

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CINEMA E AUDIOVISUAL

MARCELLA COELHO DE FINIS

**E SE VOCÊ FOSSE EU? GÊNERO E REPRESENTAÇÃO EM *SE EU FOSSE VOCÊ***

Niterói  
2018

MARCELLA COELHO DE FINIS

**E SE VOCÊ FOSSE EU? GÊNERO E REPRESENTAÇÃO EM *SE EU FOSSE VOCÊ***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientador :  
Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói  
2018

MARCELLA COELHO DE FINIS

**E SE VOCÊ FOSSE EU? GÊNERO E REPRESENTAÇÃO EM *SE EU FOSSE VOCÊ***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, como requisito parcial para conclusão do curso.

Aprovada em 04 de julho de 2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Orientador) - UFF

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elianne Ivo - UFF

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marina Cavalcanti Tedesco- UFF

Niterói  
2018

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Luiz Vieira, por me ajudar a moldar os caminhos e escopo deste trabalho desde a matéria de pesquisa, realizada em 2015, e pela confiança e honra de aceitar lá no meu terceiro período me orientar nessa conclusão. Ademais pela disponibilidade dedicada no momento final da elaboração deste trabalho, com indicações de bibliografia e questionamentos essenciais, além do sempre presente incentivo à cinefilia.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco, responsável por me oferecer a primeira oportunidade de pesquisa como bolsista pelo CNPq, despertando-me para a necessidade gritante de se pesquisar gênero em cada um dos aspectos do cinema. Ainda, pelo apoio e confiança nos mais diversos níveis de possibilidade para a realização dos meus sonhos profissionais enquanto no curso de cinema em audiovisual, fossem eles relacionados à direção de fotografia no início da faculdade, pesquisa no meio ou realização no fim.

À Prof<sup>a</sup> Dra. Elianne Ivo, pelo incansável empenho para a concretização dos nossos objetivos enquanto graduandos do curso de bacharelado em cinema e audiovisual, sendo a figura mais competente de coordenadora de curso que já conheci, pelo apoio logístico para a realização de todos os filmes que eu fiz dentro da universidade, indo desde o empréstimo de computadores do laboratório para edição do primeiro, a uma carona apressada para a Rio Film Comissão para viabilizar o último.

Aos professores Rafael De Luna e Hadija Chalupe por, nas disciplinas que ministraram, incutirem em mim o interesse pelo cinema nacional feito a partir da Retomada, seja pela sua história ou pelas políticas e mecanismos de sua resistência hoje.

À amiga Yolanda, por ajudar na adequação deste trabalho às normas ABNT na fase de revisão.

À eterna companheira e co-diretora dos sonhos Clara, por ser a melhor parceira de trabalhos possível dentro e fora da universidade, pela confiança de compartilhar comigo a direção de seus primeiros dois filmes, pela linda visão poética do mundo, por todas as horas de mais puro desespero pelas quais passamos juntas, e por ser o maior presente que a *uff* me deu.

Às moças incríveis com quem morei durante esse tempo em Niterói, em especial para às amigas Larissa e Ana Virgínia que construíram comigo uma nova casa, pelo intercâmbio de computadores e *pendrives* quando necessário foi, pelo colo e cuidado, por ouvirem todos os desabafos e choros inevitavelmente causados pela vida universitária e pela força diária para continuar.

À querida amiga Flávia, que compartilhou comigo os estudos de pré-vestibular e depois a vida como universitária na UFF, pelas refeições fora de hora – nos únicos momentos deixados livres quando em pré-produção ou filmagem; pelas longas manhãs, tardes e noites de estudos compartilhadas, pelo sempre certo acolhimento cheio de amor e por me emprestar seu gatinho quando a saudade de um bicho foi grande demais.

Às grandes amigas atrizes essenciais para a realização dos filmes que fiz na universidade (e meu trio criativo pra toda vida profissional): a grande parceira Joana, amizade escolhida pra acontecer, de poderosa energia acolhedora, restauradora e criativa, por me ensinar que está tudo bem, uma das lições mais valiosas desses anos todos, e a minha primeira amiga shakespeariana Veri, por entrar na minha vida universitária na hora certa pra ser essencial.

A minha mãe, Fabiana, por ser minha melhor amiga e minha melhor pessoa, por ter me apoiado desde sempre nos meus objetivos e na minha escolha de cursar artes e por sempre me puxar pra realidade, esteja eu sonhando muito acima ou sofrendo muito abaixo dela. Também, por ser meu exemplo, pela coragem de ter largado todas as certezas por um sonho lindo de dançar, pela humildade de recomeçar de novo e de novo. E, também, a meu pai, Italo, que enquanto em vida conseguiu deixar claro o apoio incondicional aos meus sonhos e minhas escolhas, se entusiasmando e sonhando comigo esse futuro de cinema, ainda que fosse tão diferente das escolhas de vida que ele fez ao perseguir a medicina.

A minha avó, Suelena, com quem eu posso e sempre pude contar incondicionalmente, e que com a experiência de biblioteconomia me ajudou com as referências de incontáveis trabalhos na faculdade, e soube me indicar caminhos quando eu não conseguia ver nenhum. E, também, ao avô, José Raimundo, por ser o maior exemplo de que o esforço e a dedicação dão frutos, por ter me mostrado a importância de pensar os objetivos a longo prazo, e por ter garantido os meios pelos quais eu pude viver e estudar por quatro anos em Niterói com conforto e segurança.

A meu padrinho e tio Dedé querido, Alexandre, que quando eu me vi meio perdida no começo do ensino médio querendo fazer algo que misturasse narrativa e arte me disse pra olhar o que eu achava do curso de cinema. E depois, quando a vida perdeu um pouquinho de sentido, me recebeu com a família por meses em sua casa, e me lembrou de novo que eu acreditava na beleza das histórias e isso podia ser o bastante. Sem sua presença, influência e apoio de todos os jeitos possíveis, provavelmente eu nem teria entrado nessa faculdade.

A meu companheiro de vida, David, pela compreensão das ausências vividas em nome de uma graduação realizada em outra cidade, por me contagiar com o apreço pela vida acadêmica, por compartilhar comigo as horas mais longas da elaboração deste trabalho final, pelas incontáveis indicações de bibliografia, pela ajuda indispensável na pesquisa por fontes, por acreditar no meu potencial como cineasta ou pesquisadora toda e cada uma das vezes que eu duvidei, por todos os livros que emprestei da UnB em seu nome pra elaboração deste trabalho e por me fazer uma pessoa melhor.

A meus cãezinhos, Bug, Cannes e Tofu, que em momentos diferentes dessa trajetória educacional me agradeceram com seu amor incondicional e companhia constante. Sem os rabos abanantes e orelhas quentinhas nas noites frias de leitura e escrita talvez eu não tivesse tido persistência.

## RESUMO

Em luz do recente crescimento com a preocupação acerca de representatividade no audiovisual e em outras mídias, o presente trabalho tem por objetivo investigar a problemática da representação de gênero no cinema brasileiro da pós-retomada por meio do filme de Daniel Filho *Se eu fosse você* (2006), e avaliar se ela mudou entre o primeiro e segundo filme da sequência, bem como procurar entender como ambas se situam em relação às expectativas contemporâneas para representação. Para tanto, a forma de pesquisa principal será a análise fílmica, mas também será pensado o histórico de narrativas de ficção com travestismo e troca mágica de corpo no Brasil e no mundo e o contexto sócio econômico do país na época da produção. Espera-se com essa monografia contribuir para o campo das pesquisas sobre gênero e mídia hoje, trazendo para a discussão e despertando curiosidade sobre filmes nacionais pouco analisados sobre essa ótica e ajudando a entender as influências que agem na nossa sociedade para definir o que é feminino ou masculino.

**Palavras-chave:** Se eu fosse você. Se eu fosse você 2. Daniel Filho. Glória Pires. Tony Ramos. Representação de gênero. Cinema brasileiro.

## ABSTRACT

In light of the growing concern about representation in audiovisual and other media, the present work aims to investigate the problematic of gender representation in the post- Retomada Brazilian cinema through Daniel Filho's film *If I Were You* (2006), and to evaluate whether the representation has changed between the first and second films of the sequence, as well as try to understand how the both of them stand in relation to contemporary expectations for representation. In order to do so the main form of research will be film analysis, but also the study of travestism and genderbent body swap's history in Brazil and in the world, along with the socio-economic context of the country at the time of production. This undergraduate thesis hopes to contribute to the field of gender in media studies today bringing to discussion and arousing curiosity about national films scarcely looked upon by this angle, but also by helping to understand the influences that act in our society to define what is feminine or masculine.

**Keywords:** If I Were You. If I Were You 2. Daniel Filho. Glória Pires. Tony Ramos. Gender Representation. Brazilian Cinema

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 - Pintura de Dionísio .....  | 15 |
| Figura 2 - Detalhe do desmembramento de Penteu em vaso.....                 | 15 |
| Figura 3 - Homens no carnaval do Rio .....                                  | 17 |
| Figura 4 - Homens no carnaval da Martinica .....                            | 17 |
| Figura 5 - Pintura representando <i>Gomo gostais</i> .....                  | 18 |
| Figura 6 - Capa de livro <i>Noite de reis</i> .....                         | 18 |
| Figura 7 - Fotograma do filme <i>A vingança do ator</i> .....               | 20 |
| Figura 8 - Imagens de divulgação do filme <i>Turnabout</i> .....            | 21 |
| Figura 9 - Quadro do filme <i>Osama</i> .....                               | 24 |
| Figura 10 - Capa do Filme <i>Garota Veneno</i> .....                        | 25 |
| Figura 11 - Capa do filme <i>Coisas de meninos e meninas</i> .....          | 25 |
| Figura 12 - Oscarito e Eva Todor em divulgação de <i>Dois Ladrões</i> ..... | 29 |
| Figura 13 - Grande Otelo e Oscarito em <i>Carnaval no fogo</i> .....        | 29 |
| Figura 14 - Quadro da esquete <i>Filha do seu Faceta</i> .....              | 30 |
| Figura 15 - Quadro da esquete <i>Terezinha</i> .....                        | 30 |
| Figura 16 - Dona Hermínia para Banco do Brasil .....                        | 31 |
| Figura 17 - Paulo Gustavo como Ivonete.....                                 | 31 |
| Figura 18 - <i>Print Screens</i> do filme <i>Se eu fosse você</i> .....     | 39 |
| Figura 19 - Quadro do filme <i>Se eu fosse você</i> .....                   | 41 |
| Figura 20 - Quadro do filme <i>Se eu fosse você</i> .....                   | 43 |
| Figura 21 - Quadro do filme <i>Se eu fosse você</i> .....                   | 45 |
| Figura 22 - Quadros do filme <i>Se eu fosse você</i> .....                  | 46 |
| Figura 23 - Quadro do filme <i>Se eu fosse você</i> .....                   | 47 |
| Figura 24 - Quadros do filme <i>Se eu fosse você</i> .....                  | 50 |
| Figura 25 - Cartazes <i>de Se eu fosse você 1 e 2</i> .....                 | 51 |



## SUMÁRIO

|   |   |    |
|---|---|----|
| 1 | <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 11 |
| 2 | <b>CAPÍTULO 1 - Agradando a gregos e a ... <i>millenials</i>?</b> ..... | 13 |
| 3 | <b>CAPÍTULO 2 – Entre as estrelas e <i>O Astro, Vale Tudo</i></b> ..... | 28 |
| 4 | <b>CAPÍTULO 3 – Azul e rosa não significam nada. E agora?</b> .....     | 38 |
| 5 | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                       | 52 |
| 6 | <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                                 | 54 |

## Introdução –

### “Se ela não consegue ver, ela não consegue ser”

Para qualquer lado que se olhe, diversidade é um assunto chave na indústria cinematográfica. Depois de ganhar importância em um crescendo acelerado nos últimos três ou quatro anos, é um dos assuntos mais em voga no meio. A temporada de prêmios cinematográficos de 2018 nos Estados Unidos foi marcada por vestidos pretos, *hashtags* ácidas<sup>1</sup>, discursos inflamados<sup>2</sup> e com indicações femininas para categorias tradicionalmente masculinas<sup>3</sup>. O 90º prêmio da Academia foi carinhosamente apelidado de o “Oscar da Diversidade”. O filme *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, 2018, dir.: Patty Jenkins), é o quinto maior filme de super-herói da história do cinema, e *Pantera-Negra* (*Black Panther*, 2018, dir.: Ryan Coogler) é o filme mais rentável do gênero. A protagonista da nova sequência de *Star Wars* é uma mulher. Em Cannes, Sofia Coppola é a segunda mulher, nos 70 anos do festival, a ganhar o prêmio de melhor direção, em 2017 e, no Brasil, a Ancine publica seu primeiro estudo com recorte de gênero e raça. Nas universidades, na mostra de filmes da UFF, depois de um 2015 sem nenhuma mulher diretora, 2016 e 2017 tiveram sessões equilibradas, com quase a mesma proporção de realizadores e realizadoras, e é raro alguém que não esteja familiar com a frase “representatividade importa”. E por que importa?

Um estudo conduzido pelo *Geena Davis Institute on Gender in Media* (2018) mostra que a quantidade de mídia consumida por uma criança gira em torno de 7 horas por dia, e que o conteúdo que ela consome durante esse tempo é, quase sempre, definidor da sua visão de mundo, do que elas esperam ser possível ou aceitável para alguém que é como ou se parece com elas. Como realizadora, uma das minhas maiores motivações é ter a oportunidade de colocar mulheres

---

<sup>1</sup> Hashtags como #metoo (“Eu também” em inglês) e #timesup (“Foi-se o tempo” em inglês) se referem a abusos sexuais dentro da indústria cinematográfica, bem como diferença de salário e de oportunidade entre homens e mulheres, e fizeram um grande sucesso nas mídias digitais, reverberando bem além delas. A informação completa sobre como surgiram, os objetivos e o que cada um dos movimentos está fazendo podem ser encontradas em seus respectivos sites: <https://metoomvmt.org> e <https://www.timesupnow.com>.

<sup>2</sup> Os discursos da atriz e apresentadora Oprah Winfrey sobre representatividade negra ao receber o prêmio Cecil B. Mille pela Associação da Imprensa Estrangeira no Globo de Ouro, e da atriz Frances McDormand sobre a dificuldade em conseguirem fundos para seus projetos e sobre a necessidade da utilização das ‘cláusulas de inclusão’ são exemplos de alguns discursos inflamados sobre representatividade na frente e atrás das câmeras durante a temporada de prêmios de 2018.

<sup>3</sup> Nos Oscars, Rachel Morrison é a primeira mulher indicada na categoria de fotografia, por seu trabalho em *Mudbound- Lágrimas sobre o Mississipi* (*Mudbound*, 2018, dir.: Dee Rees) e Greta Gerwig é a quinta mulher a ser indicada como melhor diretora, por *Lady Bird – É Hora de Voar* (*Lady Bird*, 2017).

reais e diversas nos produtos, e a preocupação constante com como lidar com a representatividade<sup>4</sup> nos filmes dos quais eu fiz parte, naturalmente, me fez pensar nas narrativas que eu consumi e consumo, e quais mensagens esses produtos passavam sobre feminilidade e gênero. Enquanto internacionalmente a bibliografia é vasta e inúmeras análises se dedicam a pensar isso, senti falta de mais leituras sobre a representatividade no audiovisual nacional, sobretudo recente, e foi com essa motivação, extremamente pessoal, que surgiu a necessidade de escrever este trabalho.

Para a escolha do filme, olhei para nossa cinematografia das duas últimas décadas. Em 6 de janeiro de 2006, seguindo o processo de ocupação massiva das salas de cinema pela produção nacional, estreia o sucesso de Daniel Filho *Se eu fosse você*, que não só levaria aos cinemas brasileiros mais de 3 milhões de espectadores, como seria o único filme nacional a figurar nos 20 filmes mais vistos do ano. O filme que marca o quarto maior número de espectadores entre os anos de 2000 e 2010, fica atrás somente de sua própria sequência, *Se eu fosse você 2* (2009, dir.: Daniel Filho), de *2 filhos de Francisco* (2005, dir.: Breno Silveira) e de *Carandiru* (2003, dir.: Hector Babenco), estando, em termos de bilheteria, muito a frente de sucessos nacionais como *Cidade de Deus* (2003, dir.: Fernando Meirelles e Kátia Lund), *Tropa de elite* (2007, dir.: José Padilha) e *O auto da Compadecida* (2000, dir.: Guel Arraes).

A bilheteria impressionante é só um dos fatores que faz a comédia romântica produzida pela *Total Entertainment* e coproduzida pela Globo Filmes ser a minha escolha de filme para esse trabalho. O gênero comédia por si só já me interessa. Em *O Riso*, o filósofo francês Henri Bergson nota que diversos efeitos cômicos são intraduzíveis entre línguas, por dizerem respeito aos costumes e ideias de uma sociedade, e que para entender o porquê do riso “é preciso reintegrá-lo a seu meio natural, que é a sociedade” (BERGSON, 2001, p. 6). Só há graça se há uma significação social. Doc Comparato, em seu manual de roteiro, diz: “Comédia é identificação” (COMPARATO, 2000, p. 379). Partindo disso, penso ser compreensível que uma comédia popular seja a escolha de produto para entender que valores e ideias são correntes em determinada sociedade. Por ter como tema um casal que troca de corpo, tratando explicitamente a questão de gênero, *Se eu fosse você* e sua sequência se apresentam como bons objetos de estudo.

---

<sup>4</sup> Entenderemos como ‘representatividade’ o exercício de uma representação plural de grupos que tradicionalmente tem menos espaço de fala em ambientes tais quais as formas de comunicação e mídia, a política ou os mais diversos tipos ambientes de trabalho.

Minha intenção com essa análise é constatar o que era aceitável e esperado para a sociedade brasileira dos anos 2000 no que tange os mecanismos de identificação de feminino e masculino e, por meio da comparação entre os dois filmes, identificar se houve alguma mudança. Caso a resposta seja afirmativa, interessa saber então o que mudou no intervalo entre um e outro e, por fim, como ambos se apresentam em relação às expectativas que se tem hoje para a representação de gênero em produtos audiovisuais. Minha hipótese inicial é a de que houve sim uma mudança considerável na percepção de gênero na sociedade ocidental nas últimas duas décadas e que a representação na mídia é sintomática dessa mudança.

