

UMA ANÁLISE DE PERFORMANCES DE PERSONAGEM FEMININO POR PERSONAGEM MASCULINO: O FILME *TOOTSIE* EM QUESTÃO

Mariana de Castro ATALLAH⁷⁶

Maria da Penha Pereira LINS⁷⁷

Resumo: O presente artigo apresenta práticas performáticas de Michael Dorsey, personagem principal do filme *Tootsie*, destacando essas performances, no que tange à questão de gênero na situação comunicativa. Buscamos, então, subverter o que Glass (1992) estabelece, discutindo a noção de gênero, desde o paradigma da diferença, centrado em suas ideias e Lakoff (1975) até o paradigma da teoria performática, centradas nas ideias de Butler (2003) e Eckert e McConnell-Ginet (2010). Analisamos a partir da noção teórica de que a Sociolinguística Interacional é instrumental para a performance.

Palavras-chave: *Tootsie*. Gênero Social. Sociolinguística Interacional. Performance.

Abstract: *This paper has analyzed the four main performative practices of Michel Dorsey, the main character of Tootsie movie concerning the gender in communication situation. Then, we have tried to subvert what Glass (1992) has established, as we have discussed the notion of gender, from the performative theory paradigm, based on the theory of Butler (2003) and Eckert e McConell-Ginet (2010). We have analyzed from the theory notion that the interactional sociolinguistics is instrumental to performance.*

Keywords: *Tootsie. Social Gender. Interactional Sociolinguistics. Performance.*

⁷⁶ Escola União de Professores, Vila Velha-ES -Brasil. nanatallah@hotmail.com.

⁷⁷ Departamento de Línguas e Letras/ Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos - UFES – Vitória-ES-Brasil penhalins@terra.com.br

Considerações preliminares

Neste trabalho, destacamos a prática de performance, no que tange à questão de gênero na situação comunicativa. O objetivo principal é entender, através das performances, a relação e diferença entre paradigmas teóricos, tendo como dados analíticos o filme *Tootsie* - filme norte-americano, dirigido por Sydney Pollack, lançado em 1982. O interesse nesse estudo surgiu quando constatamos que, para produzir o filme, foi preciso um estudo científico sobre o assunto. A justificativa do trabalho está no fato de a autora, Lillian Glass, ajudar Dustin Hoffman – o ator principal do filme – a performatizar uma mulher. Buscamos, então, subverter o que Glass estabelece.

Lillian Glass, em seu livro *He Says, She Says: Closing the communication gap between the sexes*, afirma que, no ano de 1980, enquanto fazia seu pós-doutorado, em medicina genética, foi procurada pela produção de Hollywood, para prestar consultoria acerca das diferenças na comunicação entre os sexos (gêneros) masculino e feminino. À época a autora possuía experiência com pacientes e conhecimento técnico e científico sobre o assunto. A produção a chamou para ajudar na performance de um ator, para fazê-lo se parecer com uma mulher. Esse ator era Dustin Hoffman, contratado para atuar exatamente no filme *Tootsie*.

Para isso, contudo, Glass precisou ampliar seus conhecimentos, buscando nas teorias linguísticas questões relacionadas à questão de gênero social - embora naquela época fosse especializada na área de medicina -, compartilhando todas as informações com Dustin Hoffman.

Após estudar trabalhos científicos, de diversas áreas, sobre o assunto, Glass analisou as performances do ator Dustin Hoffman em seus filmes, antes de *Tootsie*. Com isso, ela podia ver como era a comunicação masculina do ator, em termos de sua linguagem corporal e verbal. Dessa maneira, a especialista focou nos pontos que deveriam ser cruciais para a performance de comportamentos femininos. Sobre o resultado de seu trabalho, Glass (1993, p.18) ressalta que Dustin Hoffman “retratou uma mulher tão brilhantemente que ele ganhou um Oscar por seu desempenho” (1993, p.18).

Outrossim, a partir das performances de Michael, buscamos analisar as relações no momento da interação, na atuação comunicativa, na mudança de footing (comportamento linguístico, facial, etc.), alinhando-se como mulher ou como o homem, ou diferentes

performances: as maneiras de comportamento que as pessoas atribuem ao gênero são características que estão presentes nas representações (como homem e como mulher) do filme? As atuações – as atividades e as práticas – são diferentes quando Michael está fazendo seu papel como mulher? As performances realizadas por Dustin Hoffman no filme servem apenas para reforçar as distinções existentes entre o gênero masculino e o gênero feminino?

