

Identidades e memória: um estudo da comédia *Se eu fosse você*

Vanessa Amin¹, Vânia Maria Lescano Guerra²

Resumo: Tendo como embasamento teórico as teorias discursivas e culturalistas, examinamos o papel do homem como marido e da mulher na família, seu comportamento diante dos problemas ordinários, a partir do estudo da comédia romântica *Se eu fosse você*. Quais os papéis atribuídos aos dois pela sociedade? Qual a identidade da mulher-esposa e qual a identidade do homem-marido? Essas questões são trabalhadas na trama e tratadas nesta pesquisa, considerando a análise da primeira edição do filme. Para isso, os estudos sobre identidade e metáfora contribuem para as discussões que seguirão a respeito da troca de identidades entre o referido casal, bem como algumas noções foucaultianas (1972, 1987, 2004) e bakhtinianas (1993, 1994, 1997) ligadas à carnavalização e à polifonia discursiva, numa visada transdisciplinar do foco teórico-analítico.

Palavras-chave: Memória, identidade, carnavalização, metáfora, polifonia.

Abstract: Having as theoretical foundation the culturalist and discourse theories, we examine the role of man as husband and woman as wife in the family, their behavior against ordinary problems, from the study of the romantic comedy *Se eu fosse você*. What are the roles assigned to both by the society? What is the identity of the woman-wife and the identity of the man-husband? These issues are worked into this screenplay and studied in this research, considering the analysis of the first edition of the movie. For this reason, studies on identity and metaphor contribute to the discussions that follow about the exchange of identities between this couple, as well as some Foucault's (1972, 1987, 2004) and Bakhtin's (1993, 1994, 1997) notions linked to carnivalization and discursive polyphony, a transdisciplinary focus concerned theoretical and analytical.

Keywords: Memory, identity, carnivalization, metaphor, polyphony.

Considerações iniciais

Imagine um casal de classe média-alta, no Rio de Janeiro, com excelente casa, bons carros, porém com os problemas e conflitos comuns à vida em família. O marido, à beira dos 50 anos, é publicitário, sócio de uma agência pequena, porém com trabalhos premiados. A esposa, aos 40 anos, é professora de música e rege o coral de uma escola católica para meninas. A filha, aos 14 anos, com todas as questões ligadas à adolescência e às primeiras experiências amorosas. Também há a mãe da esposa, a sogra, uma mulher rica sempre preocupada com a filha e criticando as atitudes do genro. Agora imagine que, após uma briga, o marido e a esposa acordam com os corpos trocados. O que poderia resultar disso? Um filme.

Esta é a trama principal da comédia *Se eu fosse você*, de Daniel Filho. Em sua primeira edição, lançada em 2006, foram mais de 3,6 milhões de espectadores. Na segunda edição, lançada em 2008, em 37 dias mais de 4,7 milhões de pessoas voltaram aos cinemas para ver Cláudio e Helena em corpos trocados, mais uma vez, fazendo que o longa batesse

¹ Mestre pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

² Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

o recorde e registrasse a maior bilheteria de filme nacional: R\$ 39 milhões de reais. A que se deve o sucesso dessa trama? Boa produção, atores de renome, investimentos em divulgação e distribuição, marketing. Mas, além disso, uma história que mexeu com cada um dos homens e mulheres que foram às salas de cinema.

Afinal de contas, quem não gostaria de que seu parceiro ou parceira assumisse o seu lugar por um dia sequer, a fim de vivenciar as dificuldades e exigências dos papéis que exercem, hoje, mulher e homem em uma família. É justamente isso que será tratado neste trabalho, a partir da análise da primeira edição do filme. Nesse sentido, os estudos sobre identidade nas perspectivas culturalista e discursiva contribuem para as discussões que seguirão a respeito da troca de identidades entre o referido casal, bem como algumas noções foucaultianas e bakhtinianas, numa visada transdisciplinar da teoria e da análise.

Nossos procedimentos teóricos e metodológicos, baseados na arqueologia/genealogia de Foucault, consideram fundamental a noção de arquivo. Definido por Foucault (1972, p. 160-61) como aquilo “que faz com que tantas coisas ditas, por tantos homens, há tantos milênios [...] tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo”, sua função é descrever, delimitar e configurar o sistema de formação e de transformação do que pode ser dito/escrito. O arquivo vem propiciar condições de emergência aos enunciados, no interior de um sistema de enunciabilidade.

Hall (1998) aponta que, no mundo atual fragmentado, os sujeitos possuem uma sobrecarga de identidades, sem conseguir distinguir quais aquelas que realmente vão importar para si e quais as que se apresentam para os que estão em sua volta. O *eu* será performático e a negociação permanente. O sujeito estará em (des)construção contínua, destituído de uma essência fixa e prévia. Para o autor, a identidade é algo formado ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, e não algo inato. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo. Segundo o autor, a identidade não pode ser mais pensada como algo que emerge de um centro interior, mas da tensão entre discursos, especificamente discursos da cultura, e do desejo de responder aos seus significados e identificar-se. Assim, podemos entender as identidades como construções sociais, o que nos remete ao caráter discursivo das práticas sociais.