Procurarei provar minha hipótese por meio da análise fílmica, considerando o contexto de produção do filme, bem como sua inserção no escopo de narrativas de troca ou disfarce de gênero. Além disso, acredito que o estudo do texto estelar dos protagonistas, bem como a leitura da aplicação de determinados clichês, podem auxiliar na elucidação de parâmetros dessa variação.

Assim, no primeiro capítulo procurarei traçar uma história dos filmes de troca e disfarce de gênero, chegando até o momento de *Se eu fosse você*, e elencarei signos comuns de feminilidade e masculinidade nesses trabalhos. No segundo capítulo traçarei um breve contexto histórico do país, e me adentrarei no filme em si, pensando a sinopse, os textos estelares de cada um dos protagonistas, e como eles dialogam com os personagens. No terceiro e último capítulo tentarei mergulhar de fato nos personagens, primeiramente Cláudio e Helena, buscando identificar como o gênero é construído em cada um, quais mudanças cada um deles precisa ter, quais os signos da troca de corpo, e quais lições eles aprendem ao final; em seguida no elenco de apoio, entendendo quais tropos são aplicados, como eles somam à narrativa, e se estão ou não dentro das expectativas de gênero.

Espero ao fim conseguir somar ao diálogo sobre representatividade na mídia e nos produtos de ficção, produzindo um trabalho compreensivo sobre parâmetros da mudança na percepção de gênero, tendo o cinema brasileiro como objeto.

## Capítulo 1 –

### **Agradando a gregos e... *millenials*? - Um histórico do *genderbent* no teatro e no cinema**

Tony Ramos é conhecido por seus muitos papéis de galã na teledramaturgia brasileira. Mas, para além do grego Nikos de *Belíssima* (2005-2006), será que ele tem alguma relação com uma peça helênica escrita em 400 A.C? E qual a relação entre um grupo de atores japoneses do século XVII, um sucesso da *Tela Quente*, o desenho da Disney *Mulan* (1998) e a atriz Glória Pires? Esse capítulo pretende situar *Se eu fosse você* e *Se eu fosse você 2* em um histórico e responder a essas e outras questões.

De saída, tive de fazer uma opção sobre em que categoria eu deveria inserir os sucessos de Daniel Filho. Caso fizesse a escolha de estudar o histórico de filmes de troca de corpo, ou “*Freaky Friday Flip*”<sup>5</sup>, por exemplo, encontraria um grande número de filmes em que dois personagens de idades ou cenários socioeconômicos distintos trocam lugar, além daqueles em que ocorre uma troca de gênero, como é o caso dos filmes que pretendo analisar.

Uma vez que meu objetivo principal é investigar os mecanismos de representação e reconhecimento de masculino e feminino e o contraste entre eles, minha hipótese está inserida no campo dos estudos de gênero<sup>6</sup> e, neste caso, optei por debruçar-me sobre um escopo de filmes que deixe esses signos (masculino e feminino) em evidência. Considerando-se que no evento da troca de corpo os atores que originalmente estavam performando personagens dos seus próprios gêneros se veem obrigados a apresentar personagens presos em um corpo do gênero oposto, os mecanismos seriam similares aos dos filmes em que personagens são obrigados a se disfarçar ou se transformar no gênero oposto. Entendendo que em ambos os casos as personagens teriam de fazer uso dos elementos de identificação do gênero oposto ao do que eles se identificam, penso que se encontram

---

<sup>5</sup> Segundo o site *TVTropes.org*, um *Freaky Friday Flip* é um filme no qual dois ou mais personagens trocam de corpo – ou de mente - por algum tipo de mágica ou tecnologia. Normalmente, haverá uma maior valorização da vida e das dificuldades do outro depois da experiência de troca. É nomeado em homenagem ao livro/filme homônimos dos anos 70, traduzidos no Brasil como *Se eu fosse a minha mãe* (*Freaky Friday*, 1976, dir.: Gary Nelson), no qual uma mãe e uma filha trocam de corpo. (TVTROPES, [200-?])

<sup>6</sup> Pensarei gênero e performatividade segundo Judith Butler, e as ideias de que gênero não é algo que se é, mas algo que se faz, e que “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida a qual se cristaliza no tempo que para produzir a aparência de substância, de uma classe natural de ser.” (BUTLER, 2008, p.59). Performatividade aqui podendo ser entendida então como a “reencenação [...] de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente” (BUTLER, 2008, p.59).

em uma categoria comum, podendo ser organizados em uma temporalidade, e comparados com o objetivo de expor os mecanismos.

Tirésias é transformado em mulher pela ira de Hera; Atenas se disfarça de homem para proteger Penélope e Ulisses; e Thor, de véu e grinalda, se passa de Freya para se vingar de um gigante. Em mitologias e canções folclóricas das mais antigas é possível encontrar diversos personagens que são magicamente mudados para o gênero oposto para aprender uma lição ou se transvestem por algum propósito. Presente há tanto tempo no imaginário popular, não é estranho pensar que, logo no começo do teatro e das artes performáticas, essa temática também estaria presente. Desde o teatro grego encontramos um bom número de ocorrências do tipo, das quais vou destacar as que penso serem mais relevantes.

Em 405 a.C. com *As Bacantes* de Eurípedes, temos uma das primeiras – e talvez mais importantes – aparições do travestimento como tema principal. A peça, que é inteira marcada por questionamentos e pontuações de gênero, conta a história do deus Dionísio, que volta de sua peregrinação pela Ásia com um séquito de seguidoras, as ditas bacantes, para dar início ao seu culto na Grécia, em Tebas, cidade de onde sua mãe era originária, e aproveitar para vingá-la. A ideia de inversão dos papéis de gênero permeia toda a obra, e é a essência do culto e da vingança de Dionísio (KRAEMER, 1979). A própria figura do deus é uma figura muito dual, que tem sua masculinidade questionada por elementos como “as longas e delicadas curvas” dos cabelos, e a pele clara, que seriam características essencialmente femininas. O fato de ser uma divindade advinda da Ásia também corroboraria para a visão de um Dionísio efeminado, uma vez que os gregos atribuíam características femininas aos povos asiáticos (OKIHIRO, 1997). São quatro momentos na peça em que essa inversão de papéis de gênero fica clara. O primeiro é quando o deus chega na cidade e as mulheres, tomadas pela loucura dionisiaca, saem de suas casas em direção às montanhas, para participar de seu culto. A ideia de que as mulheres pertenciam dentro de casa, cuidando dos lares e filhos, era muito forte no contexto da peça. O segundo momento, quando o profeta Tirésias e Cadmo, o primeiro rei de Tebas, se vestem como as bacantes para ir às montanhas participar do culto. O terceiro, e talvez mais marcante da peça, é quando o Rei Penteu, antagonista da peça, aquele que deseja restaurar a ordem quebrada, concorda em se vestir de mulher para espiar às bacantes. Logo que Penteu veste as roupas de mulher, começa a perguntar sobre sua aparência, mostrando-se vaidoso. Muda também o comportamento em relação a

Dionísio, mostrando-se amigável. E até mesmo a “aparente rendição sem esforço à loucura teria sido vista como um traço feminino para os gregos, uma vez que acreditava-se que mulheres tinham menos controle sobre suas respostas emocionais do que homens” (POWERS, 2014 apud ELDER, 2015, p. 10, tradução nossa). Por fim, ter as bacantes como caçadoras orgulhosas, que seria uma atividade típica masculina, culminando na morte escatológica de Penteu.

Figura 1 – Pintura de Dionísio



Fonte: Princeton University Art Museum

Figura 2 – Detalhe do desmembramento de Penteu em vaso



Fonte: Lekanis, Paris, Louvre

Outra peça interessante para tratar do nosso tema seria *Mulheres da assembleia*, escrita por Aristófanes, e representada pela primeira vez em 392 a.C. Não seria a primeira vez que o autor falaria sobre a diferença de lugar do homem e da mulher na vida grega, tampouco que apresentaria personagens que se transvestem. Contudo, penso que esse caso é mais interessante por se tratar de mulheres que se transvestem de homens, o que é imensamente menos comum, tanto nas narrativas de disfarce quanto nas de transformação. Nessa peça as mães e esposas da polis arquitetam um golpe de estado. Lideradas por Praxágora, que aprendeu a discursar assistindo às assembleias com o marido, elas roubam as vestes dos maridos e tomam conta da assembleia, relegando aos maridos uma vida de belos, recatados e do lar<sup>7</sup>. O autor guia o leitor por uma cidade controlada por essas

---

<sup>7</sup> Em 18/04/2017 a Revista *Veja* publicou um perfil da então “quase primeira-dama” Marcela Temer, nas vésperas do polêmico *impeachment* da presidente Dilma, cuja chamada era “Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’”. A reportagem valorizava esses atributos e contrastava com a imagem pública da então presidente. Rapidamente, a frase virou chavão na internet, motivando mulheres de todo o Brasil a postarem fotos trabalhando, ganhando prêmios, em

mulheres, que obtém sucesso econômico, mas começa a ruir quando uma esdrúxula regra forçando homens a terem relações sexuais com as mulheres, começando pelas mais feias, atrapalha a ordem. Nessa peça, como em outras anteriores, Aristófanes atribui à feminilidade o lugar da casa e costura, e ao masculino o lugar político, das assembleias, decisões sobre a vida civil e do discurso. A concepção de que o lugar do homem é fora de casa e a ele pertence a prerrogativa do trabalho é o conflito principal dessa peça, mas é um conflito presente na enorme maioria de obras que contrastam feminino e masculino. Isso se dá porque historicamente

O trabalho era o que de fato conferia poder ao marido, assim como lhe outorgava pleno direito no âmbito familiar, ao mesmo tempo que o tornava responsável, ainda que de modo formal, pela manutenção, assistência e proteção dos seus. [...] O mesmo discurso que tornou correlatos trabalho e identidade masculina concebeu a mulher circunscrita no espaço interior da casa. (MALUF; MOTT, 2001, apud ARAÚJO, 2017, pg. 25)

Num âmbito mais fisiológico, a obra marca ainda a barba e os demais pelos como um forte sinal de masculinidade, e a ausência deles como um signo bem explícito de feminilidade - uma das golpistas comemora que não mais se depilará, para parecer um homem. Outra característica marcante é a promiscuidade das mulheres, que deveriam ser controladas e protegidas pelos pais e maridos, uma vez que, sem essa proteção, se entregariam a libertinagem que seria sua ruína, como acontece em *Mulheres da assembleia*.

Na entrada da era cristã, muitas das datas e tradições são criadas assimilando práticas pagãs, entre elas, no período que antecede à páscoa e à quaresma, viria a “despedida da carne”. Não por acaso, muitas das práticas que dariam origem ao que conhecemos como carnaval são emprestadas dos bacanais e saturnálias, reproduzindo os ideais de inversão e quebra da norma associados a Dionísio e ao seu culto. Com “sua dinâmica própria de inversões, sátiras e paródias” (VIEIRA in RAMOS, 1987, pg.168) vê entre as práticas mais comuns o travestimento de homens em trajes femininos, que persiste até hoje. As vestimentas, perucas de cabelos longos, peitos falsos e maquiagem são os principais elementos usados para o reconhecimento.

---

festas ou em posições engraçadas com “bela, recatada e do lar” como legenda, acendendo uma discussão em tons de protesto sobre o patriarcado e o lugar que ele espera e aceita que as mulheres ocupem.



Figura 3 – Homens no carnaval do Rio



Fonte: Monica Imbuzeiro/ O Globo

Figura 4 – Homens no carnaval da Martinica



Fonte: <http://cutterloose.com/?p=5535>

Mais de mil anos depois, na Inglaterra do fim do século XVI e XVII, não apenas era proibido às mulheres tomar o palco - como também o era desde o teatro grego- mas houve legislação específica proibindo que mulheres usassem vestimentas masculinas (HOWARD, 1988). Mas se por um lado no fim do período jacobino mulheres vestidas de homens ou de forma masculina eram associadas à vida solta, prostituição e julgadas como criminosas, os palcos elisabetanos de alguns anos antes são tomados por personagens femininas que se disfarçam de homens e, por isso, obtêm êxito. Acredita-se que junto com o humanismo renascentista veio a preocupação com a elevação dos status das mulheres, que se daria por meio da educação. Influenciadas por humanistas como Sir Thomas More<sup>8</sup>, Lutero, Calvin, Erasmus entre outros, muitas moças nobres receberam educação formal de alta qualidade (RACKIN, 2003) e a proeminência de mulheres educadas nessas sociedades teria sido responsável por dar importância a questões relativas a masculinidade e feminilidade (DUSINBERRE, 1996). A forte presença de Elizabeth I, tida como uma rainha bem-sucedida e portadora de qualidades “masculinas”<sup>9</sup>, também teria sido responsável por aumentar o interesse sobre essas questões. Então, apesar de travestismo ser social e legalmente proibido, no teatro e no carnaval era permitido, e ambos fizeram amplo uso do recurso. As peças de William Shakespeare são especialmente estudadas nesse sentido, e *Como gostais* (*As You Like It*, 1603, William Shakespeare), *Noite de reis* (*Twelfth Night*, 1602, William Shakespeare) e *O mercador de Veneza* (*The Merchant of Venice*, 1605, William Shakespeare) são exemplos de algumas das principais peças do dramaturgo que giram ao redor do travestimento de

<sup>8</sup> Sir Thomas More foi o autor do livro *Utopia*, conselheiro de Henrique VIII e chancellor da Inglaterra. Foi pai de três filhas, famosas pela educação esmerada que receberam.

<sup>9</sup> Rackin aponta características de Elizabeth I que eram tidas como masculinas pelos seus contemporâneos, sendo elas “fearless courage”, “toughness”, “arrogant defiance” e “provocative defense of territory”, que podem ser traduzidas como coragem, tenacidade, rebeldia/teimosia arrogante e defesa provocativa do território. (RACKIN, 2003 )

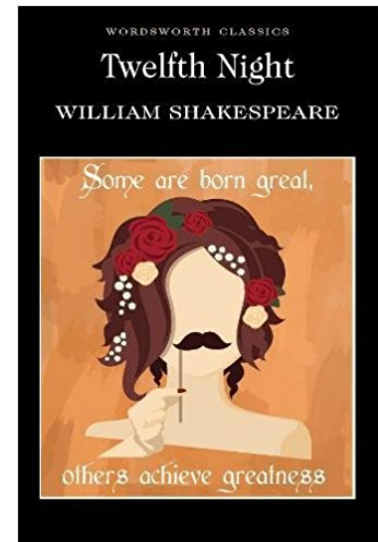
mulheres, que era ainda mais raro do que o de homens. Uma característica interessante é que nessas obras o autor justificava o travestimento de suas heroínas como estratégia para atingir um fim bem aceito, como se juntar ao verdadeiro amor ou proteger sua honra. Dessa forma, ele conquistava simpatia dos espectadores com a situação, além de interessar também a parcela feminina do público, com as heroínas fortes e valorosas (RACKIN, 2003). Para ele, as características tidas como masculinas em suas personagens já estavam lá, e a vestimenta era só o meio pelo qual elas atingiriam seus objetivos. Características como porte físico – mulheres altas, altivez, determinação já estavam presentes desde o início das histórias, e permaneceriam até o fim. Outras apareceriam conforme a narrativa, como a iniciativa no amor, a inteligência e competência, mesmo – e talvez principalmente – frente a homens, e a ausência de estar dentro casa. As personagens de Shakespeare que se transvestem vivem suas aventuras fora de casa, viajando. Por outro lado, elas ainda seriam inegavelmente femininas, e a presença de traços como fragilidade física, medo, castidade e afeição, bem como altruísmo e proficiência nos serviços de casa, reforçaria isso.

Figura 5 – Pintura representando *Gomo gostais*



Fonte: Ilustração para Shakespeare Pictures, Series nº2 (Nister, 1895)

Figura 6 – Capa de livro *Noite de reis*



Fonte: Site da Amazon UK

Nessas peças, a questão de masculino/feminino fica mais interessante se considerar o fato de que eram homens, fingindo ser mulheres, que fingiam ser homens. Essa sobreposição de camadas ajuda a ver de forma ainda mais clara quais características eram, de fato, atribuídas para cada gênero. Muito embora não seja um fenômeno raro na história do teatro ao redor do mundo ter apenas homens nos palcos, um dos exemplos mais emblemáticos de atores que performam

como mulheres está nos *Onnagata* do teatro Kabuki japonês. Criado essencialmente por mulheres, o Kabuki só vai começar a ter atores homens nos papéis femininos depois de 26 anos de sua criação, quando a presença feminina é banida dos palcos. Originalmente por rapazes mais jovens, mas visando amenizar o teor erótico que continuou concedido a esse tipo de teatro e deixa-lo mais respeitável, homens maduros vão assumir os papéis e dominar a técnica. Considerados “mais femininos do que as mulheres”, os *Onnagata* recebiam um treinamento desde cedo, com o objetivo de sintetizar a essência da feminilidade (LEITER, 1999). Diferente dos exemplos dos teatros elisabetanos ou gregos, os atores aqui não ocupam os papéis femininos buscando se fazer de mulheres. É parte do trabalho criativo do ator *Onnagata* criar sua representação própria do feminino, que, segundo eles, só poderia ser feita por um homem, usando a força física como um dos elementos para justificar essa necessidade, mas sendo o próprio erotismo<sup>10</sup> desse travestimento também parte da razão. Outro argumento que justifica a permanência dos homens representando os papéis *Onnagata* mesmo depois da liberação de mulheres como atrizes é a compreensão do poder que a representação exerce; uma vez que o ideal de feminilidade e do ser mulher estaria representada nessas personagens que de fato serviriam de influência para as mulheres do período Edo no Japão, “A ideologia *Bakufu* não acomodou, e nem poderia, que as mulheres controlassem a construção e representação do gênero “feminino” (ROBERTSON, 1991 apud MEZUR 2005, pg. 2, tradução nossa). Das características que os *Onnagata* se usam para representar a feminilidade, uma das mais importantes é relativa ao espaço. As personagens deveriam ocupar menos espaço que os personagens masculinos, ficando muitas vezes de joelhos no palco, dando passos pequenos, de pernas bem juntas, ressaltando a pequenez feminina. Outras características importantes seriam a graciosidade, amabilidade, autocontrole, sacrifício, castidade, fragilidade física extrema, timidez, sedução. A imobilidade feminina é oposta ao dinamismo, força e velocidade masculina. O figurino é conservador, e a coreografia corporal de posturas, gestos e locomoção deve servir aos ideais pretendidos. Todas as partes do corpo de fora do figurino devem estar pintadas de branco e cobertas

---

<sup>10</sup> Embora modificações essenciais tenham sido feitas para tornar o Kabuki um tipo de espetáculo mais respeitável, o fascínio erótico continuou sendo parte essencial da caracterização dos *Onnagata* e, esse erotismo, intrinsecamente ligado ao fato de ser um homem representando uma mulher. Mezur (2005) nota que “o fascínio erótico pode ser ou não condicionado por um Sistema de gênero binário e heterossexual. No caso dos *Onnagata* os pontos de atração e a estética eróticos deve ter se originado no sistema *wakashu* de códigos eróticos, com seus próprios códigos para meninos/homens e ambiguidade de gênero” (p. 147, tradução nossa)

de pó, com exceção de algumas linhas, para lembrar ao espectador que tem um homem por trás da personagem, que aquilo é uma ficcionalização do ser mulher.