Além disso, questionamos se: as sequências do filme que mostram as mulheres sendo dóceis e submissas como características estâncias desse gênero são sutis ou elementares na interpretação de como o diretor diz o que é ser uma mulher? Este filme está sugerindo novas formas de agir fora de gênero, ou é apenas restabelecer o *status quo*?

Da Questão da *Performatividade*

Eckert e McConnel-Ginet, Anna Livia e Kira Hall escreveram um capítulo introdutório do livro chamado *Queerly Phrased*, organizado por elas mesmas, intitulado *É uma menina!: a volta da performatividade à Linguística*. Como o próprio título já demonstra, as autoras retomam a discussão sobre gênero, em um aparato teórico particular: a performatividade de gênero, baseadas no estudo de Judith Butler e, esta fundamenta-se no termo *performatividade* do filósofo Austin, em seu livro *Quando dizer é fazer: palavras e ações*.

Segundo Livia e Hall (2010, p.117), o gênero não pode mais ser visto numa perspectiva essencialista, já que “as palavras não estão significadas em e por si mesmas, esse significado é construído no discurso”. Daí vem o conceito de gênero interligado à performatividade: o significado das palavras só é o que é, porque é construído no discurso e depende, por isso, das práticas sociais situadas. Livia e Hall argumentam sobre a importância e a existência da “prática localizada de gênero (performada a cada momento por cada ato culturalmente reconhecido), uma vez que falantes incorporam ideias locais e dominantes do gênero linguístico em suas ‘comunidades de prática’”. (LIVIA e HALL, 2010, p.123-124)

Deborah Cameron, em seu artigo intitulado *Desempenhando identidade de gênero* (1998) critica os argumentos da Debora Tannen (texto comentado aqui anteriormente) sobre o comportamento de homens e mulheres, e sugere uma afirmação mais esclarecedora, dizendo, assim, “que o discurso *constrói* a diferença, tornando-a visível *como* diferença”. Esses dois termos destacados são primordiais para o entendimento do que se entende, também, sobre identidade e performatividade. Citando igualmente Butler (2003), Cameron (2010, p.131)

comenta que as características normalmente colocadas como algo que possuímos - “feminino” e “masculino” - são consequência do que produzimos e fazemos. “As pessoas *desempenham* gênero de modos diferentes em contextos diferentes e, algumas vezes, comportam-se de uma maneira que poderia ser associada ao ‘outro’ gênero” (CAMERON, 2010, p.133).

Essa passagem teórica faz-nos entender toda a “complexidade de perspectivas historicamente desenvolvidas para a compreensão de como mulheres e homens interagem, provendo um panorama dos desdobramentos que se seguiram aos estudos iniciais” (OSTERMANN; FONTANA, 2010, p.01).

Em 2010, Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet publicam *Language and Gender*, demonstrando, no geral, que o *fazer* gênero é construir, desconstruir e reconstruir. Isso porque, desde que os bebês estão na barriga de suas mães, já existe uma tradição que, segundo elas, é incorporada tão completamente em nossas instituições, nossas ações, nossas crenças, e nossos desejos, que nos parece ser completamente natural. (ibidem, p.09) A naturalidade dessas ideias torna-se, para o senso comum, verdadeiro e, por isso, as autoras alertam estudantes e pesquisadores que se propõem a entender o gênero: “embora o ‘olhar além’ do que aparenta ser o senso comum seja o trabalho de pesquisadores científicos, buscando encontrar ‘a verdade sobre isso’, deve-se ter em mente a busca de *como* o gênero veio a ser senso comum” (ibidem, p.09). O desafio, para esses cientistas interessados nos estudos de gênero é, então, “descobrir o processo de construção, que gera o que nós há muito tempo pensávamos ser natural e inexorável – para estudar gênero não como dado, mas como uma realização; não simplesmente como causa, mas como efeito” (ibidem, p.09).