Vivemos em uma sociedade que ainda preserva construções sociais que remetem aos papéis tradicionais dos sujeitos de uma família: ao pai cabe o sustento da casa, ou seja, é o provedor material e moral, e a mãe fica com a dimensão afetiva, com o cuidar dos

filhos e da casa. Lugar onde estão representadas as práticas sociais, a mídia tem importante papel na consolidação da cultura e identidade. Vamos abordar como esses papéis são mostrados, mas também colocados à prova na trama da comédia cinematográfica *Se eu fosse você*. As situações de conflito dos personagens com seu novo corpo e nova identidade põem em discussão o modelo tradicional e abordam o equilíbrio e a cooperação na execução das tarefas entre marido e mulher como possibilidade de sucesso conjugal.

Entendemos Sujeito como “uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma”. Nós não temos o mesmo tipo de relações quando nos constituímos como sujeito político e vamos votar ou nos pronunciarmos numa assembléia, ou mesmo quando buscamos realizar o nosso desejo em uma relação sexual (FOUCAULT, 2004, p. 275). Nessa direção afirmamos que há relações e interferências entre as diferentes formas de sujeitos e que não nos deparamos com o mesmo tipo de sujeito. Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relação diferentes. E o que interessa é, precisamente, a constituição histórica dessas diferentes formas de sujeito, em relação aos jogos de verdade.

Posto isso, é importante pensar sobre a complexidade do signo cinematográfico, que envolve elementos visuais, auditivos e verbais, ao mesmo tempo em que é preciso ressaltar que se trata de construções, não podendo ser consideradas o real em si. Conforme Hall (2003, p.393), “não há grau zero em linguagem. Naturalismo e ‘realismo’ é o resultado, o efeito, de certa articulação específica da linguagem sobre o ‘real’. É o resultado de uma prática discursiva”. Assim, o modo como o cinema mostra diferentes universos (uni + versos) é mediado pela forma como ela opera na realidade. Os produtos que nela circulam conferem visibilidade a discursos que circulam na sociedade. As especificidades do cinema passam também pelo seu dispositivo, mas nosso interesse aqui recai na abordagem desse gênero discursivo como uma instância geradora de uma expectativa de comunicação midiática. Os gêneros do discurso são, segundo definição proposta por Bakhtin (1993), tipos de enunciados relativamente estáveis do ponto de vista temático, composicional e estilístico, elaborados em cada esfera de utilização da língua. Mas eles não são propriedades exclusivas do texto.

Para nós, os gêneros discursivos contêm uma promessa constitutiva: a de uma comédia, por exemplo, é fazer rir, e todos compartilham dessa noção. Para Silva (1997, p. 105), “os gêneros são formas de funcionamento da língua que construímos e atualizamos na forma de texto, nas situações discursivas de que participamos. São fenômenos

contextualmente situados, (re)conhecidos por nós empiricamente”. Portanto, sabemos o que é uma carta, uma novela, uma receita, um bilhete, uma piada – na medida em que convivemos com essas formas de interlocução em nossa sociedade. Assim, consideramos que o gênero comédia, como uma operação de textualização, pode realizar-se na forma de estruturas sequenciais, como narrativas, no nível ficcional e no nível da representação, pelo discurso, de experiências de vida que se desenrolam no tempo (SILVA, 1997, p.101). Diante disso, a memória discursiva faz parte de um processo histórico resultante de uma disputa de interpretações para os acontecimentos presentes ou já ocorridos. O sujeito toma como suas as palavras de uma voz anônima que se produz no interdiscurso, apropriando-se da memória (já-dada) que se manifestará de diferentes formas em discursos distintos. Para Michel Pêcheux, “a memória discursiva seria aquilo que, diante de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os implícitos (...) de que sua leitura necessita” (PÊCHEUX, 1997).

Da carnavalização, da metáfora e da polifonia

A importância de Bakhtin para os estudos de linguagem se deve, de fato, pela formulação dos três fundamentos teóricos – polifonia, carnavalização e dialogismo -, primordiais e “atuais” aos estudos da linguagem que se faz hoje. É necessária essa articulação entre polifonia, carnavalização e dialogismo, uma vez que o caráter cultural e social das práticas discursivas possibilitam a inserção do homem no plano social e, ao mesmo tempo, mostram esse ser como sujeito de atuação social, porta voz de seu tempo e seu espaço.

Uma característica da carnavalização é o estado do mundo às avessas e, como mostra Bakhtin, as oposições ganham lugar numa encenação em que se desfazem as hierarquias (a plebe vira elite, vestida com requintadas fantasias), invertem-se os papéis (homem se traveste de mulher e vice-versa) e se celebra a abundância (muita alegria, brilho, enfeite, música, dança) em oposição à escassez cotidiana. Na contemporaneidade, a comédia que aqui analisamos parece seguir alguns aspectos dessa tradição, particularmente no que diz respeito às máscaras e fantasias com que se enfeita o povo e ao riso. Para Bakhtin (1994, p. 57), “o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem”.