Figura 7 – Fotograma do filme *A vingança do ator* (Yukinojo Henge, 1963, dir.: Kon Ichikawa)



Com a Restauração inglesa e o fortalecimento da ópera como uma atração no século XVII, a mulher vai fixando seu lugar nos palcos, e cada vez é mais raro que um homem precise interpretar o papel feminino. Contudo, a falta da necessidade não fez decair o interesse pelas possibilidades que o travestismo trazia para personagens e atores, e como um reflexo disso, no século XVIII se popularizam nas comédias musicais inglesas conhecidas como *Pantomimes* os papéis que deveriam ser representados por atores de gênero oposto, como a *Dame*, a mulher mais velha e maternal, ou o *Principal Boy*, que era o jovem herói de uma história. Nessas peças, herança muito mais dos *music halls* do que do teatro em si, o travestismo não é reconhecido pela trama, então não é uma exigência narrativa, e tampouco é uma exigência para a realização do espetáculo, como era o caso no teatro elisabetano ou em momentos do Kabuki. Aqui, a opção de escalar atores “trocados” para determinados papéis se mantem simplesmente pela tradição, e as influências dessa mesma tradição continuarão sendo vistas nas formas de cinema e teatro musicais durante toda sua evolução, à exemplo dos papéis de Peter Pan no musical homônimo ou Edna Turnbald, de *Hairspray*, que são costumeiramente representados por atores do sexo oposto, apesar de não serem identificados como “papéis de *drag*”.

No século seguinte vão crescer em força e popularidade os shows de menestrel. O termo, que abrange uma variedade de atos e pedaços de performances mais longas, se mistura com as

idéias apresentadas nos *vaudevilles*, nos *music halls*, faz uso das pantomimas e marca um entretenimento popular para toda a família no sul dos Estados Unidos. Esse tipo de apresentação ficou conhecida por se apropriar do uso de mascaras e pinturas de rosto em culturas africanas para usar em comédias satíricas e racistas, constituindo o chamado *blackface*<sup>11</sup>. Como no Kabuki, o público, majoritariamente masculino, se informava sobre gênero por meio apresentações feitas por homens<sup>12</sup>, travestidos, (MAHAR, 1999), o que reforçava ideias nem sempre igualitárias já correntes na sociedade<sup>13</sup>. Com cenas voltadas à construção de feminilidade/falta dela, a vestimenta, a diferença de comportamento das mulheres em relação aos homens e o comportamento de ambos os sexos em eventos mistos, as personagens femininas mais recorrentes eram a “yaller girl”, uma mulher miscigenada e desejada, e a “fera amansada”, uma esposa chata<sup>14</sup>. Características denominadoras de gênero iam da forma de caminhar às roupas, das formas do corpo ao saber socializar, mas o fator realmente definidor era a hierarquia dentro de uma casa, e à mulher cabia “um papel subserviente no casamento, na relação sexual e na vida pública” (MAHAR, 1999, p. 309, tradução nossa). Mas ainda que eles tenham sido democráticos ao representar de forma negativa mulheres de todas as cores e etnias, é inegável que a raça tem um papel fundamental nesse tipo de performance, marcando-lhe inclusive o nome, e foi reservado às mulheres negras, na combinação de suas opressões, o pior desses comediantes. Djamila Ribeiro, falando sobre o célebre discurso de Sojourner Truth em 1851, aponta “Truth já anunciava ali que a situação da mulher negra era radicalmente diferente da situação da mulher branca. Enquanto àquela época mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para serem consideradas pessoas” (RIBEIRO, 2016, p. 100). Um exemplo disso, o casamento, representado de forma negativa, era uma das temáticas mais populares das performances com *blackface* – diferente de em outras narrativas, guardadas para outros palcos e outras mulheres, o matrimônio nos menestréis representava o exato oposto de algo desejoso e natural (MAHAR, 1999), com a misoginia e o racismo sendo reforçada pelas características esdrúxulas e repugnantes atribuídas às

---

<sup>11</sup> Segundo a definição do dicionário Miriam-Webster (2019), *blackface* é a maquiagem preta utilizada por um performer em uma caricatura da aparência de uma pessoa negra.

<sup>12</sup> Mahar (1999) aponta que esses ambientes, bem como as escolhas em termos que representação feminina que eram feitos ali “promoviam um espaço seguro para performers homossexuais expressarem certos aspectos de suas próprias sexualidades, protegidos pela mascara dupla de gênero e raça” (p. 269, tradução nossa).

<sup>13</sup> Segundo o autor William J. Mahar (1999), para cada estereótipo negativo apresentado em um show de menestrel sobre um homem negro, haveria um ou mais apresentados sobre mulheres, negras ou brancas.

<sup>14</sup> Mahar nota que “a batalha de sexos era percebida como uma arena importante para comédia, pela percepção do homem do século XIX de que a mulher seria mais fraca, física e emocionalmente” (1999, p. 317, tradução nossa)

mulheres, como tamanho dos pés, dos olhos e o formato dos dentes. Após os espetáculos se modificarem, transmutarem e perderem popularidade, ao chegar nos anos 1880 já era bastante incomum encontrar performances com *blackface*, e dez anos depois quase não existiam mais shows de menestrel, contudo, as cruéis heranças dessas apresentações continuam tendo novas demonstrações até o presente momento, assunto que será retomado mais a frente neste trabalho.

Com a virada do século, para além dos palcos, nas telas a performatividade de cada feminino e masculino continua sendo motivo de interesse popular. No ano de 1940, com a adaptação do livro *Turnabout* (1931, Thorne Smith), o filme homônimo de Hal Roach mostra um casal que troca de corpo, em narrativa análoga a de *Se eu fosse você*. Por ser a mesma situação dramática, mas em países e épocas distintas, penso ser talvez um dos exemplos mais interessantes de comparação, que será amplamente retomado nos capítulos seguintes. Aqui, o marido é mostrado como um homem que se preocupa com corpo e a saúde, acorda cedo para ir ao trabalho, alonga-se e toma um café da manhã reforçado, o que vai ser contrastado com a mulher menos ativa, que gosta de acordar mais tarde, não precisa trabalhar e por isso pode se dar ao luxo de acordar mais lentamente, e bebe apenas um copo de suco no café da manhã. Outras características apontadas seriam a falta de tato (ou firmeza) do marido com funcionários, enquanto a esposa saberia lidar com mais amabilidade, mas também colocaria menos limites. A linguagem corporal dos atores muda radicalmente, mostrando que o marido ocupa espaço, senta-se de pernas abertas, deita-se com braços esticados, enquanto a mulher se deita mais encolhida, anda requebrando, tem muitos trejeitos com a mão. O gostar/não gostar do cachorro também é uma característica que marca a diferença dos dois, bem como o humor. Enquanto o personagem de Adolphe Menjou é representado como bem-humorado, piadista, a personagem de Carol Landis parece chata, sem senso de humor. No filme, outros recursos são utilizados para mostrar ao espectador que houve uma troca de corpo: Os personagens “trocam” de roupa ao acordar, e de cama. Ou seja, o personagem de Tim ainda está em sua cama e com seus pijamas, porém com o corpo de Sally, e o oposto é verdade para ela. Um outro recurso, também muito utilizado em desenhos animados, é a voz. O filme é dublado, e a voz do personagem permanece alinhada com a sua personalidade, para deixar claro que eles estão habitando o corpo errado. Apesar de ter sido um filme pouco discutido pela crítica, e sem um grande sucesso de público, penso ser um dos mais interessantes para análise nesse trabalho.

Figura 8 – Imagens de divulgação do filme *Turnabout*



Fonte: Página no IMDB do filme

Continuando a trajetória do cinema americano, dois filmes que tiveram a questão da troca de gênero em evidência são *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, 1959, dir.: Billy Wilder) e *Tootsie* (1982, Sydney Pollack). Diferente de *Turnabout*, esses filmes receberam elevada atenção da crítica, foram um sucesso absoluto de público, e desde a época do lançamento até hoje motivam discussões, inclusive no campo de estudos de gênero. Outra diferença também está no mecanismo: aqui, os protagonistas não trocam magicamente de corpo, ou sequer de gênero, mas motivados por dinheiro ou segurança (em ambos os casos, uma necessidade externa bem compreensível), eles se *disfarçam* do gênero oposto, em ambos os casos, são homens heterossexuais disfarçados de mulher, de forma semelhante ao que acontecia nos teatros anteriormente mencionados. Aqui, mas uma vez, temos mais de uma camada de representação – o ator representa o homem, que representa uma mulher. Enquanto uns dizem que esses filmes, através do travestimento, expõem e subvertem os papéis de gênero, outros argumentam que são filmes que reforçam as expectativas de gênero. Fato é, as características associadas à feminilidade são as vestimentas, como meias-calças, vestidos, saltos-altos, os cabelos arrumados de acordo com a moda da época. No caso de *Quanto mais quente melhor*, a câmera nos mostra os homens, depois de disfarçados, a partir das pernas, como supostamente era feito com mulheres. Em ambos os casos, sofrer assédio também é um marcador de gênero: os personagens, travestidos, sentem a atenção incisiva e indesejada de outros homens. Características como autoconfiança e esperteza também são atribuídas aos protagonistas masculinos, ao contrário das personagens femininas.

Das muitas vezes que a história de *Quanto mais quente melhor* foi aproveitada em outro roteiro, uma delas merece destaque, fazendo necessário dar um pequeno salto temporal para falar

de um filme feito em 2004, que difere dos demais por ter como tema a questão racial: *As Branquelas* (*White Chicks*, dir.: Keenen Ivory Wayans) conta a história de dois agentes negros do FBI Marcus e Kevin, que, para cumprir uma missão, se disfarçam mulheres brancas, as irmãs Tiffany e Brittany Wilson. Apesar das piadas<sup>15</sup> e estereótipos<sup>16</sup> relacionados necessariamente à questão racial, os marcadores de raça e gênero são indissociáveis durante a maior parte da trama. De forma geral, o filme apresenta elementos escatológicos aos homens, assim como a força física, porte maior e conhecimento de esportes. Às mulheres, o assédio<sup>17</sup>, constante nesse tipo de filme, a preocupação excessiva com aparência, o gosto pelas compras, o pavor de engordar, a expectativa de estar jovem, bonita, rica. São pouco inteligentes, promíscuas, vulgares, manipuláveis e tentam conseguir cumprir seus objetivos oferecendo favores sexuais. A figura da esposa chata e ciumenta também está presente, como em tantos momentos anteriores na história. Outro aspecto é a vantagem oferecida por ser homem – em todas as vezes que as personagens disfarçadas e seu time de garotas estão a beira de uma derrota, a presença de homens disfarçados garante a vitória<sup>18</sup>. É assim na competição de ofensas, no assalto ao grupo de meninas, na competição de dança<sup>19</sup>. Enquanto a representação de homens brancos para homens negros tem pouca diferença, no caso da representação das mulheres, algumas são bem marcadas - ao passo que as brancas são garotas ricas, completamente históricas e tem preocupações extremamente superficiais, as personagens femininas negras tem objetivos mais concretos, como uma carreira, e são mais “pé no chão” de

---

<sup>15</sup> Uma das piadas reiteradas do filme é que, a partir do momento que os protagonistas estão disfarçados de mulheres brancas, eles passam a tratar todos os membros de outras categorias minoritárias, como latinos ou outros negros, como inferiores, com comentários que remetem a estereótipos, como as gêmeas originais fizeram com eles no começo do filme. Outros momentos em que a questão racial aparece é quando os protagonistas, ao cantar uma música, dizem a “palavra com n” (“nigger”, que em inglês é um termo muito pejorativo, a não ser que seja dita entre negros), as amigas se horrorizam, mas assim que eles apontam que não tem ninguém ouvindo, todas repetem a palavra tranquilamente.

<sup>16</sup> Um dos personagens coadjuvantes mais importantes é o Latrell Spencer, interpretado por Terry Crews. É um personagem que representa ao mesmo tempo um homem negro hipersexualizado, sempre atrás de mulheres, muito musculoso, com alusões a um falo de tamanho desproporcional (evidenciado com falas e cenas que remetem a necessidade de uma cadeira de rodas para a mulher que se relacione sexualmente com ele). Latrell também é uma caricatura de homens negros que só se interessam por mulheres brancas. É ele ainda, que nas investidas a Tiffany (que na verdade se trata de Marcus), ouve os comentários mais abertamente racistas do filme, sendo chamado de “King Kong”, “Shwazernigger”, entre outros.

<sup>17</sup> Chegando ao limite de ter um personagem sugerir drogar uma mulher para que ela queira ter relações sexuais com outro, e o outro personagem seguir essa sugestão!

<sup>18</sup> A exceção é o último momento de competição do filme, quando, durante um desfile, as antagonistas irmãs Vandergeld armam para envergonhar as (supostas) irmãs Wilson, que estão prestes a passarem pela humilhação completa, mas são salvas pela gangue de amigas.

<sup>19</sup> Vale notar que na cena da dança, mais uma vez há o reforço de características tidas como associadas a cor de pele. A coreografia que faz os irmãos travestidos trazerem a vitória para seu grupo são compostas por passos de *street* e *break dance*, danças associadas à música negra nos EUA.



forma geral. Se o humor pastelão, a misoginia gritante e o roteiro previsível não distinguiriam o filme dentre tantos outros parecidos, o uso do “whiteface” é potente e faz de um filme, que talvez passasse despercebido, digno de nota. Contudo, Whoopy Goldberg mostra, quase dez anos antes, que o recurso pode ser usado de forma ainda mais radical, desafiando tanto o racismo quanto o patriarcado em *O Sócio* (*The Associate*, 1996, dir.: Daniel Petrie).

Nessa linha há os filmes de mulheres que, também por um motivo “válido”<sup>20</sup> como ir à guerra ou proteger sua família, disfarçam-se de homens<sup>21</sup>. O travestismo de uma mulher em homem, ainda que presente em inúmeros casos da vida real, é bem menos explorado no cinema, e menos ainda por comédias. Um dos mais conhecidos é o desenho da Disney de 1998, *Mulan* (dir.: Tony Bancroft, Barry Cook, Lynne Southerland e Darrell Rooney), baseado na canção popular chinesa *Balada de Mulan* (dinastia Tang, autoria desconhecida), e conta a história de uma moça que se disfarça de homem para ocupar o lugar de seu pai, já idoso, no exército. Por ser uma animação musical direcionada para crianças, muito do que estaria dito de forma mais sutil em filmes feitos para o público adulto, aqui são ditas explicitamente. Logo na abertura do filme a protagonista lista características que ela deveria ter: calma e reservada, graciosa, educada, delicada, refinada, equilibrada e pontual. Ao desenrolar das primeiras cenas ela deve se arrumar para impressionar a casamenteira, garantir para si um bom marido, parir os filhos dele, e assim honrar a sua família e ao imperador, e nesse ínterim mais tantas características dessa mulher ideal são despejadas: respeitosa, digna, refinada, silenciosa. Quando Mulan decide assumir o lugar de seu pai no exército, o signo mais forte da transição de Mulan para Ping é o cabelo. Ela corta as longas madeixas pretas, e deixa, no lugar da convocação para o exército, um pente/presilha. A partir daí, o espectador vai mergulhar num universo essencialmente masculino, junto com uma protagonista que tenta reproduzir a performatividade desse gênero. Falta de higiene e agressividade são as características mais fortes, sendo reiteradas e mostradas de diferentes maneiras. A postura corporal ocupando mais espaço e a voz empostada também aparecem. No núcleo masculino também há um número musical que explicita as características esperadas daqueles homens; no

---

<sup>20</sup> “Segundo as historiadoras Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, a atividade profissional da mulher for a do lar ‘só era considerada legítima quando necessária para o sustento da família, raramente para a realização pessoal’ (2001, pg.402)”

<sup>21</sup> Segundo o sítio *TVTropes.org*, *Sweet Polly Oliver* é um tropo identificado por ter uma personagem mulher que se disfarça de homem para alcançar algum fim. O título é tirado de uma antiga canção folclórica inglesa, sobre *Polly Oliver*, que se disfarça de homem para ir a guerra junto com seu amante soldado. (TVTROPES, [200-?])

original, *Make a man out of you*, traduzida como *Homem ser*. Rápido, forte, misterioso. Outras qualidades associadas aos personagens masculinos seriam a disciplina e ordem, que vão de encontro com a impulsividade de Mulan, por exemplo. O contraste entre masculino fora de casa e feminino dentro de casa também fica bastante claro no filme, e é retomado, junto com mais uma lista de características, em ainda uma próxima canção, na qual os soldados pensam nas mulheres por quem vale a pena lutar. Dentre as características citadas, ela deveria ter a pele clara como a lua<sup>22</sup>, cozinhar bem, cuidar das feridas do marido e não usar muito o cérebro. Apesar de *Mulan* ser bem didático quanto às expectativas para cada gênero, fornecendo amplos exemplos, talvez a oposição mais forte que o filme faça entre feminino e masculino tenha a ver com a resolução de problemas pela força física versus através da inteligência ou pensamento criativo. É o diferencial do soldado Ping/Mulan, e é o que salva a vida dos soldados, e depois a vida do Imperador e a China toda. A capacidade de Mulan de utilizar o que aprendeu treinando para ser uma mulher exemplar, aliada com as habilidades e o vigor físico que aprendeu disfarçada de homem, é o que faz dela capaz de ser a heroína da história no fim das contas.