Eckert e McConnell-Ginet retificam a ideia de Butler (2003), no que tange à caracterização da performance do gênero. Com isso, salientam que gênero é algo que fazemos e realizamos, e não algo com que nós nascemos ou que temos. Em relação a isso, as autoras exemplificam duas situações que ilustram essas afirmações:

Imagine um pequeno menino orgulhosamente acompanhando seu pai. Como ele levanta e enche o peito cheio de orgulho, ele está fazendo tudo o que pode para ser como o pai – ser um *homem*. As chances são de que o pai não seja arrogante, mas o rapaz está criando uma *persona* que ele incorpora no que admira como modelo de adulto do sexo masculino. A mesma coisa que uma garota pequena coloca os sapatos de saltos altos de sua mãe, lambuza-se de maquiagem no rosto e andam com afetação. As chances são que, quando as crianças estejam crescidas, elas *não* serão arrogantes e andarão com afetação, respectivamente, mas as performances das suas infâncias contêm elementos, que sem dúvidas irão surgir em seus comportamentos de

adulto masculino e feminino (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2010, p.10).

Em todas as circunstâncias sociais, as pessoas estão desenvolvendo e aceitando “regras” as quais refletem o que você pode ser ou que não pode, ao mesmo tempo em que essas mesmas pessoas entendem que são livres para desempenhar sua performance. Isso quer dizer que elas somente serão livres ao se ausentarem das “regras” sociais impostas. Eckert e McConnell-Ginet salientam que quando se fala nas performances de gênero, é preciso entender que elas estão “disponíveis para todos, mas com elas, vêm as restrições de quem pode desempenhar qual *persona* que haverá impunidade”, e afirmam que “é aqui que gênero e sexo se unem, como a sociedade tenta igualar maneiras de comportamento com as atribuições ao sexo biológico” (ECKERT E MCCONNELL-GINET, 2010, p.10).

A importância da diferenciação entre gênero e sexo é essencial para se entender como o processo de construção de gênero é visto pelo senso comum. As autoras ressaltam que o sexo “é uma categorização biológica baseada primariamente na reprodução potencial”, enquanto que o gênero “é uma categoria social do sexo biológico” (ibidem, p.10). A categorização biológica nem sempre explica situações sociais que diferenciam o feminino e o masculino. Como esclarecem as autoras, “não há nenhuma razão biológica, por exemplo, por que as mulheres devem ser mais vaidosas e os homens devem ser mais arrogantes, ou porque as mulheres devem ter as unhas vermelhas e os homens não devem” (ibidem, p.10). Isso quer dizer que os indivíduos não têm como determinar exatamente se uma característica que eles estão julgando advém do sexo biológico ou do gênero.

As categorias biológicas ‘masculino’ e ‘feminino’, então, são definidas socialmente, inclusive o que as próprias pessoas entendem como masculino e feminino, no senso comum. Além disso, essas diferenças não estão isentas de estereótipos por parte dos cientistas que procuram estudar o gênero, pois eles não fazem uma ciência neutra, isenta; na verdade, as concepções do próprio cientista entre gênero e sexo afetam a ciência que ele produz.

Citando as palavras da escritora e filósofa Simone de Beauvoir - “mulher não nasce mulher, torna-se mulher”, as autoras assinalam que isto é o mesmo, e também verdadeiro, para o homem. O *ser* um homem ou uma mulher é um processo que nunca tem fim, que começa antes do nascimento (ibidem, p.15). Constatar o sexo de um bebê é uma consequência da observação física, mas o que determina o gênero é um processo social, e não um estado.

O processo social, as interações cotidianas, são situações que acontecem através das movimentações e reações dos indivíduos perante outras pessoas, objetos, animais, emprego, etc. São ações performáticas e inconscientes dos indivíduos. E no que tange ao gênero, as autoras afirmam que as pessoas não conseguem interagir com outras sem atribuir a essas um gênero e, “embora raramente percebida abertamente no cotidiano, a maior parte das interações é colorida pelas nossas performances dos nossos gêneros e nossas atribuições dos gêneros dos outros” (ibidem, p.17).

Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet (2003, p.42) reafirmam que o termo *diferença* é desenvolvido nas práticas sociais ao citar o sociólogo francês Pierre Bourdieu, pois o uso do termo *habitus*, declarado pelo autor, serve “para se referir ao conjunto de crenças e disposições que uma pessoa desenvolve como resultado de sua experiência acumulada em um determinado lugar na sociedade” (ibidem, p.42). As autoras salientam que, em lugares diferentes, as pessoas terão a oportunidade de conhecer outras pessoas, desenvolver conhecimentos e habilidades diferentes e, a partir daí, terão interação também diferentes.