Sabemos que o dialogismo bakhtiniano possui muitos pontos de contato com a carnavalização. Embora não se trate de uma reversibilidade, de uma polêmica mais evidente, o dialogismo é o que caracteriza a condição de existência dos discursos: um discurso deve a sua existência a uma série de discursos diferentes com os quais mantém relações de diversas naturezas. Além disso, o diálogo pode ter sua amplitude entendida, podendo envolver o domínio do sujeito, já que se forma a partir de um diálogo com outros discursos e com as sociedades nas quais esses discursos são formulados. A sua importância também reside no fato de ratificar a noção de comunicação como interação verbal e não verbal e não apenas como transmissão de informação.

Já a polifonia pode ser definida a partir da interação de diferentes vozes e consciências dentro de um mesmo espaço do romance; essas vozes e consciências são sujeitos de seus próprios discursos. Na polifonia, o dialogismo deixa-se entrever por meio de muitas vozes polêmicas; já na monofonia, há apenas o dialogismo, que é constitutivo da linguagem, porque o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir; as demais são abafadas. Diante disso, partimos da premissa de que a metáfora, conforme orientação de Marchezan (1999), promove o trânsito entre continuidade e descontinuidade, agregação e desagregação, num movimento polifônico, que se caracteriza pelo deslize e deslocamento, uma vez que se marca pela presença de diferentes vozes em diálogo em sua forma particular de materialização. A tendência homogeneizante é uma das condições de formação dos discursos. Conforme Guerra et.al. (2007, p.26), “o universo carnavalesco bakhtiniano caracteriza a instauração da liberdade ou ruptura em relação às restrições promulgadas pelas leis que determinam uma sociedade ‘organizada’”. A carnavalização assemelha-se a festa popular do carnaval, mas se difere por apresentar-se como uma reversibilidade discursiva.

E para estudar o deslocamento produzido pela metáfora e carnavalização, a partir do riso, consideramos que este nunca poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais tornar o riso inteiramente oficial: ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo. Entre os muitos recursos estéticos e estilísticos que servem à produção do riso, tanto na mídia como em outras formas de arte, podemos citar os jogos de palavras, a ridicularização, o estereótipo, o grotesco, o burlesco, a obscenidade e a ironia, normalmente combinados entre si. Interessam-nos, particularmente, as estratégias discursivas, a partir da metáfora e

carnavalização, que nos levam a compreender esse movimento descontínuo do discurso em pauta, na constituição das identidades articuladas nas falas dos diálogos dessa comédia.

Do processo identitário e do arquivo

Na contemporaneidade, a preocupação com a identidade e como ela se desenvolve é visível em muitos trabalhos nas ciências sociais. O entrecruzamento de *discurso e identidade* constitui-se, hoje, em um *topos* de importância indiscutível para o debate relacionado aos multifacetados aspectos que envolvem a linguagem, pois instiga um feixe de reflexões sobre a formação e determinação histórica dos sujeitos e suas representações linguístico-ficcionais (GUERRA; NOLASCO; DURIGAN, 2008, p. 11). A imbricação entre identidade e memória coletiva é uma chave de entrada para compreender por que meios o discurso da mídia constrói as imagens de identidade coletiva. Então consideramos que:

1. a representação acerca do papel do homem e da mulher na sociedade possui múltiplos elementos, pois abrange significados diferentes, versões multifacetadas e apropriações ora divergentes, ora similares, ora convergentes;
2. os efeitos de sentido produzidos nos discursos sobre a identidade desses sujeitos são produtos de um trabalho bastante seletivo de elementos discursivos inseridos no rol de referência que a sociedade adquiriu sobre si mesma;
3. o fato de a prática discursiva midiática operar com a diversidade de tempos sociais e com a diversidade de memórias coletivas provoca uma descontinuidade entre o discurso produzido por essa prática e o arquivo; há uma descontinuidade entre o presente construído pela mídia – com os recortes que realiza da memória e da realidade – e a série de enunciações dispersas, heterogêneas e atemporais que forma o saber histórico de uma sociedade sobre aquilo que a constitui e a diferencia de outras;
4. a fim de estabelecer um entendimento sobre a identidade masculina e feminina, os discursos remontam à memória coletiva. Lembrança e esquecimento atuam nesse processo de discursivização da memória, pois definem a forma de apropriação da memória e, por corolário, a produção discursiva de identidades na contemporaneidade.

Para Gregolin (2004), a análise da produção de identidade na mídia requer que consideremos a relação entre o enunciado e o arquivo, no sentido estudado por Michel

Foucault. A noção de enunciado é posta em funcionamento pelo historiador do presente para realizar seu trabalho de “escavação arqueológica” dos discursos como acontecimentos discursivos. É concebido como a unidade mais elementar de uma formação discursiva, sendo localizável, logo, na instância do discurso. Daí ser entendido como o exercício de uma função enunciativa, que permeia a linguagem, viabilizando que uma frase, uma proposição ou um ato de fala irrompam no tempo e no espaço, com conteúdos concretos. Na ótica de Gregolin (2004, p. 28), a função enunciativa designa “o fato de ele (o enunciado) ser produzido por um sujeito, em um lugar institucional, determinado por regras sócio-históricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado”.