Outro exemplo é o filme afegão *Osama* (2003, Siddiq Barmak), o primeiro filme feito desde a implantação do regime Talibã. O filme se passa em Kabul e conta a história de uma família de mulheres que perdeu todos os seus homens para a guerra. Com o fechamento do hospital onde uma delas trabalha, e a proibição de mulheres de trabalharem, elas optam por disfarçar a filha pré-pubescente de menino, para que ela possa trabalhar e trazer comida para casa. Diferentemente de outras protagonistas femininas disfarçadas de homem, ela não se sente livre no disfarce, mas constantemente paralisada pelo medo (EDELSTEIN, 2004). Aqui, novamente, o corte do cabelo é o símbolo definitivo da mudança, e é também o bibelô da feminilidade que a protagonista guarda, regando com carinho. A vestimenta, os sapatos, o tom de voz também são características apontadas, e questões biológicas, como a menstruação, também aparecem. Saber ler e fazer

---

<sup>22</sup> A característica da pele branca/clara sendo associada à mulheres é muito comum. Especula-se que tem a ver com o fato da mulher existir dentro de casa, e por isso tomaria menos sol, ao passo que os homens, por saírem de casa diariamente, seriam mais bronzeados. Até mesmo em desenhos animados a pelagem branca é uma das características mais utilizadas para identificar que um personagem animal é fêmea (TVTROPES, [200-?]). Contudo, fazendo eco ao questionamento de Sojourner Truth em seu discurso de 1851, no qual ela aponta que as características usadas pela sociedade naquele momento para definir uma mulher não se aplicam a ela, ex-escrava negra, embora seja mulher, nessa análise faz-se necessário levar em consideração a valorização dos referenciais eurocêntricos na sociedade e por consequência em grande parte dos produtos culturais, que tomaram as características de uma mulher branca como o modelo para se definir as características femininas.

orações é um dos fortes símbolos de masculinidade, sendo conhecimentos e hábitos pertencentes somente aos homens, mas o que realmente é o fator que denuncia o disfarce da garota tem a ver com o vigor físico e a coragem: subir em uma árvore seria a prova cabal de que a protagonista é um homem. Ela é bem sucedida na subida, contudo, não consegue descer, e assim se entrega. Embora o filme se passe em um país diferente, e culturalmente muito excêntrico, ainda, sim, as características principais de outros filmes também estão presentes nele.

Figura 9 – Quadro do filme *Osama*



Os anos 2000 tiveram um forte renascimento de filmes envolvendo magia e troca de corpo, com sucessos que vão desde o *remake* de *Freaky Friday* (traduzido como *Sexta-feira muito louca*, 2003, dir.: Mark Waters), até clássicos das sessões de tela quente, como *Garota Veneno* (*The Hot Chick*, 2002, dir.: Tom Brady), passando no meio tempo por filmes onde o personagem se vê magicamente mais novo/mais velho ou um mulherengo reencarna em forma de mulher. Todos os em que a magia troca o sexo<sup>23</sup> do protagonista são parte do grupo de filmes conhecidos como

---

<sup>23</sup> Uma das lutas feministas antes da década de 60 foi criar uma diferenciação entre o significado de sexo e gênero, com o objetivo de eliminar o determinismo biológico das discussões. A palavra “gênero” era utilizada somente para descrever palavras até o psicólogo Robert Stoller utilizar “sexo” para se referir a características biológicas e “gênero” para falar da quantidade de feminilidade e masculinidade apresentar em uma pessoa, na tentativa de explicar a transexualidade. (MIKKOLA, 2017). Apesar de entender que existem hoje definições mais completas e adequadas, que levam em consideração também fatores históricos, culturais e sociais para ambas as palavras e para a relação entre elas (inclusive de fontes já citadas, como Judith Butler), considerando que estamos tratando de filmes que propõe uma divisão rígida entre esses dois conceitos, para simplificar a leitura do trabalho utilizaremos “sexo” para falar das características estritamente biológicas e cromossômicas relacionadas à feminilidade e masculinidade, enquanto para “gênero” consideraremos sempre as implicações e fundamentações psicológicas, culturais e sociais.

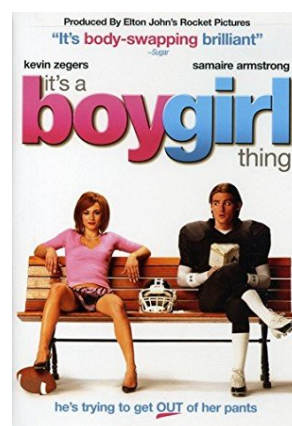
*genderbent*<sup>24</sup>, que costumam cumprir alguns clichês, entre eles a maior parte das ocorrências de transformação ser de homens para mulheres (quase sempre atraentes), muitos deles escolherem continuar no novo gênero ou ter o protagonista abraçando ou sendo subjugado pelos estereótipos associados com o novo sexo. Outras características frequentes são o aparecimentos de personagens que seriam desejados por qualquer um, independentemente da orientação sexual, e a formação de amizades improváveis com alguém do novo gênero. Normalmente esses filmes trazem uma lição de moral, sobre a necessidade de se colocar no lugar do outro, e em filmes onde dois personagens de gêneros opostos trocam, como é o exemplo de *Coisas de meninos e de meninas* (*It's a Boy Girl Thing*, 2006, dir.: Nick Hurren), os protagonistas costumam se apaixonar. Uma exceção seria o *Garota veneno*, no qual o protagonismo é da garota (representada na maior parte do filme por Robert Schneider), e o homem com quem ela troca de corpo continua sendo visto como raso e repulsivo até o fim do filme. Os dois filmes focam bastante na diferença biológica dos sexos, tocando em temas como menstruação, a fisiologia dos corpos, e, por exemplo, na caracterização do corpo masculino como mais forte fisicamente. Em ambos os casos a personagem feminina também valoriza muito a virgindade (retomando o tema da castidade dos predecessores) e tem poucas experiências com homens, potencializando o humor. Diferente de *Turnabout* e de *Se eu fosse você*, as personagens desses filmes são adolescentes.

Figura 10 – Capa do Filme *Garota Veneno*



Fonte: Blog *Capas de comédia*

Figura 11- Capa do filme *Coisas de meninos e meninas*



Fonte: Wikipedia

<sup>24</sup> Definição pelo Merriam-Webster como “Uma pessoa que se veste e se comporta como um indivíduo do sexo oposto”. A tradução em português seria “além-gênero”, mas é usada principalmente para se referir à moda e estilos de roupas. No jargão cinematográfico, se refere a filmes onde um personagem que sofreu uma completa inversão de sexo, por meio de magia ou tecnologia avançada (TVTROPES, [200-?])

E é nesse mesmo começo dos anos 2000, durante essa forte volta ao tema, que vem o primeiro exemplar brasileiro do gênero, e objeto deste estudo, a comédia *Se eu fosse você*. Ao longo deste capítulo procurei sublinhar as características associadas a cada gênero e quais sinais essas obras usam para identificar os personagens que transitam entre feminino e masculino. Nos próximos capítulos, ao *analisar Se eu fosse você 1 e 2*, retornarei a essas características e procurarei estabelecer as semelhanças e diferenças entre os filmes em questão, e àqueles produtos que foram relevantes no gênero ao longo dos anos.

## Capítulo 2 –

### **Entre as estrelas e *O Astro, Vale Tudo.* – O contexto brasileiro, Tony Ramos, Glória Pires e seus textos estelares.**

Já estabelecemos que estava pipocando no mundo filmes envolvendo troca de corpos e questões de gênero no começo dos anos 2000, mas, e no cinema nacional? A verdade é que não é novidade no nosso cinema a inversão de gêneros usada para o humor. Com transformações mágicas talvez não seja muito frequente, mas o travestimento marca a trajetória de alguns dos maiores atores de comédia brasileira. Este capítulo buscará entender como o cinema nacional trabalhou essas questões de performatividade nos anos anteriores, e também o que estava acontecendo no cinema brasileiro pós-retomada, período de realização dos filmes em tela, pensando como Tony Ramos e Glória Pires se inserem nesse contexto, bem como quem são esses atores de primeira grandeza que foram escolhidos para dar vida a Cláudio e Helena, e como essa escolha pode ter impactado no filme e em sua recepção.

Com ambições industriais alimentadas pela recente Revolução de 30, nosso primeiro cinema estritamente sonoro seria a chanchada. Buscando se aproximar de um cinema industrial bem-sucedido, as chanchadas irão fazer uso de mecanismos usados no cinema norte-americano, como o sistema de estrelismo do qual vamos falar mais à frente, e irão também parodiar e referenciar esse mesmo cinema em suas obras, fazendo releituras de Rita Hayworth e Red Skelton, de obras de Cecil B. De Mille e George Sidney. Por outro lado, a temática que sustentaria quase trinta anos do gênero não seria outra além do carnaval e seu universo, “de longa tradição no cinema carioca e na cultura brasileira como um todo” (VIEIRA in RAMOS, 1987, pg.168).

O carnaval, como mencionado no capítulo 1, é um evento que tem desde a sua fundação e nos mais diversos países onde é realizado uma forte presença das brincadeiras com o gênero. Seja pela suspensão das regras usuais ou pela adoção da inversão como característica, é comum ver homens vestidos de mulher e, um pouco menos comum mas ainda corrente, ver mulheres vestidas de homem. Um gênero cinematográfico que, quando não passado diegeticamente durante o carnaval, é ainda, sim, vigorosamente inspirado por ele, naturalmente faria uso de elementos compartilhados com as festividades, e assim a chanchada tem como mote de piada recorrente o travestimento de seus personagens.

Na tentativa de criar um sistema de estrelismo nacional o gênero acaba caindo na armadilha de reforçar na mocinha o retrato do que seria uma mulher que tem traços femininos e desejáveis, como coragem, romantismo, malícia e inocência presentes na típica mocinha Eliana Macedo (MELO, 2017). Rapidamente essa imagem seria substituída por outra, a mais irreverente, Norma Bengell, que acaba sendo “uma síntese de todas as outras personagens até aqui retratadas, ao mesmo tempo em que anuncia uma nova mentalidade em relação à participação feminina no cinema brasileiro” (*ibid.*, pg 105). Mas, se o fardo e benção da transformação em estrelas recaíram com mais força sobre as mulheres, a ponto de levar Paulo Emilio Salles Gomes a dizer que “Quanto aos atores, nada há de especial a registrar” (GOMES, 1980 apud HOLANDA; TEDESCO, 2017), ainda, sim, a distância do tempo nos mostrou que talvez as maiores figuras das chanchadas brasileiras foram na verdade homens, Grande Otelo e Oscarito. Não por acaso, também é nas esquetes da ‘dupla dinâmica’ que aparecem os mais famosos episódios de travestimento do período.

É muito frequente nas chanchadas ver o travestimento dentro de cenas por si só performáticas, ou de “impressão de performance” (VIEIRA in XAVIER, 1996,) nas quais os personagens estão se apresentando para uma audiência dentro da narrativa. Oscarito muitas vezes está vestido de mulher em números de canto e de dança, a exemplo da cena em *Aviso aos navegantes* (1950, dir.: Watson Macedo) em que ele imita uma rumbeira, *Este mundo é um pandeiro* (1947, dir.: Watson Macedo), que ele satiriza Rita Hayworth, ou *É com este que eu vou* (1948, dir.: José Carlos Burle), no qual ele se faz de bailarina. Na dança e no canto as expressões faciais e movimentos corporais exagerados, especialmente o requebrado, talvez sejam a principal marca da performatividade de feminino, além, claro, das perucas e vestimentas. Ainda, em uma dupla performance podemos citar a famosíssima aparição de Grande Otelo em *Carnaval no fogo* (1949, dir.: Watson Macedo), como rogada e tímida Julieta. Uma aparição que não se restringe à performance para um público dentro da diegese é a de Oscarito imitando Eva Todor em *Os dois ladrões* (1960, dir.: Carlos Manga), filme no qual ele se passa pela personagem de quem ele se disfarça, ultrapassando apenas a imitação de um gênero oposto, para a de uma pessoa específica no gênero oposto, novamente o forte assédio indesejado por parte de outros homens quando no disfarce é um forte indicador de gênero.

Figura 12 – Oscarito e Eva Todor em divulgação de *Dois ladrões*



Fonte: [decadade50.blogspot.com/2006/09/um-cinema-sem-futuro.html](http://decadade50.blogspot.com/2006/09/um-cinema-sem-futuro.html)

Figura 13 – Grande Otelo e Oscarito em *Carnaval no fogo*



Fonte: Correio de Uberlândia

As chanchadas deixaram inúmeras heranças no audiovisual brasileiro,

Para televisão partem não só diretores e estrelas – que, até hoje mantém a tradição das comédias cinematográficas cariocas (...) como principalmente o humor e a linguagem – que, garantindo a sobrevivência do cinema brasileiro, fizeram a delícia do público durante mais de três décadas (VIEIRA *in* RAMOS, 1987, pg. 178)

São inúmeros os casos bem sucedidos de produtos de TV ou de cinema focados no humor. Um dos mais lembrados até hoje no país é o programa *Os Trapalhões* (1969 a 1994), criação de Wilton Franco, que, apesar dos anos de diferença, em muito lembra as chanchadas. O programa de esquetes estrelado por Didi Mocó, Dedé, Mussum e Zacarias não poupa ninguém com suas sátiras e paródias. Muitas delas envolvem algum dos protagonistas de travestindo de mulher para fins humorísticos, como é o caso na esquete do *Papai eu quero me casar e Terezinha*, entre outras. As características de gênero ressaltadas não são muito diferentes dos outros casos mencionados, e passam além da peruca e vestimenta pela timidez e inocência feminina, ciúmes e malícia por parte dos homens - como parceiros ou pais.



Figura 14 – Quadro da esquete *Filha do seu Faceta*



Figura 15 – Quadro da esquete *Terezinha*



Numa chave mais séria nós temos nossas próprias *Polly Oliver* aqui no Brasil, como é o caso de Diadorina no *Grande Sertão Veredas* (1956, João Guimarães Rosa), vivida por Bruna Lombardi nas telinhas (1985, dir.: Walter Avancini). A história da moça que se disfarça de homem para ser levada a sério no grande sertão vem de um dos maiores clássicos da literatura mundial, e quando adaptado precisa se adequar à ausência de narração para contar a história. Características como cuidado e afeto femininos e o poder e pertencimento na vida social serem masculinos chamam atenção. Foi tradicional marcar sinais de masculinidade em obras que se passam no deserto sertão nordestino, talvez um reflexo da própria pressão na região por comprovação de masculinidade constante por parte dos homens. *Luzia Homem* (1988, dir.: Fábio Barreto), adaptação do livro homônimo de Domingos Olímpio, é outro filme que, embora sem travestimento, é bem sucedido em reforçar essa ideia do que é esperado de um homem no semiárido do nordeste.

De volta à comédia, a tradição segue fazendo sucesso com o público brasileiro e *Minha mãe é uma peça* (2003, dir.: André Pellenz) é um estouro de bilheteria. Dona Hermínia, a personagem do Paulo Gustavo, não apenas é uma estrela de cinema, mas já foi a cara de algumas publicidades de grande investimento, como a do Banco do Brasil e Cinemark. A mãe zelosa e suburbana não é a única personagem feminina do humorista fluminense, que, na verdade, tem shows inteiros feitos apenas com personagens mulheres, como a polêmica Ivonete<sup>25</sup>, a Mulher

---

<sup>25</sup> Ivonete é uma personagem negra de Paulo Gustavo, performada com o uso do *blackface*. Ela é baseada em uma figura popular brasileira conhecida como “Nêga Maluca”, personagem de uma canção original de Evaldo Ruy e Fernando Lobo, interpretada por Linda Batista, que conta a história de um homem que está jogando sinuca quanto é

Feia, a Senhora dos Absurdos, entre outras. Diferente das esquetes dos *Trapalhões* ou do travestimento das chanchadas, o disfarce de Paulo Gustavo nem sempre é escrachado, na intenção de mostrar que é um homem disfarçado de mulher, mas, por vezes bem realista, como no caso da própria Dona Hermínia. Em nenhum momento a história quebra a narrativa da personagem para nos mostrar que é na verdade um homem, isso porque dentro da diegese não é<sup>26</sup>. As questões sobre a validade dessa representação, no entanto, continuam sendo levantadas, seja por conta dos ideais de feminilidade ressaltados e usados para o humor, seja pela falta de profundidade e evolução das personagens femininas, ou ainda pela discussão acerca de representatividade e da necessidade de mulheres de verdade ocuparem espaços de protagonismo.

Figura 16 – Dona Hermínia para Banco do Brasil



Fonte: Divulgação Meio & Mensagem

Figura 17 – Paulo Gustavo como Ivonete



Fonte: Divulgação M de Mulher

---

interpelado por uma “nêga maluca” com uma criança no colo, dizendo que o filho é dele. Nos carnaval do ano em que a música foi lançada, 1950, já começou a se popularizar a fantasia, que necessariamente era usada por homens brancos, e envolvia meias pretas, sapatos baixos, um vestido vermelho de bolas brancas, uma peruca simulando um *blackpower* e o rosto pintado de preto, com exceção dos lábios vermelhos e olhos brancos – maquiagem muitíssimo parecida pela utilizada nos shows de menestrel. A personagem de Paulo Gustavo mora em uma comunidade, está sempre em uma cozinha ou área de serviço, adora samba e cultura popular, é de baixa renda, extremamente promíscua, sexualizada e pouco inteligente. Foi muito criticada em 2016, ao que ele respondeu reformulando a personagem esteticamente para se parecer menos com uma caricatura, mas manteve a personagem e manteve o *blackface*. Junto, manteve todas as características de personalidade da personagem.