As interações diferentes, além de tudo isso, advêm de discursos diferentes. Discurso é “a atividade socialmente significativa – mais tipicamente a fala, bem como as ações verbais -, na qual as ideias são construídas com o passar do tempo” (ibidem, p.42). Segundo as autoras, baseadas no termo *habitus* de Bourdieu, ao se falar em discurso, “nos referimos a uma história particular de fala sobre o conjunto de ideias. Portanto, quando falamos de discurso de um gênero nos referimos ao conjunto de ideias sobre gênero em um determinado segmento da sociedade” (ibidem, p.42).

O termo gênero também pode significar algo que não é estático, porque, se depende da prática social, estará sempre se modificando, se reconstruindo e se desconstruindo. Conforme afirmam as autoras (ibidem, p.44), todas as categorias que são postuladas socialmente, tais como a idade, a classe, o gênero, existem no papel, já que são construídas em nossas instituições formais. “Nós somos convidados a dar informações sobre eles no papel, alguns deles, por exemplo, para determinar o estado civil, os nossos direitos e obrigações” (ibidem, p.44). São categorias, portanto, carregadas de formalidades institucionalizadas. Se a sociedade muda, as pessoas mudam também. As posições sociais se modificam e, com isso, “algumas das categorias aumentam ou diminuem de importância, e a maneira como são inscritas nas instituições pode mudar” (ibidem, p.44).

Os comportamentos dos indivíduos, dentro das formalidades sociais, moldam a definição de gênero. É inegável que perpassemos as categorias de gênero sem levar em conta as práticas cotidianas: é o reflexo do que fazemos, construímos e reconstruímos. É o que falamos, reproduzimos no discurso e na interação para com o outro.

Entretanto, as maneiras como nos comportamos diante da ordem social podem não ser mais compatíveis com a estrutura que rege a prática. Se hoje é “normal” que as mulheres trabalhem, cuidem dos filhos e, em alguns casos, os homens fiquem em casa, as práticas sociais estão sendo modificadas. Em relação a isso, segundo as autoras Eckert e McConnell-Ginet (2010), esses desenvolvimentos para com as situações não tradicionais, nos últimos anos, “têm contribuído para mudar o significado do masculino e feminino e, assim, mudar a ordem de gênero e as estruturas sociais que, por sua vez, formam as práticas de gênero”.

Assim, o *masculino* e o *feminino* sendo estruturas de categorizações sociais, formam uma relação também dinâmica pela prática social. É o que as autoras denominam como relação dialética, pois existe sempre a possibilidade de mudança. (ibidem, p.51) “Pode-se dizer que a ordem social está em contínua mudança – que mesmo o que parece ser estabilidade, é o resultado não de acontecer nada, mas de eventos da reprodução social” (ibidem, p.51).

Sobre o *corpus* e sobre o método de análise

A geração de dados deste trabalho constitui-se de cenas do filme *Tootsie*, dirigido por Sidney Pollack e lançado em 1982, sendo um exemplo de uma narrativa metalinguística no cinema, ou seja, filme falando sobre filme – metacinema. Ele foi indicado em dez categorias ao Oscar, apesar de ter ganhado apenas uma - a de *melhor atriz coadjuvante*, tendo como representação *Jéssica Lange*, interpretada por Julie Nichols. Ganhou três, das cinco indicações do Globo de Ouro, dentre elas o de melhor filme, melhor ator (Dustin Hoffman) e melhor atriz coadjuvante (Jéssica Lange). Além destes, o filme *Tootsie* ganhou dois prêmios BAFTA, de melhor ator (Dustin Hoffman) e melhor maquiagem.

Tootsie conta a história de Michael Dorsey (Dustin Hoffman), um ator e diretor de teatro e televisão reconhecido, mas completamente perfeccionista. Pelo seu temperamento, não consegue arrumar emprego, o que o deixa desesperado. Pede ajuda ao seu agente *Fields George* (Sidney Pollack), mas o agente afirma que a reputação de Michael está cada vez pior.

Paralelamente a essa situação, Michael Dorsey ajuda a atriz e aluna *Sandy* (Terri Garr) a interpretar uma personagem de uma telenovela em que teria que representar uma mulher, com características fortes, decidida e independente. Seu principal conselho era que *Sandy* teria que sentir raiva no momento em que emitia a fala. No entanto, a atriz não consegue o papel da novela.