Os discursos da mídia mobilizam elementos discursivos heterogêneos e diferentes para a produção de identidade(s) dos brasileiros. Em vista disso, nesses discursos ocorre uma descontinuidade entre os enunciados e os aspectos que remontam a nossa memória histórica. Tal processo descontínuo apresenta uma ruptura entre esses discursos e práticas discursivas que, em outras épocas, tiveram por meta o homem e a mulher, por meio da retomada e da repetição de discursos que atribuíam a esses sujeitos, respectivamente, a tarefa de provedor do bem-estar da família e do lar, especialmente no aspecto econômico, e a de cuidar da casa e dos filhos. Na contemporaneidade o processo de produção identitária que se materializa em determinadas práticas discursivas parece apontar a inversão desses papéis, ou, pelo menos, caminhar na direção de mudanças na identidade masculina em face das transformações no tradicional papel feminino.

A função enunciativa exercida nessa comédia vem articular imagem e texto verbal para produzir um efeito de sentido sobre a identidade masculina que a aproxima das características e dos atributos identificados com o universo feminino. A mídia instaura uma prática discursiva identitária dominante e excludente, que alimenta a construção de uma imagem de identidade coletiva para o homem e a mulher na (pós)modernidade. Essa imagem resulta de diversas falas (discursividades) sobre esses sujeitos, sobre o seu corpo e atitudes, determinadas por formações discursivas heterogêneas, que tentam projetar-se sobre esses indivíduos. Em vista disso, os efeitos de sentido construídos sobre a identidade masculina e feminina emergem do cruzamento dessas falas e das práticas discursivas que procuram estabelecer, na superfície discursiva em que se constitui a mídia, um campo de atuação que passa pelas zonas do corpo e do comportamento.

Das possibilidades de análise da comédia *Se eu fosse você*

Se eu fosse você vem mostrar a rotina, a intimidade da vida da família integrada por Cláudio, o pai, Helena, a mãe, Bia, a filha, e Vivian, mãe de Helena e sogra de Cláudio. Ainda temos personagens secundários, como a empregada da casa, o sócio de Cláudio, Marcos, sua esposa Bárbara e a secretária de Cláudio na agência, Cibele. A primeira cena do filme mostra o casal Cláudio e Helena, representado pelos atores Tony Ramos e Glória Pires, em seu quarto, dormindo. Helena é a primeira a acordar, vai ao quarto da filha Bia e a chama para se aprontar para ir à escola, volta ao quarto e desperta o marido e depois começa a se arrumar. Após o café, em família, cada um segue sua rotina. Cláudio vai para o trabalho na agência de publicidade. Helena, após levar a filha à escola, vai para o colégio onde é professora de música e rege um coral de meninas.

Temos os papéis, a princípio, bem definidos e coincidentes com o que seria tradicional em uma família. O marido, responsável pelo sustento da casa, sempre agitado e preocupado. A esposa, que se divide entre organizar a rotina da casa, as preocupações com a filha adolescente e sua atividade como professora de música. Papéis esses que condizem com os posicionamentos do filósofo Jean-Jaques Rousseau, para quem a mulher deve ser submissa ao homem e servi-lo, não devendo ultrapassar os limites da mediocridade. Mas a crença em que a mulher é a rainha do lar e que deve se realizar como tal é desconstruída por Badinter (1985). Para ele, a mulher, ao aceitar esse papel melhorava sua posição social e ainda passava a exercer dois poderes. “Ao poder das chaves, que detinha há muito tempo (poder sobre os bens materiais), acrescentava o poder sobre os seres humanos, que são os filhos” (BADINTER, 1985, p. 222). Será a condição de “rainha do lar” um dos primeiros questionamentos abordados na comédia. No diálogo que segue, Helena está em crise e expõe ao seu terapeuta os questionamentos internos sobre os papéis que desempenha junto à família e a sua própria identidade e seu posicionamento enquanto sujeito:

- (01) Helena: É como se eu não existisse. Como se eu não tivesse vontade própria. Como se eu só servisse para ficar equilibrando as tensões entre o Cláudio e a Bia, entre minha mãe e o Cláudio, entre o coral e a minha casa. A sensação que eu tenho é que se eu não tiver ali sempre, segurando daqui, dali, vai desabar tudo.
Terapeuta: Por que não deixa desabar?
Helena: Vai desabar tudo em cima da minha cabeça.
Terapeuta: Bom, não dá pra tomar conta de você e além do mais tomar conta de tudo, né? Você tem que lutar pelo teu espaço. Você precisa ser agressiva nessa luta. Você tem que trabalhar o teu lado masculino para que quando Cláudio trabalhe o seu lado feminino, juntos consigam o equilíbrio conjugal. Me compreendes?
Helena: Eu acho que to cansada de equilibrar, sabe. Eu acho que é isso.

No diálogo em questão, verificamos o conflito de identidade vivido pela esposa e os conselhos dados pelo terapeuta para que ela busque a solução trabalhando o seu lado

“masculino”, conquistando o seu espaço com um pouco mais de agressividade. Temos, ainda, a polifonia, por meio da inserção do discurso feminista (ela tem que conquistar o seu espaço de forma mais agressiva) em conflito com o pensamento tradicional (mãe, esposa e conciliadora). Ela não consegue afirmar-se, uma vez que se vê dividida entre esses dois discursos. A partir da materialidade do Diálogo (1), pode-se dizer que as duas orações introduzidas por “como” desafia as condições do diálogo e seu efeito carnalizador. O lexema comparativo “como” aliado ao *status* hierárquico, ao qual pertence a personagem Helena, coloca sociedade e homens como objetos que precisam ouvir o que o *lugar-da-margem* deve falar, uma outra versão da verdade. Instala-se, portanto, o carnaval (fora de época) no discurso da mulher oprimida pelas tarefas cotidianas.

