar de estabelecer que Madame Pau Pereira configura “o estereótipo fácil de homossexual feminina em comédias” (LOBO, 2013: 40), no decorrer de sua argumentação Lobo insiste que o comportamento da personagem “tem mais a ver com



a questão política [...] do que com sugestões de homossexualidade” (LOBO, 2013: 45). Rotulando *É fogo na roupa!* como “o primeiro filme profeminista brasileiro”, o autor considera o conflito de Madame Pau Pereira apenas em relação a seu marido, o mulherego Coronel Rubião, como se buscasse dissipar suspeitas sobre a (homo)sexualidade da personagem. Assim, quando a personagem de Violeta Ferraz propõe a pena de morte para maridos que cometem adultério, Lobo considera a personagem reacionária na medida em que “ela protesta contra o que considera como situação injusta das mulheres casadas brasileiras, mas ela não propõe uma nova ordem”; o que ela proporia seria, antes, “a simples substituição dos homens pelas mulheres nas posições de mando e discriminação nos casais” (LOBO, 2013: 44). Uma vez que Lobo não reconhece a existência de trabalhadores não-heterossexuais por trás das câmeras nem trabalha com a possibilidade de espectadorialidades dissidentes, o autor considera que todas as instâncias narrativas do filme – roteiro, direção e escolha de marchinhas com versos machistas nos números musicais – buscam tramar contra o “projeto igualitário” de Madame Pau Pereira. O aparente triunfo do plano do Coronel, prossegue Lobo, “termina repondo as coisas nos seus devidos lugares de uma tradição” e, conseqüentemente, “um profeminismo brasileiro vê-se derrotado” (LOBO, 2013: 44).

A resolução reativa à “guerra dos sexos” proposta por Madame Pau Pereira, ainda segundo Lobo, “dificilmente conseguiria maiores simpatias da parcela masculina do público desse filme” (LOBO, 2013: 46), pressupondo apenas espectadores homens cisgêneros (e mulheres cisgêneras) heterossexuais no decorrer de sua argumentação. Mas quem disse que a personagem fora criada e endereçada por/para esse público estritamente? Pelo menos dois frescos, Macedo (direção e argumento) e Cajado Filho (roteiro), estiveram envolvidos na criação da personagem, o que no mínimo coloca a questão de que tal figura poderia ser prazerosa para uma sensibilidade de homens que não se identificavam enquanto heterossexuais. Sem perder de vista o questionamento dos estereótipos utilizados, inclusive pensando nas discussões sobre “misoginia gay” (DYER, 2002), toda uma outra leitura poderia ser empreendida, considerando também as possíveis espectadorialidades de mulheres não-heterossexuais.

Paula Graham enumera, no contexto do cinema americano, distinções entre os fatores que estimulariam espectadores gays e espectadoras lésbicas. De maneira geral, na teorização ao redor do termo *camp*, a espectadorialidade de homens gays aparece mobilizada pela figura estelar feminina “forte” (por exemplo, o fanatismo por Judy Garland), o que, segundo Graham, expressa “a relação de homens gays com a autoridade masculina, mediada por uma relação com representações do ‘feminino’” (GRAHAM, 1995: 135, ênfases da autora). A sensação experienciada por homens gays de que suas sexualidades são reprimidas pela instância de autoridade masculina



explicaria, em parte, a identificação de homens gays com uma feminilidade excessiva e com corpos femininos que parodiam a autoridade (GRAHAM, 1995: 145). Tal figura do “feminino fálico fetichizado” parece ter pouca ressonância com o público lésbico. A autora inclusive questiona a validade de utilizar o termo *camp* nesse contexto, uma vez que o mesmo foi desenvolvido a partir de uma abordagem majoritariamente homossexual masculina: “Aplicar termos como *camp* ou *queer* a práticas de leitura lésbicas tem mais probabilidade de obscurecer a diversidade e a especificidade das práticas em si, bem como as relações de poder que as estruturam, do que facilitar uma diversidade produtiva de leitura cultural e de práticas estéticas” (GRAHAM, 1995: 146).

Embora espectadoras lésbicas também tenham prazer em encenações excessivas de gênero e sexualidade, não se trata do mesmo cânone nem das mesmas figuras que geram atração para homens gays (GRAHAM, 1995: 145). Por exemplo, Graham nota que personagens que são lidas como estereótipos de lésbicas geralmente se apresentam como mulheres que tentam “negar ou inverter o poder masculino ao submeter homens a um regime feminino”, aparecendo de uma forma “hipersexualizada, perversa e louca” ou como “neurótica, reprimida e autoritária” (GRAHAM, 1995: 136). Tais figuras, geralmente andróginas, desinibidas e “sexualmente ativas em seus próprios termos”, seriam as de maior apelo para lésbicas (por exemplo, a persona de Marlene Dietrich), articulando “atributos 'masculinos positivos', como honra, coragem e assertividade”, e suas vestimentas ambíguas simbolizando “atitudes masculinas em relação a sexualidade, dinheiro e agressividade” (GRAHAM, 1995: 137). Lésbicas, diferentemente de homens gays, por serem excluídas a priori de exercer a autoridade masculina por serem mulheres (GRAHAM, 1995: 146), tenderiam a rejeitar a figura estelar de feminilidade excessiva devido à “sensação característica por parte das lésbicas de que elas são excluídas de exercer autoridade pela sexualização passiva (enquanto espetáculo) pelos homens” (GRAHAM, 1995: 145). Consequentemente, para Graham, o foco de atração para espectadoras lésbicas seria a “ilusão prazerosa da presença física e controle ativo transmitido pela masculinização do corpo feminino”, ou seja, “uma agência masculinizada sexualmente ativa, mas não redutível à sexualização” (GRAHAM, 1995: 144).