<sup>26</sup> Mas faz-se necessário fazer aqui uma separação – Paulo Gustavo representa dois tipos de papéis femininos: os que são naturalistas, como Dona Hermínia, e os que, como Ivonete e Senhora dos Absurdos, não são. Embora ambos sejam passíveis de crítica, um é em muito mais sensível do que o outro. Retomar a caracterização farsesca do ser mulher e batizar uma personagem de “A Mulher Feia” já são escolhas no mínimo questionáveis no século XXI, contudo, somado a isso e depois de todo um aprofundamento da discussão sobre raça no país, usar e manter, mesmo frente à críticas e retaliações, o recurso do *blackface*, é inaceitável, principalmente nas condições como isso é feito com a personagem da Ivonete. A situação é semelhante a do humorista Rodrigo Sant’anna, que personifica a personagem Adelaide do Zorra Total, que mesmo frente à processos na justiça por conta do racismo presente na personagem – realizada também com *blackface* - insiste em dizer que as críticas são infundadas, como na entrevista ao EXTRA disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/rodrigo-santanna-apresenta-musa-inspiradora-da-pedinte-adelaide-do-zorra-afirma-sou-cara-da-pobreza-6533267.html>

Voltando um pouco no tempo, o momento nacional que antecede à gravação de *Se eu fosse você* também importa para compreensão dos filmes. Os anos 90 conhecem o fim da Embrafilme e do Concine, o governo Collor e a queda abrupta da produção cinematográfica nacional<sup>27</sup>. A partir de 1995, com Fernando Henrique e a Lei do Audiovisual<sup>28</sup>, o Cinema de Retomada<sup>29</sup> marca o renascimento da produção nacional e, em 2006, três anos depois do fim da dita Retomada, os números de longas-metragens brasileiros lançados continuam crescendo. Um dos 71 filmes lançados no ano<sup>30</sup> seria *Se eu fosse você*, de Daniel Filho.

Daniel, seguindo o exemplo dos pais, começou sua carreira como ator, e seguiu como diretor e produtor. Em 1967, chamado para assumir a direção da novela *A Rainha Louca* (1967, dir.: Ziembinski e Daniel Filho), iniciou sua colaboração com a Rede Globo, onde dirigiu produtos como *Selva de Pedra* (1972, dir.: Daniel Filho), *Primo Basílio* (1988, dir.: Daniel Filho), e supervisionou outros como *A Grande Família* (2001 a 2014, dir.: Mauro Mendonça Filho, Maurício Farias, Luis Felipe Sá), *Roque Santeiro* (1985/1986, dir.: Paulo Ubiratan, Gonzaga Blota, Marcos Paulo e Jayme Monjardim), *Vale Tudo* (1988/1989, dir.: Dennis Carvalho e Ricardo Waddington) e *A rainha da Sucata* (1990, dir.: Jorge Fernando). Foram 48 anos de colaboração com a Rede Globo, dos quais os últimos 5 foram envolvidos exclusivamente com a Globo Filmes e com sua produtora parceira desta, a Lereby Filmes. Aberta em 96, a Lereby assina a produção ou co-produção das maiores bilheterias nacionais, como *Carandiru*, *Cidade de Deus*, *Dois filhos de Francisco* e o próprio *Se eu fosse você*. Conhecido por levar para a televisão uma “pegada” mais de cinema, com quase 50 anos de Rede Globo é natural que Daniel Filho, figura que compõe com Roberto Faria e Carlos Manga o grupo de diretores que teria feito a melhor transição da televisão para as telonas, também tenha feito um pouco do contrário e emprestado TV para seus filmes. Com *Se eu fosse você* não seria diferente, e dentre os “empréstimos” está o elenco estelar, composto pelo parceiro de uma dezena de colaborações, Tony Ramos, e Glória Pires, com quem

---

<sup>27</sup> Entre 1990 e 1992 Fernando Collor assumiu a presidência do Brasil. Entre as muitas medidas polêmicas tomadas em seu governo a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e o Ministério da Cultura foram extintos. No fim do Governo Collor, a produção nacional chegou à impressionantes três longas-metragens lançados em 1992.

<sup>28</sup> Lei Federal 8.685/93 que regula o investimento dedutível do Imposto de Renda para obras audiovisuais.

<sup>29</sup> Cinema da Retomada é como fica conhecida a produção cinematográfica nacional inaugurada em 1995, com o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995, dir.: Carla Camurati). O nome do movimento faz referência ao renascimento da produção nacional ao fim do governo Collor.

<sup>30</sup> Informação estatística retirada do Repositório do Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA) da Ancine, disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>

o diretor já tinha uma história antiga<sup>31</sup>. A escalação dos atores para viver os protagonistas seria totalmente primordial para o sucesso retumbante da produção e da sua continuação, e os motivos para isso vão além de uma boa performance por parte deles.

*Se eu fosse você* conta a história de Claudio e Helena, um publicitário e uma professora primária de música que são casados há muitos anos e estão enfrentando problemas no relacionamento. Por conta de um alinhamento planetário e as mágicas palavras “se eu fosse você”, ditas ao mesmo tempo pelos dois, eles trocam de corpo. Quando trocados, um vai encarar as dificuldades da vida do outro, a relação com os amigos com quem implicavam do parceiro e pelear com a nova realidade física e características corporais. A grande piada do filme está em ter um homem, e não qualquer um, mas Tony Ramos, representando os trejeitos de uma mulher, e uma atriz, Glória Pires, personificando o que seria um homem, brincando, assim, com os estereótipos de gênero. O contraste entre a fisicalidade dos personagens e o que eles vivem é conceito chave para a graça da obra, bem como a relação entre a imagem pública, o além-tela, dos atores e seus personagens, sendo seguro entender que a fama dos atores, seus *status* para fora do filme são tão importantes para a compreensão do sucesso da produção quanto o que eles desempenham em tela, e não seria a primeira vez na história do cinema que isso aconteceria.

Muito estudado como um dos fatores que explica o sucesso de Hollywood, o sistema de estrelismo justificaria a influência da escolha dos atores no sucesso de um filme. Segundo esses estudos, a estrela seria uma figura meio híbrida, cuja importância deriva da mistura entre seu trabalho como performer e sua vida pessoal. A dificuldade de definir com exatidão o que seria uma estrela é consequência da multitude de agentes geradores e afetados por essa entidade, que

cruza fronteiras disciplinares: um produto da cultura de massas, mas que mantém preocupações do teatro com a atuação, performance e arte; um acessório do marketing industrial, mas um elemento significativo nos filmes; um signo social, carregado de significados culturais e valores ideológicos, que expressa as intimidades da personalidade individual (GLEDHILL, 1991, pg. xiii)

---

<sup>31</sup> Daniel Filho rejeitou Glória Pires em sua primeira audição para uma novela, mas também foi ele a selecioná-la para sua primeira novela de sucesso, *Dancin' Days*. Trabalharam em diversas novelas e filmes juntos, e Glória menciona a importância de Daniel na sua carreira e na teledramaturgia brasileira em diversas entrevistas.

Uma estrela é tradicionalmente alguém que performa – como ator, músico... E por muito tempo a presença no cinema seria o ápice, a confirmação desse status. Essa figura seria dotada de um “texto estelar”, um “constructo intelectual produzido pelo atravessamento de uma variedade de mídias e práticas culturais, capazes de interferir no trabalho de filmes em particular, mas também demandando análise como um texto em seu próprio direito” (DYER, 1979 apud GLEDHILL, 1991, pg. xii), que seria a chave para seu sucesso, justificado em conta do “desejo da audiência por mais de um produto que eles já gostaram anteriormente” (SHAIL, pg. 2). Dessa forma, no contexto brasileiro seria impossível considerar um sistema de estrelas que não levasse em conta a popularidade das novelas da Rede Globo, o meio de audiovisual mais consumido no país. No livro pioneiro na análise do sistema de estrelismo no Brasil, aponta-se :

Atravessamentos de estrelas entre televisão e cinema tem sido uma característica definidora da cultura audiovisual no Brasil desde os anos 70. [...] desde sua criação em 1977, a Globofilmes [...] adotou uma estratégia muito efetiva de usar elencos que já tem um currículo bem estabelecido nos programas da TV Globo, principalmente nas bem difundidas telenovelas (SHAW; BERGFELDER, 2016, pg. 9)

Por todas essas características fica claro que Tony Ramos e Glória Pires são, dentro do contexto nacional, estrelas. Ainda que no caso de Glória a vida pessoal seja bastante explorada pela mídia, me parece que não é essa especulação que faz deles tão interessantes para o público. Acredito que o constructo intelectual se dá muito mais pela semelhança dos trabalhos anteriores realizados por cada um deles, e à naturalidade com que são realizados, dando a impressão de que os atores em si são personificados nos papéis que representam (BILLINGTON, 2002). Sendo o caso, acredito ser importante então analisar o histórico dos protagonistas, entender qual é esse texto estelar que eles carregam consigo, para então pensar o contraste com Cláudio e Helena.

Tony Ramos teve profícua carreira teatral, onde iniciou seu preparo como ator, e fez seu primeiro papel aos dezesseis anos na TV Tupi, onde participou ainda de outras quinze novelas nos nove anos seguintes. Em 1977, já com algum reconhecimento, transferiu-se para a Rede Globo, onde estreou na novela *Espelho Mágico* (1977, dir.: Daniel Filho, Gonzaga Blota, Marco Aurélio Bagno) no papel de conquistador, despertando paixões e protagonizando cenas quentes. No mesmo ano, logo em seguida, ele é o bom moço Márcio, de *O Astro* (1977/1978, dir.: Daniel Filho e

Gonzaga Blota), protagonizando o primeiro nu de uma novela da globo (estrategicamente escondido por um vaso que domina o quadro) e consolidando sua imagem como galã. Nos anos seguintes, ele ainda faria o papel de mocinho em *Pai Herói* (1979, Gonzaga Blota, Wálter Avancini e Robero Talma), em *Baila Comigo* (1981, dir.: Roberto Talma) (como um dos gêmeos), e o papel de conquistador em *Chega Mais* (1980, dir.: Gonzaga Blota, Walter Campos, Roberto Vignati, Reynaldo Boury) e em *Selva de Pedra*. Tony, ainda, fez galãs e ‘mocinhos’ mais velhos, como nas novelas *Felicidade* (1991/1992, dir.: Denise Saraceni), *Laços de Família* (2000/2001, Moacyr Goés e Ricardo Waddington), *Mulheres Apaixonadas* (2003, dir.: Ricardo Waddington, Rogério Gomes, José Luiz Villamarim), *Belíssima* (2005/2006, dir.: Denise Saraceni). Alguns pais de família ou políticos paternalistas, como em *Caminho das Índias* (2009, dir.: Marcos Schechtman) e *Getúlio* (2014, dir.: João Jardim) e alguns poucos vilões. Mesmo o atípico papel de Riobaldo, o jagunço de *Grande Sertão Veredas* (1985, dir.: Walter Avancini), que representa o homem comum assaltado pela dureza da vida que se apaixona por seu (suposto) melhor amigo, ainda, sim, foi um papel de bom-moço bem ao molde dos anteriores. Seguindo a cartilha da estrela-como-profissional<sup>32</sup>, Tony, bem casado desde os vinte e pai de família, é tido como um homem tradicional e “certinho”, título do qual desdenha um pouco mas tem orgulho<sup>33</sup>.

É consistente o discurso que o ator carrega por meio de seu currículo e da personalidade tida como sua, mas engana-se quem pensa que isso é tudo que seu texto estelar carrega. Segundo Gledhill, uma estrela atinge sua audiência primeiramente através de seu corpo (GLEDHILL apud SHAW; BERGFELDER; VIEIRA, 2016), e no corpo ele traz os mais tradicionais sinais de masculinidade: os famigerados pelos, que renderam *memes* e piadas nos anos 2000 a fora, o porte, a voz grave. Toda essa fisicalidade somada ao conjunto de papéis solidifica na figura de Ramos a imagem desse homem másculo, exemplar quase que estereotipado do que socialmente se espera de um homem.

---

<sup>32</sup> Michael Billington desenvolve em seu artigo ‘Stars and Hollywood Cinema’ as categorias de ‘estrela’, estando entre elas a “estrela-como-profissional”, que seria aquela cuja vida íntima não importa tanto, mas que tem no currículo um corpus de filmes semelhantes, que parecem também estar de acordo com a personalidade do próprio ator, fazendo parecer que ele, o ator, está personificado em seus personagens. (Billington, 2002)

<sup>33</sup> Ramos brinca, em entrevista concedida à ISTOE em 20 de Agosto de 2014 “*Já me incomodei. Hoje, não mais. Se um homem que gosta de respeitar os outros, admira seus companheiros de trabalho, telefona para eles após uma cena, acredita no bom senso da ética, diz todos os palavrões do mundo, mas nunca publicamente, porque respeita a pluralidade de comportamentos diferentes, acredita na lealdade aos amigos, defende a sinceridade, não suporta a soberba, a intolerância, o preconceito, a inveja, é ser bonzinho, certinho, então, eu sou e vou morrer assim.*”

Esse entendimento ajuda *Se eu fosse você* de duas formas: primeiramente, enquanto Tony é Cláudio. Um bom marido, trabalhador, responsável pelo sustento da família. Se prova incorruptível no trabalho. Desperta a atenção de outras mulheres, mas se permanece fiel, honrado com a esposa, ainda que distante pelo trabalho ou pouco carinhoso. É bem querido pela sogra e pelas amigas da esposa, ainda que elas disfarçam com implicância. Na sequência, *Se eu fosse você 2*, mostra-se um pai zeloso e ciumento, prático e econômico. Continua mostrando que, para além de tudo, respeita e se preocupa com a sua esposa. Cláudio é exatamente o tipo de papel que consolidou Ramos na televisão brasileira, e para o público essa familiaridade é confortável e facilita o entendimento quase imediato do personagem.

O segundo momento é depois da transformação. O corpo do ator, claro, continua o mesmo, e essa fisicalidade, recheada de símbolos de masculinidade, não é alterada ou atenuada, de forma que o contraste é abissal entre a imagem e a personalidade de Helena, agora no corpo do marido. Enquanto a parte física continuará sendo de um homem grande, com pelos, de voz grossa, com a atuação, e por vezes figurinos, a busca é pelos signos de feminilidade, o requebrar, a voz mais aguda, o jeito mais cândido, o próprio texto. Essa inconsistência em si é parte da piada<sup>34</sup>, deixando as situações de oposição entre os personagens ainda mais urgentes e próximas do limite do que seriam se cada um deles representasse o extremo dos símbolos de seu gênero num corpo do qual se espera isso, mas, mais do que isso, é material direto para cenas dos filmes, como a cena na qual Helena, no corpo de Tony, depila-se.

Do outro lado há Glória Pires, 15 anos mais nova, filha do ator de comédia Antônio Carlos Pires teve seu primeiro papel aos cinco anos na TV Excelsior. Aos nove foi parte do elenco da novela que marcou época, *Selva de Pedra*, e aos quinze encarnou a rebelde Marisa de *Dancin' Days* (1979, dir.: Daniel Filho). Talvez “vilã” seja um termo forte para chamar a adolescente, mas a jovem antagonista ambiciosa seria um bom indicativo do que prometia a carreira de Glória, que deu vida a algumas das vilãs mais amadas (odiadas?) da televisão brasileira, como a Fatinha de *Vale Tudo*, a Raquel, a gêmea má de *Mulheres de Areia* (1993, dir.: Wolf Maya) e a Nice, que se redime e tem seu final feliz em *Anjo Mau* (1997/1998, dir.: Denise Sarceni e Carlos Manga). Ao contrário de Ramos, não teve participação consistente no teatro, contudo, até mesmo na sua única experiência

---

<sup>34</sup> Poderia se questionar os motivos pelo qual essa oposição de corpo versus gênero causam humor, pesquisa que seria e é muito importante para os estudos de gênero, mas para fins desse trabalho basta apreender o efeito humorístico é alcançado por meio dessa sobreposição e que o filme se usa disso.

teatral, com uma peça infantil, ela faz a gata má. Em uma entrevista com Jô<sup>35</sup> ela brinca: “Sempre fazendo a má, né?”

Com tantos nomes no currículo, é verdade que ela também representou sua parcela de mocinhas inocentes, principalmente durante o tempo de seu romance com o galã Fábio Junior, a exemplo da caipira Zuca de *Cabocla* (1979, dir.: Harval Rossano) ou a própria gêmea boa, a Ruthinha, de *Mulheres de Areia* alguns anos depois, mas não são elas as mais marcantes na longa carreira de Glória. Seria outro tipo de ‘mocinha’ que marcaria mais a imagem da atriz, como Ana Terra de *O Tempo e O Vento* (1985, dir.: Paulo José, Walter Campos, Denise Saraceni), Maria Moura do *Memorial de Maria Moura* (1994, dir.: Jorge Furtado), Pierina de *O Quatrilho* (1995, dir.: Fábio Barreto), a Selma de *A Partilha* (2001, dir.: Daniel Filho), Dona Lindu em *Lula, o filho do Brasil* (2010, dir.: Fábio Barreto e Marcelo Santiago), em anos mais recentes a Lota em *Flores Raras* (2013, dir.: Bruno Barreto) e a personagem-título de *Nise – O coração da loucura* (2016, dir.: Roberto Berliner). Se por um lado as megeras de Pires marcaram uma geração, as mulheres fortes marcaram outra.

Seja como for, algumas características unem as principais personagens de Glória. Elas são fortes, decididas, destemidas e independentes. Elas desejam mudar a própria vida (as vezes de forma ambiciosa demais, é verdade), elas têm agência. Se retornamos ao capítulo anterior, notaremos que essas características são, historicamente, pouco associadas a mulheres, e quando são, fazem referência a traços masculinos nas protagonistas. Se no caso de Tony o texto estelar reforça a masculinidade do ator, acredito que no caso de Glória, nos anos 2000, o texto a afasta da feminilidade inerente ao corpo e isso, claro, também teria uma influência em *Se eu fosse você*.