Esse discurso não oficial é corroborado pelo uso da negação que articula uma segunda via, uma não vida para a mulher em questão, por meio da expressão “como se eu não existisse”, “como se eu não tivesse vontade”. É como se fosse negada a própria existência à personagem Helena: da vida que realmente importa ela não faz parte, uma vez que enuncia da periferia do discurso. Conforme Bakhtin (1994, p.8), o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberdade temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas; privilégios, regras, tabus. A maneira como a personagem Helena se apropria da prática social da transmissão de comunicados na comédia traduz-se como um gesto, particularmente, carnavalesco. Sem adereços, enfeites, a palavra feminina se legitima no momento de sua enunciação, no entremeio das filigranas desse discurso midiático.

Assim, Helena está em conflito por ver-se “obrigada” a desempenhar suas tarefas rotineiras de esposa. Paralelamente, Cláudio também vive um conflito interno na agência. Seu sócio, Marcos, está prestes a vender o negócio para uma grande empresa de São Paulo. Nessa trama, estão em jogo as tensões entre o sujeito idealista (Cláudio) e o racional (Marcos), como se segue (02):

- (02) Marcos: Será que dá pra gente ter aquela conversinha?
Cláudio: Rapaz, temos boas novas. Temos mais uma conta dentro de casa.
Marcos: Conta pequena.
Cláudio: Que conta pequena?! Conta boa, daquelas que você pode ganhar prêmio dá prestígio.
Marcos: Conta grande dá dinheiro.
Cláudio: Oh, Marcos, Júnior, meu menino, relaxa. O dia que a gente ganhar essa conta da lingerie, oh! (faz um gesto indicando bolso cheio)
Marcos: Esquece a opção o dia que a gente ganhar essa conta da lingerie. Esquece! A coisa ta feia, Cláudio. Feia!
Cláudio: O que você quis dizer com aquilo?
Marcos: Eu não quis dizer, eu disse.

Cláudio: Eu e seu pai seguramos essa agência durante anos e anos com os altos e baixos do mercado e muita paciência.

Marcos: Quando você e meu pai seguravam essa agência o mundo era outro, a tecnologia era outra, a economia era outra.

Cláudio: A gente vai levando. (grifos nossos)

Marcos: Ah, Cláudio.

Cláudio: Uma conta aqui, uma conta ali. Um dia as coisas melhoram.

Marcos: A gente vai levando, um dia bonito, sabe em que, em letra de samba. (grifos nossos)

Cláudio: Escute aqui, ô meninão, entre um bom samba e um infarto eu fico é com o primeiro.

Marcos: Muito romântico, pena que nós vivemos na era da eficiência.

Cláudio: Só porque fez curso disso, marketing daquilo, bababababa. Que que você sabe sobre eficiência, menino?

Marcos: Eu vou te dizer o que eu sei sobre eficiência.

Cláudio: O que?

Marcos: Eficiência pra mim é resultado.

Cláudio: Resultado? Resultado se atinge com talento e paixão. E ainda não tem diploma pra isso.

No processo de subjetivação desse discurso, verificamos que o personagem Cláudio tenta impor-se por ser mais velho e, por consequência, mais experiente, mais sábio do que Marcos. Ao chamá-lo de *menino*, *meninão*, *rapaz*, fica estabelecido outro conflito, o de gerações. Em um mundo moderno, intrincado de relações complexas entre os sujeitos, com as constantes transformações tecnológicas, torna-se inevitável que as identidades também mudem e os papéis estabelecidos sejam (des)construídos, entrem em conflito, como destaca Hall (1998, p.7): a então chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais abrangente de transformação, que (des)loca as estruturas importantes das sociedades (pós)modernas e (des)constrói os quadros de referência que outorgavam aos indivíduos um lócus fixo no mundo social.

O efeito carnavalesco da palavra censurada que entra no filão do poder, ainda, é visível em outras formas, como o processo de formulação metafórica, a partir das expressões “a gente vai levando” e “resultado se atinge com talento e paixão”, porque, baseando-se em termos do cotidiano, o sujeito Cláudio se contrapõe ao que Marcos chama de “era da eficiência”. Verificamos que os dizeres de Cláudio imprimem certa autoridade ao seu discurso em detrimento dos dizeres de Marcos que fala do lugar da “tecnologia”, da “eficiência” e da “economia”. Ao enunciar, proferindo lexemas ligados à emoção (“talento” e “paixão”), dá-se a carnavalização pela inversão: o discurso não oficial do idealismo desestabiliza o discurso da lógica e da razão, trazendo o mundo ordinário para o campo do científico/tecnológico da transação comercial.