Na esteira de Graham, eu terei a cautela de não utilizar o termo *frescura* para pensar espectadorialidades de mulheres não-heterossexuais daquela época. Talvez um termo derivado da palavra *fanchona*, como *fanchonice*, possa ser usado para denominar, mesmo que provisoriamente, certa sensibilidade estética homossexual feminina que se diferiria daquela dos *frescos*, e que informaria certas práticas espectadoriais opositivas ou resistentes. Do ponto de vista de uma *espectatorialidade fanchona*, a figura de Madame Pau Pereira ressurgiu como potencialmente prazerosa ou



transgressora, sendo sua contínua caracterização andrógina o principal atrativo. Se, por um lado, a vingança contra os maridos é o fio condutor da trama, por outro, Madame Pau Pereira raramente é vista na companhia de Coronel Rubião. Ela parece mais preocupada em estar perto de suas companheiras congressistas – seja nas mesas de jantar, seja no salão de beleza – em uma relação muito mais íntima com as demais mulheres que subentende, mesmo que de maneira sublimada, possíveis afetividades não-heterossexuais femininas, disponíveis para fruição espectral pelas fanchonas da época.

É possível afirmar, como faz Lobo, que as marchinhas de carnaval machistas e a sabotagem do congresso por Quincas são tentativas deliberadas de conter as mulheres e suas tentativas de reivindicação de emancipação. Nesse sentido, o filme se encaixaria nas críticas de Graham, quando ela ressalta que geralmente personagens mulheres andróginas em filmes “podem emular o poder masculino mas não podem se apropriar dele para finalidades femininas” (GRAHAM, 1995: 136). Os filmes tentariam comumente restaurar a ordem heterossexual, e mesmo “parodiando formas específicas de autoridade masculina”, ao mesmo tempo acabariam confirmando “a ilegitimidade da autoridade feminina em si” (GRAHAM, 1995: 141). Entretanto, em sua estrutura fragmentada, *É fogo na roupa!* está longe de ter a coerência narrativa que Lobo demanda do filme, constantemente articulando discursos contraditórios sobre questões de gênero e sexualidade. Muita coisa acontece depois que o Congresso é sabotado, e o entendimento de que Coronel Rubião triunfou depende mesmo de uma leitura heterossexual. Durante os momentos finais, em que as congressistas descobrem a farsa de Quincas, Chiquinho flerta com Madame Pau Pereira, e logo depois eles protagonizam uma longa sequência de dança no meio do salão do Cassino que mais se assemelha a uma briga. Ao som do tango *La cumparsita* (de Gerardo Matos Rodríguez), durante uma desengonçada e por vezes agressiva coreografia (ela parece enforcá-lo em determinado momento), ambos competem constantemente para ver quem vai guiar o par. O número, por mais solto que pareça dentro da narrativa, retoma as tensões de gênero da narrativa, mesmo que seja para incitar o riso na plateia extradiegética com os malabarismos de Ankitó ou a pouca desenvoltura de Violeta Ferraz. A sequência finaliza com o comediante estatelado no chão depois de ser “nocauteado” pelo longo penacho de Madame Pau Pereira (que se mantém em pé, recebendo os aplausos da plateia intradiegética) e parece sugerir que seus embates com figuras masculinas ainda não cessaram. O filme termina de fato com as congressistas, lideradas por Madame Pau Pereira, punindo Quincas com tapas e pontapés por tê-las traído a confiança, e esse “ataque pela retaguarda” pode ser lido como simples punição violenta do personagem fresco pela personagem fanchona. Mas, alternativamente, pode ser entendido, em sua



dimensão irônica, a uma represália das fanchonias para com os homossexuais que compactuam com as estruturas hegemônicas patriarcais em detrimento de uma aliança com as mulheres. Uma releitura mais atenta das chanchadas cariocas pelo ponto de vista da *fanchonice* pode ser reveladora de outras camadas de interpretação desses filmes, e uma historicização mais detalhada das espetatorialidades fanchonias das chanchadas ainda aguarda para ser escrita.

### Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

BENSHOFF, Harry M., GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. "Considerações sobre os números musicais das chanchadas". Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 179-203, jul-dez. 2018.

DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DYER, Richard; COHEN, Derek (1980). "The Politics of Gay Culture". In: DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2002.

DYER, Richard (1977). "It's Being so Camp as Keeps Us Going". In: DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2002.

FARMER, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. London: Duke University Press, 2000.

GRAHAM, Paula. "Girl's Camp? The Politics of Parody". In: WILTON, Tamsin (ed.). *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image*. New York: Routledge, 1995.

GRIFFIN, Sean. *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New York: NYU Press, 2000.

HALBERSTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.  
KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. *Cinema Gay Brasileiro: Políticas de Representação e Além*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

LOBO, Júlio César. "A Paraíba: Travestismos e Protofeminismo na Chanchada *É Fogo na Roupa* (1952)". *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, p. 38-52, abril 2013.

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói, RJ: EdUFF, 2002.



NAGIME, Mateus. *Em Busca das Origens de um Cinema Queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos, 2016.

TINKCOM, Matthew. "Working like a Homosexual: Camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit". In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London, New York: Routledge, 2002.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. 4 ed. revista, atualizada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.