Se por um lado esse conjunto de características pode ter favorecido a aceitação de Cláudio no corpo de Glória, por outro cria um estranho desencaixe em Helena: a Helena de Tony é muito mais ‘feminina’ do que a de Glória. Mais afetada, mais medrosa, mais delicada, requebra-se mais, tem mais trejeitos. Parece que tal como proposto pelos *Onnagata*, por ser homem Tony se esforça mais para personificar o que ele entende como feminilidade, ao passo que Glória, por ser em si mulher, não se preocupa em se expressar por meio desses signos. Em termos de representação essa discussão poderia ser – e será – mais explorada, mas levando em consideração o enredo, isso cria

---

<sup>35</sup> Entrevista dada no Programa do Jô que foi ao ar no mês de abril de 2016, e disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/04/gloria-pires-comenta-o-fato-de-sempre-interpretar-grandes-mulheres-tenho-muita-sorte.html>



um problema: enquanto Cláudio é um personagem mais constante, palpável, a personagem de Helena parece duas completamente diferentes.

Inconstâncias a parte, uma vez que já determinamos como o texto estelar dos atores principais ajuda a construir os protagonistas da história, é necessário que mergulhemos de fato no enredo e na construção dos personagens para entender o que, para além de Tony e Glória, foi responsável por construir os conceitos de feminino e masculino dentro do filme, e qual a importância disso para cada um dos personagens.

### Capítulo 3 –

#### **Azul e rosa não significam nada. E agora? – Os signos de feminino e masculino em *Se eu fosse você 1 e 2*.**

Entre o jeito de dormir e a escolha do café da manhã o espectador constata que as personagens passaram por uma mudança séria. No cinema um gato nunca é só um gato, e nada existe em tela sem um porque. *Se eu fosse você* não é uma exceção, e cada detalhe ou situação usado para construir os personagens será desvirtuado para deixar clara a mudança entre eles.

Daniel Filho diz em uma entrevista ao site *Omelete* que apesar da grande oferta de filmes de troca de corpo no início dos anos 2000, ninguém havia feito isso com um marido e mulher, e que quando ele percebeu isso resolveu na hora fazer o filme<sup>36</sup>. Como vimos, em 1940 o norte-americano *Turnabout* já havia colocado um casal nessa situação, e se Filho e a equipe de roteiristas de fato não tiveram conhecimento disso, as coincidências são assustadoras. *Se eu fosse você* apresenta todos as situações clichês da troca de corpo vistas nos seus predecessores, mas, talvez mais interessante do que essa constatação nada surpreendente, seja ver que de 1940 para 2006 há situações que continuam praticamente idênticas. E outras, naturalmente, ligeiramente diferentes, ou até mesmo opostas. De toda forma, vamos a elas<sup>37</sup>.

Uma das constantes da troca de corpo é que ela ocorra durante o sono dos personagens, que não irão perceber quando acordarem. Eles começarão o dia deles sem a menor ideia de que algo está diferente, quem dirá algo de tamanha magnitude, e a descoberta invariavelmente será traumática e cheia de desconfianças. A graça dessa pequena demora para a descoberta por parte do personagem está no fato de que o espectador sabe desde o início da cena que algo está acontecendo, de forma que a piada é a ignorância do personagem diante do espectador. Para isso funcionar é necessário que no momento do filme anterior à troca, fique estabelecido qual é a rotina de cada um deles, que deverá ressaltar as características relacionadas ao tema do filme, como idade, classe ou, nesse caso, gênero. As primeiras sequências do filme são todas dedicadas a estabelecer quem é cada um dos personagens e são quase todas retomadas depois da troca.

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida ao *Omelete*, disponível em: <https://omelete.com.br/filmes/criticas/se-eu-fosse-voce/?key=24004>

<sup>37</sup> Tanto *Se eu fosse você* quanto a continuação são recheados de situações que caracterizam gênero, em cada personagem, cada conflito e cada fala. Para a realização desse trabalho, algumas das mais relevantes foram escolhidas.

Antes mesmo que qualquer um deles acorde, a câmera começa mergulhando em círculos no quarto, onde Helena dorme encolhida para um lado e Cláudio está largado na cama. Ela levanta primeiro, naturalmente. Alonga-se, acorda a filha, acorda o marido. Só então irá ao banheiro para começar seu dia. Cláudio, por outro lado, só acorda quando a esposa o chama, resmunga e demora a se levantar. Essa sequência sozinha já situa Helena como mãe e esposa, que se preocupa com as necessidades dos seus antes das próprias, de forma quase que instintiva, o que mais para frente no filme veremos que é uma das grandes questões da personagem, não saber quem é para além da família. Logo na primeira manhã depois da troca a câmera irá mergulhar no quarto girando no sentido oposto e os membros do casal trocarão de posição. Helena performará toda sua sequência matinal no corpo de Tony antes de perceber o ocorrido, notando somente quando for ao banheiro, como é comum nos demais filmes de troca de corpo. Cláudio, por sua vez, assim que falar as primeiras palavras, pela sua voz, perceberá que tem algo de errado. Na continuação do filme a transformação não se dará durante o sono, mas ainda há uma sequência da rotina matinal, ressaltando as diferenças entre os personagens. No análogo *Turnabout* o ritual do acordar também é uma das características definidoras dos personagens, mas irá em um sentido diverso, buscando ressaltar outros traços. Lá, o marido é o primeiro a acordar e a mulher gosta de dormir, o que ressalta o conflito que eles têm por ele trabalhar e ela ser ‘preguiçosa’.

Figura 18- Print Screens do filme *Se eu fosse você*



Fonte: ? .Helena e Cláudio acordando em seus respectivos corpos e nos corpos trocados.

A sequência seguinte é um clássico absoluto na troca de gênero: o café da manhã. Em *Turnabout* o marido come um café completo com ovos e bacon e a mulher somente um suco de laranja, e em *Coisas de meninos e de meninas* o rapaz também come bacon e fritura e a mocinha come um mingauzinho de aveia. Em *Se Eu Fosse Você*, Cláudio toma um café puro e Helena, que

come um mamão, une-se com a empregada,<sup>38</sup> Cida, para implicar com a escolha de desjejum do marido. Os hábitos durante o café também são distintos: enquanto Cláudio lê o jornal, Helena conversa com a filha e com a empregada, tomando decisões sobre a família e a casa. Ainda que Helena seja uma mulher que trabalha fora, a escolha de atividade durante o café se assemelha à antiquíssima percepção que aos homens cabe o trabalho, a política e o mundo externo, enquanto às mulheres a casa e a família. Essa disputa do lugar que cabe a cada personagem, a tensão da importância do trabalho fora *versus* a família continuará durante todo o filme, e será tema principal da continuação. Ainda, na cena da manhã se dá o tom também do tipo de homem que Cláudio é, fazendo piada com a empregada, energético, de bom humor, ao passo que uma séria Helena se preocupa com questões mais práticas. Quando a troca ocorrer, o café da manhã invertido e os hábitos confusos darão uma pista aos personagens coadjuvantes que algo não está certo com o casal.

A cena seguinte mostra a ida ao trabalho. Não é um clichê tão recorrente nos filmes de troca de gênero, mas tem precedentes no caso de *Coisas de Meninos e Meninas*. Ao passo que Cláudio dirige de forma pouco cautelosa e até agressiva, ouvindo uma música alta e agitada, Helena, ouvindo música clássica, dirige calmamente um carro menor, enquanto leva a filha Bia na escola. Mais uma vez, a figura dessa mãe presente que se responsabiliza pela família. Quando, no corpo errado, couber a Cláudio levar a filha à escola, constataremos que de fato ele (que não faz ideia do caminho para a escola) tem pouca participação nas responsabilidades com a filha do casal.

---

<sup>38</sup> Aqui cabe uma problematização. Maria Gladys no papel de Cida é uma das personagens favoritas do público, sendo em todas as suas aparições um elemento humorístico. A crítica, contudo, apontou que a personagem era mais um dos muitos exemplos de empregadas domésticas estereotipadas da televisão brasileira. Vieira explica o surgimento desse ‘tipo’ no cinema brasileiro de chanchada: “jogando habilmente com o processo de identificação entre o mundo da tela e o universo do espectador, a comédia carioca, em sua recriação do real, consagrou tipos populares como o herói espertalhão e desocupado, os mulherengos e preguiçosos, as empregadas domésticas e as donas de pensão, os nordestinos migrantes, além de outros tipos que viviam os dramas e a experiência do desenvolvimento urbano” (VIEIRA *in* Ramos, 1987, pg. 174), e ainda “a ‘empregada’ era feia, [...]”. Todos esses tipos eram caricaturais na medida em que suas atuações satirizavam os próprios tipos representados.” (*ibid.*, pg. 175). Araújo ainda problematiza, falando do cinema mudo, mas aplicável aqui que “É essa mentalidade pequeno-burguesa que não só limita a representação do trabalho das protagonistas nos filmes como também naturaliza e torna invisível o trabalho desempenhado por personagens femininas coadjuvantes das classes mais baixas, como as empregadas domésticas” (ARAÚJO *in* HOLANDA; TEDESCO, 2017, pg. 27). Assim como a questão de diversidade sexual e racial, a questão da representação e problematização da questão de classes também é muito complicada no filme, e justamente por estar ausente, merece ser levantada.

Figura 19 – Quadro do filme *Se eu fosse você*



Cláudio e Helena de corpos trocados, levando Bia para escola. Fonte: Divulgação Globofilmes

Depois veremos a rotina de trabalho de cada um. Helena é professora de um coral de escola católica, e do momento em que chega na escola em diante precisa lidar com a cobrança do padre e com a incômoda disputa de duas mães por posições de protagonismo para suas filhas no coral. Interessante notar que nessa cena e em todas as da escola apenas mães estão presentes, levando os filhos e se preocupando, reforçando o estereótipo da mãe responsável pela família, dessa mulher familiar. Helena lida com as tensões e disputas com calma, evitando conflito direto, e tudo isso vestida de... rosa.

Cláudio, por sua vez, é publicitário (mais um clichê dos filmes de troca de gênero), muito energético. Chega na empresa conversando com todo mundo, inclusive fazendo uma brincadeira bastante imprópria com uma estagiária que, como só acontece em filmes e na imaginação masculina, acha graça. Aqui, também, as personagens que cercam o protagonista reforçam um estereótipo de gênero; durante uma reunião para decidir se uma determinada empresa vai manter ou não a conta com a agência de Cláudio, os clientes começam a reclamar muito da campanha. A secretária Cibelle, então, de forma bastante ensaiada, deixa cair as placas que está segurando e se abaixa para pegar, deixando um generosíssimo decote à mostra, distraindo os clientes que acabam resolvendo manter a conta na agência<sup>39</sup>. Assim, como com Helena, o filme também nos dá a oportunidade de ver como Cláudio lida com conflitos quando seu sócio aborda as dificuldades

---

<sup>39</sup> Nos extras do filme é possível assistir a uma cena que foi gravada para ser inserida no fim do filme, depois da venda da agência, na qual uma nova gerente deveria ser escolhida, e Cláudio lê em voz alta o currículo impressionante de Cibelle e diz que ela seria a nova responsável. Em off, Daniel Filho explica que gravou essa cena para desconstruir a ideia da “loira burra” e mostrar que a secretária poderia ser inteligente e competente além de bonita. Contudo, a cena não foi incluída no filme, mantendo Cibelle apenas como “secretária sexy”. O vídeo com a narração de Daniel Filho está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNjOrNwf2I>

financeiras da agência e sugere a venda. De forma oposta à esposa, ele é explosivo, fala alto e é bastante confrontativo com a personagem de Thiago Lacerda.

Por fim, a última cena de apresentação de quem é cada personagem será sobre o tempo livre de cada um. Cláudio será visto praticando uma luta marcial, e só. Helena, num indicativo de que tem mais tempo livre, será vista em diversas atividades, e cada uma delas com curtos diálogos bastante informativos. A primeira será na terapia, a segunda fazendo compras com a mãe e a terceira se arrumando no salão de beleza. Na segunda e terceira situações os diálogos parecem servir, mais uma vez, para reforçar ideais supostamente femininos, como quando a mãe de Helena, Vivian, diz que “mulher foi feita para fazer compra”, ao que Helena rebate dizendo que é “uma pérola do pensamento machista”, entretanto se vê completamente deslumbrada por um vestido, ou como no salão, onde ela e a personagem de Lavínia Vlasak fazem o cabelo e as unhas no salão e conversam sobre tons de cabelo e comidas que engordam<sup>40</sup>. A primeira, da terapia, é um pouco mais interessante narrativamente: vai ser dito explicitamente o que Helena tem de aprender, qual mudança nela será produzida pelos acontecimentos do filme<sup>41</sup>. A personagem vai reclamar com o terapeuta que não sabe seu lugar, que parece que existe somente para equilibrar as tensões entre o marido e a filha, o marido e a mãe, e que para além de mãe, esposa e filha<sup>42</sup> ela não sabe o que é. Ele, na figura do Mario José Paz, dirá que ela precisa exercitar seu lado masculino, lutar pelo seu lugar e ser agressiva, mensagem que adiantará o grande ponto de virada de algumas cenas depois. A troca em si vai ocorrer na manhã seguinte a um conflito que se intensifica. A noite começa bem, mas Cláudio não ganha os prêmios para a agência com os quais ele contava para convencer o parceiro a não vender, e Helena descobre que o marido está com problemas na agência e questiona o porque dele nunca compartilhar com ela. Cláudio desdenha da capacidade de Helena de ajudar, dadas as profissão e hobbies dela, que ele julga pouco importantes e de baixo esforço (e aqui está a dica sobre o que Cláudio terá a aprender com a troca. Mais um clichê da troca de gênero de homem para mulher). Daí pra frente as coisas se agravam rapidamente, com o resgate de conflitos antigos e muita “lavação de roupa suja”<sup>43</sup> até que a série de falas simultâneas que culminará na frase-título são recitadas, imediatamente antes dos dois se deitarem para dormir pela última vez com seus próprios corpos.

Já analisamos como a troca afetará algumas situações rotineiras dos personagens, mas a reação perante a situações inéditas também é carregada de significações. De cara, na realização de

---

<sup>40</sup> Essa cena tem um tom esquisito com Helena, que está monossilábica, séria e com pouca relação com o mundo supostamente feminino do salão de beleza. Ao assistir essa cena deslocada do resto do filme, assume que se tratava de algum momento no qual Cláudio já estava no corpo da esposa, porém na sequência do filme não é o caso. Questiono se talvez a cena não tenha sido gravada de fato pensando em Cláudio/Glória e reposicionada na montagem.

<sup>41</sup> Uma estrutura tradicional de narrativa têm como um dos objetivos da história que o protagonista tenha uma mudança ao longo da aventura, aprenda uma lição. *A Jornada do Herói* de Joseph Campbell, por exemplo, é um esquema muito repetido em narrativas de diversos tipos e gira em torno da mudança da personagem principal e dos elementos que a farão mudar. Filmes de narrativas clássicas e lineares tendem a seguir essa convenção.

<sup>42</sup> Durante toda a sequência inicial do filme, a mãe de Helena, Vivian, fará diversos telefonemas, sempre em momentos pouco oportunos, os quais Helena atenderá todas as vezes, por mais inconveniente que sejam.

<sup>43</sup> Dentre os xingamentos que Cláudio fará para Helena, o clássico e problemático “você está louca!”. Ele vai criticar a terapia da esposa, apontando como o que estaria jogando ela contra ele. Mais problemática ainda será a briga do segundo filme, quando Cláudio gritará muito mais vezes que Helena é louca, e questionará se a menopausa seria responsável pelas atitudes dela. Por parte de Helena, a queixa principal seria ciúmes e abandono, questionando a ausência do marido e o apreço, por exemplo, que ele tem pela secretária, insinuando que ele possa ter um caso.

que esse evento paranormal aconteceu com eles. Cláudio, a princípio, duvida de que aquilo está acontecendo, enquanto Helena não tem resistência em acreditar, e inclusive, devota, atribui a Deus a responsabilidade. Contudo, ele é mais frio, enquanto ela vai, aos poucos, perdendo completamente o controle emocional em um surto, culminando em um desmaio. A falta de estabilidade emocional, como visto no primeiro capítulo, é longamente associada à feminilidade<sup>44</sup>.

Figura 20 – Quadro do filme *Se eu fosse você*



Cláudio apoia Helena que está apreensiva, nos corpos trocados. Fonte: Divulgação Globofilmes

Durante o período mais experimental no corpo novo eles se utilizarão de todas as piadas “manjadíssimas” da vestimenta e da fisiologia, como a dificuldade do homem em usar o salto alto, a dificuldade da mulher em lidar com seu recém-adquirido falo, o homem que passa a andar rebolando e a mulher que andar de pernas abertas, o choque com a dor e inconveniência da menstruação. Além disso, retomarão novamente características apontadas anteriormente, como a falta de interesse (ou de habilidade) de Cláudio com as questões da casa e a gestão da funcionária<sup>45</sup>, bem como a extrema informalidade com colegas de trabalho; o incômodo de Helena com o valor que o marido dá para o trabalho comparado ao que ele dá para a família; a diferença na forma de

---

<sup>44</sup> Uma das características que eu penso serem mais problemáticas atribuídas à feminilidade está a falta de controle emocional, que, quando naturalizada, corrobora para invalidar os sentimentos e narrativas femininas.

<sup>45</sup> Essa mesma característica é vista também em *Turnabout*. De forma diferente, a relação entre patrão e empregado doméstico também é retratada em *Garota Veneno*, estabelecendo esse tema como uma constante nos filmes do gênero. Essa ocorrência repetida chama atenção para a classe social dos protagonistas desse tipo de filme, sempre alta, suscitando questionamentos que podem e devem ser feitos em relação aos filmes e à representatividade.

cada um de conduzir o carro; o cuidado de Helena com o corpo, regrado a alimentação, o consumo de bebida alcoólica e a hidratação da pele.