Nesse diálogo, a discursividade de Cláudio traz à tona a voz da transgressão e da paixão, que não valoriza o lucro do mundo capitalista contemporâneo; por meio de uma fala organizada pela visão idealista e romântica, a carnavalização faz (re)significar valores

“marginais” e periféricos em relação ao discurso do lucro e do consumo, provocando o riso e a ironia. Essa visada particular e universal sobre o mundo, que constitui o *sério*, sob formas diferentes leva-nos a considerar o riso do mesmo modo que o *sério*, numa valorização do romantismo ainda que pese a representação dos aspectos ligados à tecnologia e ao capitalismo. Aqui a metáfora, portanto, “não se traduz em unificação, nem em fragmentação, mas no movimento, no ir e vir entre fragmentação e unificação; descreve, pois, uma tensão entre agregação e desagregação” (MARCHEZAN, 1999, p. 309). Como no caso desses enunciados, a carnavalização tanto serve para determinar a unidade da qual se fala, “a era da eficiência”, mas também para apontar sua fragmentação, visto que eficiência não é consequência de escolarização, nos dizeres de Cláudio: “não tem diploma para isso [eficiência]”. A função enunciativa configurada nessa discursividade vem mobilizar imagem e texto verbal para instaurar certos efeitos de sentido sobre a identidade masculina que a aproxima das representações sociais ligadas ao universo feminino.

Prosseguindo o foco analítico, no diálogo que segue temos, de um lado, o homem-marido que se vê responsável pelo sustento da casa e que, apesar de estar com sérios problemas, não admite sua incapacidade de resolvê-los sozinho. De outro lado, a mulher sente-se constrangida por ele não querer compartilhar os problemas e não considerar, de alguma forma, a possibilidade da ajuda feminina. Temos o primeiro conflito importante entre os dois personagens, marcado pela articulação de uma formação discursiva machista, muito presente na sociedade brasileira, ainda nos dias de hoje, no qual o sujeito homem-marido detém o poder, o dinheiro, enquanto o sujeito mulher-esposa serve apenas para cuidar das rotinas do lar, incapaz de realizar outro tipo de tarefa mais complexa:

- (03) Helena: Quer dizer então que você estava cheio de problemas e não contou nada pra mim.
Cláudio: Eu só ia te deixar preocupada, Helena. O que é que você ia fazer?
Helena: Eu podia ter feito muita coisa, Cláudio. Podia... ter segurado mais as despesas, a gente não precisava ter ido pra Aspen...
Cláudio: Uuuh, mas isso ia fazer toda a diferença do mundo... Aspen... Pode deixar que eu resolvo isso, como eu sempre resolvi.
Helena: Eu sei, como você sempre resolveu. Sem nem se lembrar que eu existo pra te ajudar.
Cláudio: Tá bom e você ia me ajudar como? Indo no salão de beleza? Fazendo compras no shopping? Regendo coral de criancinhas?
Ela olha pra ele com ar de reprovação.
Cláudio: ... Ah esquece, eu não quis dizer isso, ah, esquece...
Helena: Mas já disse, ta!
Cláudio: Vamos parar por aqui. Meu Deus...
Helena: Você não acha que eu tenho mais o que fazer além de servir de saco de pancadas. Eu tenho que dar conta da casa, da família...
Cláudio: Você acha que é fácil cuidar de uma casa, de uma família e de uma agência dividida.
Helena: Pelo menos você tem a Cibele pra te ajudar.

Claudio: Não me venha com Cibele agora, hein.
Helena: Mas a Cibele... a Cibele é linda, a Cibele é sensacional. A Cibele é imprescindível.
Claudio: Olha, não vou ficar até de madrugada mais uma vez brigando por causa de ciúme bobo. Não vou não. Amanhã, eu trabalho!
Helena: Bobo?
Claudio: Ah, que papo é esse?
Helena: Tudo que diz respeito a mim é bobo, não é. Só você que é importante, só o seu trabalho é que é importante. Eu não passo de uma mulherzinha.
Claudio: Para de se fazer de vítima. Parece a sua mãe.
Helena: Ah sim (toca o celular da Helena) porque a mãe da Cibele deve ser um amor de criatura.
Claudio: Papo de Cibele, agora.
Helena atende ao telefone: Alô, mamãe.
Vivian: Minha filha onde é que você está?
Helena: Agora não posso, eu estou no meio de uma briga!
Vivian: Que briga?
Helena: Exatamente entre uma mãe e outra!
Vivian: Heleena.
Claudio: Olha, se você está no meio de uma briga, vai terminar ela sozinha porque eu vou dormir.
Helena: Você não quer enfrentar os nossos problemas.
Claudio: Que foi?
Helena: Da mesma forma que você não quer enfrentar o Marcos e lutar pela agência.
Claudio: Grosso e covarde. Mais alguma queixa?
Helena: Vamos parar por aqui.
Claudio: Não. Você vai até o final. Você quer que eu assine aqui um atestado de fracassado.
Helena: A fracassada sou eu. E essa minha vida vazia de salão, de academia, de shopping, de coral de criancinhas. Não é isso que você pensa?
Claudio: Essa terapia ta te deixando doida! E ta jogando você contra mim.
Helena: Ah! Eu sou doida, eu não sirvo pra nada e eu me faço de vítima. Mais alguma queixa?
Claudio: Vamos parar por aqui.
Helena: Olha eu não sei como você não me deixou naquela crise que nós tivemos em 95.
Claudio: Olha aqui, já que é teste de memória, lá vai. Porque você não me deixou no dia que a Bia nasceu e você só queria saber dela, nem olhava pra minha cara.
Helena: Você fala isso porque você nunca foi mãe. Eu queria ver você no meu lugar.
Claudio: eu queria ver você no meu lugar!
Os dois juntos: Você só pensa em você! O problema é esse! Se eu fosse você... O que? Outra vez?
Helena: Peraí, dizem que tem um negócio que acontece quando duas pessoas falam juntas.
Claudio: Hum, dá sorte ou dá azar.
Helena: Sei lá.
Os dois juntos: Tomara que seja sorte! Tomara! Eeeh! Boa noite! Eeeh!