Ainda, na esfera íntima do casal, o filme tocará na vida sexual e nas expectativas para homem e mulher nessa frente. A primeira sugestão será quando a melhor amiga de Helena, interpretada por Patrícia Pillar, pergunta se ela não está curiosa para experimentar essa experiência nos corpos trocados. A personagem nega, mas já estará afetada pela sugestão. Algumas cenas depois, Helena vai oferecer uma camisola bonita para Cláudio, e sugerir que ele aproveite a temporada no corpo dela para descobrir como ele funciona. Cláudio/Glória é filmado com a camisola em câmeras lentas e planos detalhes, quase que em uma referência a propagandas comerciais, e volta para a cama com a esposa cheio de segundas intenções. Helena nega, pergunta acusatória como o marido consegue pensar “nisso” numa hora como aquela, e alega estar com dor de cabeça<sup>46</sup>. Por fim, quando o conflito principal da carreira de cada personagem estiver resolvido, vai ser uma relação sexual entre os dois protagonistas que vai selar que eles tiveram os aprendizados necessários um no corpo do outro e já estão prontos para destruir, o que fica evidente pela cena seguinte a essa ser a cena em que eles acordam, cada um em seu devido corpo.<sup>47</sup>

Figura 21 – Quadro do filme *Se eu fosse você*



Cláudio toma a iniciativa na relação. Fonte: Divulgação Globofilmes

---

<sup>46</sup> É mais um dos clichês que o filme usa para humor, ter uma mulher negando sexo com o marido e alegando dor de cabeça. Contudo, reforçar que homens querem sexo e mulheres não é ajudar e perpetuar uma cultura que rejeita e ignora a sexualidade feminina, e que também é nociva para os homens, associando sua masculinidade à uma libido sem limites.

<sup>47</sup> Na cena anterior à eles acordarem, pela primeira vez no filme dos dois personagens dormem do mesmo jeito, encolhidos de lado, ao invés de cada um em sua posição característica. Pode-se imaginar que foi a primeira evidência de que eles agora são mais parecidos do que antes.



Embora, possa parecer para os personagens que a relação íntima foi o que solucionou a troca de corpo, para o espectador fica muito claro que não foi. A real comprovação de que eles estão prontos para destrocarem é quando um consegue obter sucesso em uma missão profissional muito importante para o outro, um recurso utilizado à exaustão por filmes de troca de corpo. No caso, Cláudio, no corpo de Helena, deverá fazer a regência do coral para que eles tenham uma apresentação bem sucedida, e Helena no corpo de Cláudio deverá ser capaz de conseguir a importante conta da marca de *lingerie* para a agência, e somente por conta da sua perspectiva única eles serão capazes. Cláudio, no corpo de Helena, vestido de rosa, fara uma boa apresentação de coral porque é um publicitário criativo, não tem a dureza e seriedade da mulher, e assim conseguirá fazer uma versão da nona sinfonia de Beethoven original e misturada com dança e hip-hop. Helena, vestida de azul, por sua vez, vai na contramão das ideias vulgares e machistas da agência, e conseguirá a conta usando sua sensibilidade feminina<sup>48</sup>.

Figura 22- Quadros do filme *Se eu fosse você*



Helena no corpo de Cláudio, de azul, conversando sobre a campanha com o sócio (também de azul) e Cláudio no corpo de Helena, de rosa, depois de reger com sucesso o coral Fonte: Divulgação Globofilmes

<sup>48</sup> A suposta sensibilidade se mostra na cena em que Helena, no corpo de Tony, de fato ganha a grande conta da qual a agência precisa. Uma conta de uma marca de *lingerie*, dirigida por uma mulher. O quase monólogo de Helena/Tony sobre a campanha dirá: “Nós vamos mostrar dois, mil, milhões de lados que existe em cada mulher [...] mesmo porque as mulheres sempre foram muito mais habilidosas que os homens, principalmente na hora de dar importância ao detalhe! De demonstrar afeto, transpirar cuidados, de transbordar carinho”. Cláudio/Glória acrescenta: “Quer dizer, competir com o homem no mercado de trabalho não enrijeceu o coração da mulher”. O discurso continua: “Mesmo porque por mais que as mulheres se tornem independentes, por mais que isso aconteça, elas sempre terão essa sensibilidade feminina, não é mesmo? Quero, posso, mando (e continuo mulher)”. A cena reforça de forma muito explícita, em falas, os ideais da mulher como alguém sensível e fatalmente carinhoso, além, é claro, do conceito de que mulheres não são independentes. A cena é pensada e colocada como um contraponto, o oposto de uma reunião machista com propagandas ultrapassadas, contudo, mantém uma representação ainda muito plana do que é e o que desejam as mulheres, e quem são essas consumidoras para as quais o produto se destinaria. Um pouco mais pra frente no filme, o tema da sensibilidade feminina ainda será retomado, quando Helena argumenta que não é difícil ganhar uma conta se há sensibilidade feminina, colocando nesse traço o crédito pelo sucesso da campanha.

Durante o ato final da história poderemos ver Helena, no corpo de Cláudio, se colocando, quando ela briga com o sócio, por exemplo, e lhe dá um tapa na cara, e Helena depois, no próprio corpo, colocando-se em relação à mãe, por exemplo, demandando espaço. Cláudio, por sua vez, terá aprendido o valor do trabalho da esposa, o que fica claro quando ele apresenta orgulhosamente o trabalho criativo que realizou com o coral, e da família sobre o trabalho, quando ele vai com a esposa, tranquilo, pegar seus pertences da agência vendida. Eles aprenderam suas lições.

As outras cenas que se colocam no filme, como as da sequência da festa, das tentativas de entender ou reverter o fenômeno da troca de corpo, ou da filha com o namorado, servem ao propósito do humor. Fogem do arco principal da narrativa, mas, brincam escandalosamente com papéis de gênero, reforçando lugares-comuns como do homem que conta piadas machistas, da mulher que fofoca sobre o casamento, o sexo e se preocupa em não engordar, do pai que é ciumento, entre outros. Esse tipo de cena é o principal constituinte da continuação, *Se eu fosse você 2*.

No filme 2, as tensões estarão mais dispersas. Helena e Cláudio estão iniciando um processo de divórcio. A disputa entre o lugar do trabalho e o lugar da família culminou em Cláudio cancelar as férias, e é a gota d'água para Helena, que o expulsa de casa. No meio tempo, por uma daquelas situações de estar no lugar errado na hora errada, Helena vê Cláudio abraçado com outra mulher, e se convence de que ele está tendo um caso. Quando transformados, eles vão esperar “passar”, e no meio tempo terão de viver no corpo do outro, situações inusitadas. Quando os quatro dias se passarem e nada mudar, eles tentarão descer no mesmo elevador onde se transformaram, e quando essa tentativa não funciona, eles se lembraram que foi depois de uma noite de amor a destroca, e tentam repetir a fórmula, que também falha. Dessa vez não há missão no trabalho para os ajudar a melhorar, mas o casal descobrirá logo no começo do filme que a filha adolescente Bia está grávida, e esse evento, junto com o casamento que vai se planejar em decorrência disso, será a ‘missão’ que eles terão de cumprir até o fim do filme e aprender suas lições no processo para merecer a salvação, em forma da destroca de corpo. Para aumentar a tensão, a tentativa frustrada de dormirem juntos acaba deixando Cláudio, no corpo errado, grávido.

Três anos entre um filme e outro não significou mudança na representação de masculino e feminino, isto é, se o *Se eu fosse você 2* consegue ser ainda mais radical em reforçar estereótipos

de gênero. As piadas fisiológicas são levadas ao extremo com a gravidez<sup>49</sup> de Bia e de Cláudio, apresentando inclusive uma cena de aproximação de “mãe” e filha, na qual as duas comem de madrugada e conversam sobre essa condição de ter um outro ser sendo gerado dentro delas, e depois correm para vomitar. Por parte de Helena/Tony, mais piadas de dificuldades para fazer xixi e depilação.

Figura 23 – Quadro do filme *Se eu fosse você*



Cláudio no corpo grávido de Helena e Bia, também grávida, comendo de madrugada.

O conflito principal do filme vai ser também elemento conflituoso do filme anterior levado ao limite, a ausência de Cláudio na dinâmica familiar e o valor exacerbado que ele vai dar ao trabalho. Dessa vez, por algum motivo não explorado, Helena nem sequer trabalha mais, deixando os dois em situações ainda mais opostas. Com o divórcio em pauta, questões de divisão de bens e pensão alimentícia serão motivo de discussão entre os personagens, que voltarão a despejar as mesmas opiniões, de que Helena merece muita coisa por ter sempre apoiado Cláudio, e ele desdenhar dos hábitos e necessidades dela. O tema vai percorrer todo o filme, com a personagem do Nelsinho, quarentão divorciado que briga com a ex-esposa por pensão ao telefone; a mulher divorciada que curte casar e separar; o velho rico que casa e descasa, casado com uma moça bem mais nova e o próprio casamento dos adolescentes Bia e Olavinho.

---

<sup>49</sup>A gravidez, ainda, traz uma situação interessante que é a possibilidade de falar de aborto, e, ainda que de forma canhestra e voltada pro humor, o filme o faz, com Cláudio sugerindo que se deve aproveitar que a gravidez de Bia ainda está no começo para dar um jeito, ao que as duas avós da criança e Bia respondem indignadas.

A suposta infidelidade de Cláudio, que é uma questão já levantada no filme anterior, será um dos fatores definitivos para a decisão de Helena de se separar, mas o que é diferente do filme anterior é que aqui Cláudio também desconfia de uma traição por parte de Helena, com seu primo e advogado João Paulo. Em uma cena muito semelhante à de Tony e Danielle Winits no primeiro filme, ambos os personagens descobrirão que seus parceiros são fiéis interagindo com os supostos amantes. No caso de Helena, a personagem da suposta amante Karla Bond vai achar que Cláudio é gay, exatamente porque Helena, no corpo do marido, não estaria conseguindo esconder sua feminilidade, o que nos leva a complicada questão do filme com a homossexualidade.

*Se eu fosse você* não trabalha com sequer um personagem não heterossexual. No primeiro filme tem uma menção à personagem da Patrícia Pillar ter beijado a irmã do rapaz que ela namorava, mas isso é tudo (e a personagem sequer dura mais de uma cena). Por mais assombroso que seja em uma franquia que foca em relações amorosas e dentre os mais de dez exemplos de casais ou possíveis casais nenhum ser homossexual, quando o filme aborda a questão é de um jeito esquisito. No primeiro filme, ainda que as personagens estranhem o comportamento de Cláudio (quando Helena habita seu corpo) isso não é mencionado e questionado, e a única menção à qualquer coisa é a já mencionada da personagem da Patrícia. No segundo várias referências são feitas. A primeira, quando Olavinho e Bia estão sozinhos na sala e Cláudio/Glória pede para que Cida, interpretada por Maria Gladys fique de olho nos dois, que não quer a filha sozinha com “aquele pedófilo”, ao que Cida pergunta horrorizada “Pedófilo é a mesma coisa que pederasta?”<sup>50</sup>. O segundo momento será quando os pais de Olavinho conversam sobre o menino, que quer ser botânico e adora plantas e jardinagem, no contexto da gravidez de Bia e casamento, e o pai, na figura de Chico Anysio, diz para a personagem de Maria Luisa Mendonça “Te disse que o garoto não era bicha”. Nos dois casos a conotação é um pouco ou muito negativa. O terceiro momento é enquanto Helena/Tony faz aula de dança, e o professor o assedia fortemente<sup>51</sup>. E, por fim, o quarto,

---

<sup>50</sup> Ainda que “pederastia” etimologicamente se assemelhe de “pedofilia” por designar a relação entre um homem com outro de idade muito inferior, durante muitos anos no Brasil a palavra foi usada de forma pejorativa para se referir a qualquer tipo de relação homossexual entre homens, como exemplifica o dicionário online *Léxico*.

<sup>51</sup> Embora a violência e assédio contra pessoas LGBTQQ+ seja um dos grandes problemas hoje no Brasil, que é tido como um dos países que mais mata membros desse grupo, não é nem de longe o assédio por parte de outros LGBTQQ+ a face mais preocupante do problema. Contudo, estatísticas como as reveladas em reportagem d’ O Globo em 2013 já mostravam que a cada 10 casos de assédio, 8,5 das vítimas são mulheres. Nesse contexto me parece no mínimo estranha a opção dos autores por mostrarem Helena, no corpo de Cláudio, sendo assediada por homens gays, ao invés de mostrar a situação muito mais comum da mulher - no caso, o corpo dela, habitado por Cláudio- sendo assediada por homens heterossexuais. Reportagem disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/em-quatro-anos-registros-de-estupro-cresceram-157-7345872>.

quando a personagem de Viviane Pasmanter encontra Helena no corpo do marido e assume que ele é gay, e por isso não se interessou por ela quando se conheceram. Ninguém que encontra Cláudio no corpo da esposa a toma por lésbica, mas, sim, como uma mulher esquisita.

A falta de representatividade e representação sem jeito da homossexualidade no filme é bastante problemática e simplista, e acusa aproximação entre um homem gay e uma mulher presa no corpo de um homem<sup>52</sup>. No final das contas, o filme reforça e retoma a ideia determinista de que os signos que ele apresenta são características inatas de um gênero ou outro, excluindo homens e mulheres que estejam satisfeitos com seu corpo e/ou sexualidade mas não estejam em conformidade com as características de definição de gênero eleitas pelo filme, tampouco considerando as variedades de nuances que as diversas sexualidades e identificações de gênero podem tomar.

Alguns desses signos espalhados pelo filme tidos como masculinos são a falta de higiene, falta de aptidão para reconhecer sutilezas (como a diferença de cores por exemplo), não saber cozinhar (nem mesmo um ovo frito), tendência à agressividade, ter ciúmes da filha e habilidade no futebol. Características atribuídas à mulher seriam o apreço sem limites por compras, aptidão na dança, cuidado com a pele e o corpo, a função de fazer a mediação de conflitos na família, atenção para detalhes e cores e o sonho do casamento. Além de, claro, azul ser cor de menino e rosa/avermelhado de menina, como é amplamente explorado nos figurinos e cenários.

Figura 24 – Quadros do filme *Se eu fosse você*



---

<sup>52</sup> Por muito tempo a idéia de que um homem preso no corpo de uma mulher seria o que explicaria o homem trans e vice-versa foi corrente, mas essa explicação, em alguns casos apenas simplista e em outros completamente equivocada, cai cada vez mais em desuso. De forma semelhante, a confusão entre orientação sexual e identidade de gênero é um problema que persiste para grande parcela da população, devido, dentre outros fatores, à falta de informação, que tende a piorar se a educação sexual e de gênero nas escolas for restrita. A escolha do uso da homossexualidade como piada frente a completa invisibilidade da questão trans, ainda que como uma piada mal fundamentada, reflete a histórica dificuldade da cultura brasileira em lidar com sujeitos e personagens não-cis.



Em corpos trocados, a Cláudio e Helena mostram habilidades e desabilidades no futebol. À esquerda, Helena, primeiro em seu corpo e depois no do marido, na aula de dança.

A publicidade ao redor do filme também usa desses mesmos traços. Nas notícias, além de falar da bilheteria impressionante, ressaltam por exemplo que Tony fará aulas de dança e Glória de futebol. Nos pôsteres, Tony com um batom rosa perto do queixo e Glória com uma gilete azul perto da boca no primeiro, e Tony fazendo compras e Glória embaixadinhas em um fundo dividido de azul e rosa no segundo. Ironicamente, as cores que representam essa dualidade de masculino e feminino só passaram a ter o significado que têm hoje há pouco mais de cinquenta anos<sup>53</sup>, deixando muito claro o caráter performático e arbitrário dessas definições.

Figura 25 – Cartazes de *Se eu fosse você* 1 e 2



<sup>53</sup> Em uma reportagem na *Smithsonian* em abril de 2011, Jeanne Maglaty conversa com a historiadora Jo B. Paoletti sobre a atribuição de rosa e azul como cores respectivamente de menina e menino, tema do livro que a autora estaria lançando naquele mesmo ano. Dentre os dados expostos na reportagem, Jeanne cita um artigo de 1918 da publicação *Earnshaw's Infants' Department* e outra da revista *Time* em 1927 indicando o uso de rosa para meninos e azul para meninas. A reportagem está disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/when-did-girls-start-wearing-pink-1370097/>

## Considerações finais

Entendendo a importância de pesquisar representatividade e gênero, essa pesquisa partiu da hipótese de que houve uma mudança na forma de representar feminino e masculino no audiovisual e que os filmes de Daniel Filho *Se eu fosse você* e *Se eu fosse você 2* seriam representativos dessa mudança. Por meio do estudo do histórico do disfarce e troca de gênero em formas narrativas diversas, do contexto específico da produção dessas duas obras, do texto estelar de cada um de seus protagonistas e da análise filmica de cada um dos filmes, procurou-se comprovar no intervalo entre a produção do primeiro e de sua sequência a mudança na forma de representação.

Na última vez em que eu assisti *Se eu fosse você 2* para a elaboração deste trabalho, assisti com minha mãe e minha avó. Em um determinado momento do filme, minha mãe comentou que o filme até era engraçado, mas que não era factível, porquanto se ela tivesse se transformado em homem e tivesse que jogar futebol não ficaria parada e com medo, mas partiria para o jogo. Minha avó, apavorada, disse que agiria exatamente igual à personagem do filme. Poucos dias depois, conversando sobre um casamento que iria acontecer em junho, meu avô, que não havia assistido ao filme, questionou porque não se armavam barraquinhas, colocavam uma fogueira e celebravam o casamento como festa junina, exatamente como a personagem de Cláudio faz. Essa pequena anedota familiar no fim da elaboração desta pesquisa confirmou para mim que existe um intervalo geracional que modifica a percepção do filme e daquela estrutura de gênero como real.

Esse intervalo, contudo, não pôde ser comprovado pela pesquisa. A análise dos filmes *Se eu fosse você* e *Se eu fosse você 2* mostrou que os conflitos trabalhados no primeiro filme são muito parecidos com os da continuação. Os signos de feminilidade e masculinidade, se diferentes, são ainda mais radicais e estereotipados no segundo do que no primeiro. A análise do histórico, por sua vez, mostra que *Se eu fosse você* bebe na fonte de profícua herança cênica que, contrária à grande parte do cinema e teatro, manteve-se bastante conservadora no representar de gêneros. Talvez por usar a diferença como principal fator cômico, a busca por essas oposições (nem sempre tão diametralmente opostas<sup>54</sup>) acaba por perpetuar ideias já ultrapassadas.