Verifica-se, nesse diálogo, a partir do processo de referenciação desse discurso, que o sujeito enunciativo Helena é retomado pelos vocábulos “uma mulherzinha”, “saco de pancadas”, “vítima”, “fracassada” e “doida”, o que deixa à mostra as formações discursivas feminina e machista que, embora diferentes, convivem numa mesma cena enunciativa, produzindo certos efeitos de sentido. Parece-nos que tal discursividade quer deixar bem marcado os lugares sociais de homem e de mulher para, em seguida, proceder à inversão dos papéis (se eu fosse você). Essa discussão antecede a troca de corpos: ao amanhecer, a consciência de Helena está no corpo de Cláudio e vice-versa. A partir de então, no desenrolar da trama, podemos observar o que Hall (1998) afirma sobre o sujeito ter uma identidade fragmentada, composta de várias outras identidades, que podem ser

contraditórias, mal-resolvidas e até convergentes. É possível ao sujeito assumir identidades diferentes em diversos momentos, que não são unificadas ao redor de um *eu* diferente: “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar”, ainda que seja de forma provisória (HALL, 1998, p. 13).

Dentre os efeitos proporcionados pela metáfora, nesse caso, o sentido é de continuidade, pois, ao enunciar “Eu queria ver você no meu lugar”, Helena lança o desafio que vem margear os sentidos da possibilidade de Helena ajudar o marido na economia dos negócios. O efeito metafórico é o da sinonímia entre “Só você que é importante, só o seu trabalho é que é importante” (de Helena para o marido) e “eu queria ver você no meu lugar” (de Cláudio para a mulher). Tal efeito marca no discurso o desacoplamento dos sentidos sociais atribuídos à mulher e a agregação de novos sentidos. A partir da contradição social, da injustiça e da punição ligadas à mulher, veiculadas nesse diálogo, é possível entrever, além da formação discursiva machista, a valorização das questões femininas. Essas múltiplas vozes estão na base do efeito metafórico que é exterior ao fato linguístico em si. “A metáfora encena, assim, a dualidade que define o sentido; a relação entre sua identidade e sua alteridade” (MARCHEZAN, 1999, p.309).

Teremos diversas situações nas quais, já com os corpos trocados haverá uma inversão de papéis. Surgem os primeiros desafios. Cláudio, agora no corpo de Helena, tem que enfrentar a primeira situação difícil: descer as escadas usando sapatos de salto alto. A cena é cômica, pois Helena, no corpo de Cláudio, ironiza e diz que tudo é uma questão de postura. Depois à mesa, os dois causam estranheza à filha e à empregada, pois trocam os hábitos de rotina.

Nos diálogos analisados, deparamos com o termo “relacionamento”, que vem provocar efeitos de sentido ligados à intimidade. Giddens (1993) afirma que o “relacionamento puro” é parte de uma reestruturação genérica da intimidade, sendo ele paralelo ao desenvolvimento da sexualidade plástica – sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. O autor mobiliza as dificuldades que os homens têm em lidar com o amor romântico, por entrar em conflito com as regras e técnicas de sedução, sendo rotulados de “românticos” ironicamente, como se se tratasse de uma característica essencialmente feminina. Para nós, a desnaturalização das funções sexuadas e dos corpos marcados biologicamente articula-se a partir da própria noção de prática discursiva, “(...)

este conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 1972, p.136), que permite a identificação dos lugares de fala e de autoridade instituindo o sexo e constituindo os corpos como eixo de partilha do mundo.

Algumas reflexões parciais

Muitas questões poderiam ser mobilizadas ainda, no entanto, em face da extensão deste artigo, tecemos alguns comentários, com o intuito de contribuir com a proposta deste estudo acerca da constituição identitária do homem e da mulher nessa mídia cinematográfica do gênero comédia romântica. Em gêneros discursivos cuja promessa é fazer rir, como é o caso da comédia *Se eu fosse você*, o que se nota é a recorrência a padrões hegemônicos de apresentação de sujeitos e lugares sociais e culturais. Consideramos que se trata de uma comédia romântica, que é um subgênero [cinematográfico](#) dos gêneros [comédia](#) e [romance](#). O argumento básico de uma comédia romântica é que duas pessoas se conhecem mas, apesar da atração óbvia que existe entre elas, não se envolvem romanticamente por algum fator interno ou por alguma barreira externa, como o fato de um deles ter uma relação amorosa com outra pessoa, por exemplo. Em algum momento, depois de diversas cenas cômicas, eles se separam por alguma razão e só daí se conscientizam do quanto eles são perfeitos um para o outro. Após um espetacular esforço, ou uma coincidência incrível, eles se encontram novamente, declaram-se [amor](#) eterno e vivem felizes para sempre. Logicamente, existem numerosas variações nessa linha de argumento e não é essencial que os dois personagens principais acabem um nos braços do outro.

A comédia romântica se caracteriza por uma forte relação argumentativa entre o enunciador e enunciatário e, nessa medida, recorre à memória discursiva a fim de recolocar ou deslocar sentidos já estabelecidos, com a adição do riso. O dialogismo surge como fundamental para o êxito da comédia romântica. É a disjunção entre o que é dito (transgressor) e o como é dito (conservador), com base na carnavalização e na polifonia, que provoca o riso: o humor provocado pela transgressão às normas sociais e culturais indica que o discurso midiático conhece o que e para quem está falando.

Verificamos o agenciamento das redes de memória que acionam no texto midiático, a partir da comédia, questões ligadas à divisão do trabalho doméstico no bojo das famílias, os papéis femininos e masculinos que atravessam a relação a dois no casamento, aliados às novas visões de casamento e de família, nos quais a ruptura e a

resistência podem ser verificadas, até como uma importante estratégia discursiva para seduzir o público.

A metáfora no discurso que inverte e subverte possui suas condições específicas de aparição: ou ela está a trabalho de (re)introduzir o discurso no interstício de uma continuidade ou ela gera o próprio deslocamento desse discurso, rumo a um diálogo com outros discursos por meio de dialogismo e polifonia. O discurso dessa comédia, como se pode verificar, está arquitetado de modo a conjurar os poderes do discurso em favor da mulher. Desse modo, o discurso subversor, à medida que se articula a partir desse recurso, traz as vozes da história, do feminismo, do machismo, do capitalismo, entre outros, numa tentativa de desestabilizar e deslocar seu discurso rumo às transformações sociais e políticas.

Vale observar que não é possível analisar discursos se não houvesse agrupamentos de enunciados inscritos em fronteiras, mas por outro lado, também não haveria análise do discurso se o sentido se fechasse nessas fronteiras. Isso nos incita e refletir sobre a discursividade que surge consistente e inconsistente ao mesmo tempo: “sistema” e “dispersão”, registro foucaultiano, em que o trabalho do analista do discurso não pode se fechar em um espaço homogêneo e compacto, visto que é deslocamento. E o riso é aquilo que se inverte, que desloca e que provoca tensão entre os mundos oficial e popular. Essa construção de um segundo mundo ou de uma segunda imagem do mundo oficial, como a mudança de corpos (sexos?), no caso da comédia romântica em questão, vem marcar o desvirtuamento da cultura como um padrão essencialmente determinante. É no instante da encenação – momentânea e restrita ao tempo da enunciação – e da galhofa que a cultura popular subjugada produz sua leitura e sua crítica à cultura ortodoxa das normas, numa intrincada inversão do *discurso pedagógico estatal* (cf. BHABHA, 2003).

Por fim, lembrando que há uma descontinuidade entre o presente construído pela mídia e a série de enunciações dispersas, heterogêneas e atemporais que forma o saber histórico de uma sociedade sobre aquilo que a constitui e a diferencia de outras, queremos relacionar o estilo às escolhas que o enunciador faz por determinadas marcas que melhor atenderão às suas necessidades: o ato de selecionar determinada forma lexical e não outra já revela um estilo. Arriscamos dizer que o vínculo entre estilo e gênero discursivo é indissolúvel.

Referências

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado** – o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/Mikhail Bakhtin**. 2. ed. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed.UnB, 1994.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2 ed. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

_____. **Vigiar e punir**. O nascimento da prisão. Trad. de Ligia M. P. Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Col. Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GREGOLIN, Maria do Rosário. O enunciado e o arquivo: Foucault. (entre)vistas. In: SARGENTINI, Vanice e NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (org) **Michel Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004, p. 23-44.

GUERRA, Vânia M.L.; DURIGAN, Marlene. Entre o “Estatuto do Índio” e a I Conferência Regional: o processo identitário do indígena de Mato Grosso do Sul. In: POSSENTI, Sirio; BARONAS, Roberto L. (orgs.) **Contribuições de Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso do Brasil**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008, p.133-158.

GUERRA, Vânia M. L.; Souza, J. B.; Figueiredo, C. V. da S.; Dourado, É. R.; Borges, G. P.; Cruz, L. A. da; Mina, S. R. N. (2007). O arsenal teórico de Bakhtin: entre o estudo da linguagem e o ser social. **Revista Guavira Letras**, Três Lagoas, v. 5, jun., p. 25-44. Disponível em <<http://www.ceul.ufms.br/guavira/guavira5/.htm>>. Acesso em: 30 set. 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Gracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

_____. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovi. Trad. Adelaine La G. Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARCHEZAN, Renata F. C. O jogo metafórico. **Estudos Lingüísticos USC/UNESP**. Bauru, p. 308-313. 1999.

PÊCHEUX, Michel. O papel da memória. In: ORLANDI, Eni (org.). **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1997, p.49-57.

SILVA, J. Q. Gênero discursivo e tipo textual. In: **Scripta. Lingüística e Filologia**. Belo Horizonte: Editora da PUC - Minas. Vol.2, no. 4, 1997.