---

<sup>54</sup> Essa oposição pressupõe o binarismo de que existem apenas dois tipos de corpo, de homem e de mulher, com características estáticas, o que nos estudos mais contemporâneos de gênero não é mais entendido como verdade, como teoriza Butler (2010), “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto gênero” (p. 25).

Mesmo que não haja diferença significativa entre o primeiro e o segundo filme, continuo sustentando a hipótese de que houve uma mudança na forma de representar gênero, e que ainda que seja sutil demais entre os anos de 1940 e 2006, está lá, e pistas disso podem ser vistas no próprio fato de Helena ter um emprego que importa para ela, ou quando a vemos conseguir a conta para a agência de Cláudio, quando temos uma cena filmada na qual descobrimos que a secretária competente não foi levada a sério pelo gênero ou na qual as mulheres falam abertamente sobre o egoísmo dos parceiros na cama. Porém, apesar de presentes, esses indícios de mudança ainda são poucos, sutis e incipientes, principalmente dado o intervalo de tempo. Acredito, contudo, que uma análise que buscasse comparar *Se eu fosse você* e filmes aclamados hoje, a exemplo dos que apresentei na introdução, os resultados poderiam apontar para direções diferentes.

Reconhecendo e reforçando a importância de que se continue pesquisando representação e representatividade dos mais variados tipos de figura no audiovisual e mídia, destaco caminhos que se apresentaram durante a elaboração desse trabalho, bem como novas perguntas que surgiram, mas que devido à natureza do trabalho e o tempo disponível não puderam ser aprofundadas.

De início, acredito que pesquisas que tratassem de sequências com intervalos ainda maiores, como no caso de *Os incríveis* (*The Incredibles*, 2004, dir.: Brad Bird) e *Os incríveis 2* (*The Incredibles 2*, 2018, dir.: Brad Bird), ou de franquias longas como *Stars Wars*, que tem filmes lançados de 1977 até 2018, poderiam comprovar a hipótese aqui perseguida, levando em consideração a grande repercussão que seus lançamentos recentes tem gerado no que tange às personagens femininas.

Se faz necessário ainda notar que nos filmes em análise não há nenhuma personagem negra, parda, indígena ou asiática - *Se eu fosse você 1 e 2* são filmes exclusivamente brancos, e entendendo que a análise da representação da mulher branca é uma, e da mulher negra, pela soma de suas opressões, outra, e entendendo também que porquanto raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada (RIBEIRO, 2016), as questões apresentadas neste trabalho com interseccionalidade ficaram em sua superficialidade, um trabalho que mergulhe mais profundamente nessas características diferenciais e nas particularidades dos tema sob essa ótica seria de grande relevância.

Outra questão que sistematicamente aparece em trabalhos sobre representatividade é a ausência de pessoas negras ou pardas no grupo de filmes a ser estudado, e para os de troca de corpo



isso se confirma verdade, tendo apenas 4% dos filmes um ou mais protagonistas negros<sup>55</sup>. Por outro lado, quando se fala de disfarce de gênero com protagonistas negros nos anos 2000 é quase um gênero à parte, que mistura travestismo e filme de espionagem, como é o caso de *Vovó zona* (*Big Momma's House*, 2000, dir.: Raja Gosnell) ou *As Branquelas* (*White Chicks*, 2004, dir.: Keenen Ivory Wayans) que, pelo enorme sucesso de público e características bem estabelecidas que se repetem, também poderiam funcionar como objeto de pesquisa do que se aceitava como representação de gênero e raça na época de lançamento, tal como proposto neste trabalho.

Pode-se questionar ainda a frequência com a qual atores homens interpretam mulheres gordas, como é o caso da Rasputia em *Norbit* (*Norbit*, 2007, dir.: Brian Robbins), Madeia do *Diário de uma louca* (*Diary of a Mad Black Woman*, 2005, dir.: Darren Grant), e com a Edna Turnblad do John Travolta (*Hairspray*, 2007, Adam Shankman), procurando entender o que essa escolha de elenco transmite sobre feminilidade, corpo e cor, bem como as questões inerentes ao se ter homens representando papéis que dentro da diegese pertencem à mulheres, em pleno século XXI.

Não se pode deixar de indagar também o posicionamento desses filmes em relação à comunidade LGBTQQ+. Como já apontado, poucas menções à personagens homo ou bissexuais são feitas em *Se eu fosse você*, quase todas elas questionáveis. No escopo de filmes analisado no primeiro capítulo para a elaboração do histórico a situação é a mesma, e ainda mais notável é a inexistência sequer do conceito de transexualidade<sup>56</sup> nos filmes observados, ambos os fatores me levam a acreditar que muito se poderia identificar em um mergulho nesse escopo de troca de corpo/disfarce de gênero, levando em consideração as pesquisas mais recentes de gênero e sexualidade, entendendo a abrangência que esses termos podem ter, bem como a fluidez e não-binariedade que podem ser aplicados a “sexo”, “corpo”, gênero, gerando assim resultados interessantes.

Em outra chave, acho no mínimo curioso que dois filmes nacionais que figuram entre os mais vistos de uma década sejam completamente impossíveis de achar em formato físico (DVD,

---

<sup>55</sup> Estatística retirada da lista de filmes de troca de corpo do site IMDb, disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls062772651/>

<sup>56</sup> Exatamente pela ideia equivocada anteriormente mencionada de que a transexualidade teria a ver com um não-pertencimento a um corpo devido ao sexo biológico, em oposição aos construtos e expectativas sociais para esse corpo, e pela condição real de não-identificação com o corpo e/ou gênero atribuídos socialmente, bem como pela identificação como “travesti” adotada por um número de pessoas trans e não binárias, existe rica possibilidade de sobreposição e interseccionalidade entre os estudos voltados a essas questões e um estudo como esse.

*blu-ray*) ou em plataformas de streaming (*Netflix, Amazon Prime, Hulu*), e acredito que essa incongruência também poderia ser motivo ou dado para uma pesquisa.

Por fim, apesar de não ter sido possível provar com essa pesquisa a hipótese inicial, acredito que o mergulho em um objeto do cinema nacional popular dos anos 2000 se faz positivo, dentre outros fatores devido à pouca atenção dada a esses filmes pela academia, e fico satisfeita de poder somar este trabalho ao momento de profunda investigação sobre gênero e representatividade que o setor experimenta.



DIVULGAÇÃO. In: WARKEN, Julia. Paulo Gustavo se desculpa e muda personagem após polémica sobre racismo. **M de mulher**, 28 de outubro de 2016. Imagem. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/paulo-gustavo-se-desculpa-e-muda-personagem-apos-polemica-sobre-racismo/>>. Acesso em: 02/06/2018.

DUNSINBERRE, Juliet. **Shakespeare and the nature of women**. New York: Palgrave Macmillan, 1996.

DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Institute, 1979. 204p.

EDELSTEIN, David Edelstein . Lady and the Taliban: An afghan girl disguises her gender in Osama. **Slate**, Feb. 13, 2004. Disponível em: <[http://www.slate.com/articles/arts/movies/2004/02/lady\\_and\\_the\\_taliban.html](http://www.slate.com/articles/arts/movies/2004/02/lady_and_the_taliban.html)>. Acesso em: 13/02/2018.

ELDER, Abbey Kayleen. **Cross-dressing in Greek drama: Ancient perspectives on gender performance**. University of Tennessee Honors Thesis Projects, 2015. Disponível em: <[http://trace.tennessee.edu/utk\\_chanhonproj/1868](http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonproj/1868)>. Acesso em: 16/04/2018.

EURIPEDES. **As Bacantes**. São Paulo: Hedra, 2010. 141p.

FORLANI, Marcelo. Se eu fosse você: crítica. **Omelete**, 05/01/2016. Disponível em: <<http://omelete.com.br/filmes/criticas/se-eu-fosse-voce/?key=24004>>. Acesso em: 14/03/2018.

FREAKY Friday Flip. In: **TVTropes**. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FreakyFridayFlip>>. Acesso em: 20/04/2018.

GABROVSKA, Galia Todorova. Gender and body construction in Edo Period *Kabuki*. **Core Ethics**, v. 5, p.71- p.87. 2009. Disponível em: <<http://www.ritsumeit.ac.jp/acd/gr/gsce/ce/2009/gg01.pdf>>. Acesso em: 15/02/2018.

GAROTA veneno. **Capas de filme de comedia**. 4 de março de 2003. Imagem. Disponível em: <<http://capascomedia.blogspot.com/2013/03/garota-veneno.html>>. Acesso em: 03/06/2018.

The GEENA Davis Institute on gender in media. **About us**. Disponível em: <<http://seejane.org/about-us/>>. Acesso em: 22/02/2018.

GENDER Bender. In: **TVTropes**. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GenderBender>>. Acesso em: 09/04/2018.

GERBER, Marjorie. **Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety**. Abingdon: Routledge, 2011.

GLEDHILL, Christine. **Stardom: Industry of desire**. Abingdon: Routledge, 1991. 272p.

GLÓRIA Pires comenta o fato de sempre interpretar grandes mulheres: “Tenho muita sorte”. **Programa do Jô**. Divulgação Gshow, 19/04/2016. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/04/gloria-pires-comenta-o-fato-de-sempre-interpretar-grandes-mulheres-tenho-muita-sorte.html>>. Acesso em: 18/04/2018.

GUY, John. Helen Castor reviews “A Daughter’s Love: Thomas More and Margaret More”. **The Telegraph**, Sunday 17 June 2018. Disponível em: <[https://www.telegraph.co.uk/culture/books/non\\_fictionreviews/3556812/Thomas-More-and-his-daughter.html](https://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/3556812/Thomas-More-and-his-daughter.html)>. Acesso em: 29/03/2018.

HOLANDA, Karla ; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.) **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017. 240p.

IMBUZEIRO, Mônica. Eles quase sempre se fantasiam de perigete: por que é tão divertido assim?. In: AQUINO, Ruth de. Por que tanto homem se fantasia de mulher? **O Globo**, 02/03/2014. Imagem. Disponível em: < <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino/noticia/2014/03/por-que-tanto-homem-bse-fantasia-de-mulherb.html>>. Acesso em: 27/03/2018.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique. **The so-called “Baccus Richilieu”**. 1793. Imagem. Disponível em:< <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18645>>. Acesso em: 30/04/2018.

ISLER-KERENYI, Cornelia. Dionysos in classical Athens: An understanding through images. In: \_\_\_\_\_. **Religions in the Graeco-roman world**. v.181. Boston: Brill, 2015. Imagem: “Tampa de uma lekanis, Paris, Louvre” .

IT’S a boy girl thing. In: **Wikipedia**. Imagem. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/It%27s\\_a\\_Boy\\_Girl\\_Thing](https://en.wikipedia.org/wiki/It%27s_a_Boy_Girl_Thing)> . Acesso em: 02/06/2018.

KRAEMER, Ross S. Ecstasy and possession: The attraction of women to the Cult of Dionysus. **The Harvard Theological Review**, v.72, n. ½, p. 55-80, Jan./Apr.1979. Disponível em: < <http://www.jsyor.org/stable/1509675>>. Acesso em: 16/04/2018.

LEITER, Samuel L. **The art of Kabuki: Five famous plays**. Mineola: Dover Publications, 1999. 300p.

LÉXICO Dicionário de Português Online. **Pederastia**. Disponível em:<<https://www.lexico.pt/pederastia/>>. Acesso em: 21/05/2018.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**, 18 abril de 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 12/03/2018.

MAGLATY, Jeanne. When did girls start wearing pink?. **Smithsonian Magazine**, April 7, 2011. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/when-did-girls-start-wearing-pink-1370097/>>. Acesso em: 22/05/2018.

MAHAR, William J. **Behind the burnt cork mask: early blackface minstrelsy and Antebellum American popular culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1999. 430p.

MARC'CHADOUR, Germain P. Thomas More: English humanist and statesman. **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Thomas-More-English-humanist-and-statesman>>. Acesso em: 07/03/2018.

MEMÓRIA Globo. Daniel Filho. **Globo.com**, 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/daniel-filho.htm>>. Acesso em: 05/04/2018.

MEMÓRIA Globo. Glória Pires. **Globo.com**, 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/ gloria-pires.htm>>. Acesso em: 13/04/2018.

MEMÓRIA Globo. Tony Ramos. **Globo.com**, 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/tony-ramos.htm>>. Acesso em: 13/04/2018.

MERRIAM – WEBSTER. **Gender Bender**. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/gender%20bender>>. Acesso em: 18/02/2018.

MEZUR, K. **Beautiful boys/outlaw bodies**. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 319p.

MIKKOLA, Mari. Feminist perspectives on sex and gender. In: **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/feminism-gender/>>. Acesso em: 16/04/2018.

NISTER, Ernest. **Orlando e Rosalind in “As you like it”**. (Illustration for Shakespeare, Series n.2). Imagem. Disponível em: <<https://www.lookandlearn.com/history-images/M177986/Orlando-and-Rosalind-in-As-You-Like-It?t=2&q=Initials&n=1>>. Acesso em: 22/05/2018.

OBSERVATÓRIO do cinema e audiovisual. **Repositório 1995 a 2006**. Ancine. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso em: 07/03/2018.

OKIHIRO, Gary, Y. **The Columbia guide to Asian American history**. New York: Columbia University Press. 2001.

OSAMA. Direção: Siddiq Barmak . Produção: Julia Fraser; Sulie Le Brocquy . Afghanistan: United Artists: Metro-Goldwyn-Mayer, 2003. Imagem.

POWERS, Melinda. **Athenian tragedy in performance: A guide to contemporary studies and historical debates**. University of Iowa Press, 2014. 210p.

RACKIN, Phyllis. **A companion to Shakespeare's works: Literature and culture**, 1. Oxford: Blackwell, 2007. 464p.

RAMOS, Fernão (Org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987. 558p.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo Negro para um novo marco civilizatório. **Sur**, v.13, n. 24, 2016. p. 99 – 104.

ROBERTSON, Jennifer. The Shingaku woman: Straight from the heart. In: BERNSTEIN, Gail Lee. **Recreating Japanese Woman, 1600–1945** Berkeley: University of California Press, 1991. 106p.

RODRIGO Sant'anna apresenta musa inspiradora da pedinte Adelaide, do Zorra, e afirma “Sou a cara da pobreza!”. **Extra.globo.com**, 2012. Disponível em: < <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/rodrigo-santanna-apresenta-musa-inspiradora-da-pedinte-adelaide-do-zorra-afirma-sou-cara-da-pobreza-6533267.html>>. Acesso em: 22/02/2019.

RUY, Evaldo ; LOBO, Fernando. Nega Maluca. In: **Os Grandes Sambas da História V. 4**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1949. cd. Faixa 11. Interpretada por Linda Batista.

SALIH , Sara. On Judith Butler and performativity. In: LOVAAS, Karen; JENKINS, Mercilee M. (Ed.) **Sexualities & communication in everyday life: A reader**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2007.

SE eu fosse você. Direção: Daniel Filho. Produção: Globo Filmes; Total Entertainment . Rio de Janeiro: 20<sup>th</sup> Century Fox , 2006. Imagens.

SE eu fosse você 2. Direção: Daniel Filho. Produção: Globo Filmes; Total Entertainment . Rio de Janeiro: 20<sup>th</sup> Century Fox , 2009. Imagens.

SE eu fosse você. In: **Globofilmes**. Imagens. Disponível em:<<http://globofilmes.globo.com/filme/seeufossevoce/>>. Acesso em: 12/05/2018.

SE eu fosse você 2. In: **Globofilmes**. Imagens. Disponível em:<<http://globofilmes.globo.com/filme/seeufossevoce2/>>. Acesso em: 12/05/2018.

SE eu fosse você. In: **IMDB**. Imagens. Disponível em:<<https://www.imdb.com/title/tt0448927/>>. Acesso em: 19/05/2018.

SE eu fosse você 2. In: **IMDB**. Imagens. Disponível em:<[https://www.imdb.com/title/tt1099227/?ref\\_=tt\\_rec\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt1099227/?ref_=tt_rec_tt)>. Acesso em: 07/05/2018.

SECONDARY sexual characteristics. In: **TVTropes**. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SecondarySexualCharacteristics>>. Acesso em: 02/04/2018.

SHAIL, Robert. Studying film stardom: Methods and debates. **Academia.edu**. 14p. Disponível em: < [https://www.academia.edu/1019677/Studying\\_Film\\_Stardom\\_Methods\\_and\\_Debates](https://www.academia.edu/1019677/Studying_Film_Stardom_Methods_and_Debates) >. Acesso em: 15/04/2018.

SHAKESPEARE, William. **Twelfth night**. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 5 May 1992. Imagem retirada da capa do livro. Disponível em: <[https://www.amazon.co.uk/dp/185326010X?\\_encoding=UTF8&isInIframe=0&n=266239&ref\\_=dp\\_proddesc\\_0&s=books&showDetailProductDesc=1#product-description\\_feature\\_div.](https://www.amazon.co.uk/dp/185326010X?_encoding=UTF8&isInIframe=0&n=266239&ref_=dp_proddesc_0&s=books&showDetailProductDesc=1#product-description_feature_div.)> Acesso em: 01/04/2018.

SOJOURNER Truth: Ain't I a women?. **National Park Service**. Disponível em: <<https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>>. Acesso em: 20/02/2019

SOUZA, André de; BRÍGIDO, Carolina ; CASTRO, Juliana. Em quatro anos, registros de estupro cresceram 157%. **O Globo**, 20/01/2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/em-quatro-anos-registros-de-estupro-cresceram-157-7345872#ixzz5IS8OpzcY> >. Acesso em: 22/05/2018.

SWEET Polly Oliver. In: **TVTropes**. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SweetPollyOliver>>. Acesso em: 13/04/2018.

THEODORIDOU, Natalia. A queer reading of Euripedes Bacchae. University of London Royal Holloway. **Platform**, v. 3, n. 1. Disponível em: <<https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/031/bacchae.pdf> >. Acesso em: 17/02/2018.

TURNABOUT. In: **IMDB**. Imagens. Disponível em:< <https://www.imdb.com/title/tt0033190/>>. Acesso em: 15/03/2018.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e Performance. In: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 382p.