Frustrado pelo seu desemprego e sem saída, Michael não pensa duas vezes e se performatiza de mulher, denominando-se *Dorothy Michaels*, com a finalidade de conseguir para si o papel na novela. Michael foi obrigado a colocar as roupas que eram essencialmente femininas (no contexto social da cultura ocidental), para esconder os traços masculinos, como por exemplo, o bigode, que poderia ser visto a qualquer momento. A mudança ocorre, porém, além da aparência física, pois em todo enredo do filme, percebemos a mudança de personalidade, em que o comportamento feminino e masculino são fluidos.

Inspirado pelas duras palavras do seu agente *Fields George*, convence o diretor da telenovela, *Ron Carlisle* (Dabney Coleman), de que “é” uma mulher e, se necessário, conseguia representar uma mulher como o diretor queria: durona e independente. Fazendo isso, consegue o papel e se vê novamente empregado.

Seu papel como *Emily Kimberly* é um dos principais da telenovela: ele representa uma administradora de um hospital. Com o tempo, por sua perfeita atuação, sua personagem se torna “a estrela” da televisão, principalmente por suas atitudes feministas. A todo momento, *Dorothy* modifica as falas do roteirista e do diretor da novela, *Ron Carlisle*, deixando todos do set da novela surpresos. Concomitante a isso, por essas atitudes, a novela foi ganhando cada vez mais audiência e destaque.

Enquanto seu disfarce o deixava feliz e orgulhoso de seu trabalho, visto que a audiência da telenovela havia aumentado significativamente após sua entrada, com o passar do tempo, a ficção começou a se tornar parte de sua vida real. A situação de Michael se deteriora quando se apaixona por uma das atrizes da novela, *Julie Nichols* (Jessica Lange), a qual tem um caso com o diretor da novela, mesmo ele sendo imoral e machista. A atriz se torna muito amiga de *Dorothy*, tendo relações íntimas de amizade fora do estúdio da novela, em que trocam confidências, como acontece com duas mulheres que se tornam amigas inseparáveis.

O clímax do filme inicia-se, portanto, quando Michael Dorsey se vê encurralado e preso a sua prática, como *Dorothy*. Michael não consegue, nem na vida real, distanciar-se da personagem da telenovela. Todos à sua volta não fazem ideia desse disfarce, com exceção de

seu melhor amigo, *Jeff* (Bill Murray). Sua vida se transforma em uma verdadeira confusão: a própria atriz da telenovela *Julie Nichols*, por quem Michael se apaixonou, tem um pai solteiro, que acaba se apaixonando por Dorothy, pedindo-lhe, até mesmo, em casamento.

Outro ator da telenovela, *John* (George Gaynes), vê-se apaixonado por Dorothy, deixando Michael irritado. A obsessão de *John* faz com que ele siga Dorothy até a sua casa. Michael tenta despistá-lo, mas *John* faz uma serenata de amor na frente do apartamento onde Michael mora, obrigando-o a deixar *John* entrar em sua casa. *John* tenta agarrar Dorothy, mas esta é salva pelo amigo *Jeff*, que chega em casa na hora que *John* força um beijo em Dorothy. A cena é fechada com *John* indo embora, achando que *Jeff* é marido de Dorothy.

Além disso, a amiga de Michael, *Julie Nichols*, começa a desconfiar que sua amiga Dorothy é lésbica. Várias colocações verbais, em diversas cenas, a fazem pensar desse modo. O comportamento de Dorothy, na vida real, não está sendo tão perfeito, pois Michael está tão apaixonado por *Julie*, que não consegue mais esconder seus sentimentos, mesmo que travestido como Dorothy.

Até mesmo sua amiga atriz *Sandy*, vê-se confusa com os comportamentos de Michael. Ele, que sempre foi muito presente em sua vida, de repente não atende mais a seus telefonemas e não a visita mais. Por seus sumiços e mentiras, que acabam sendo revelados quando Michael tenta agradá-la com um presente que recebeu de *John*, *Sandy* pensa, por fim, que Michael, na verdade, é gay e não quer assumir.

Desesperado e desamparado, Michael Dorsey pede socorro a seu agente:

George: Julie pensa que você é gay?

Michael: Não, minha amiga, Sandy. É uma loucura!

George: Então durma com ela!

Michael: Já dormi e ainda pensa que sou gay.

George: Isso é ruim, Michael.

Michael: Preciso voltar a minha vida. Devia ver a cara da Julie quando pensou que eu era lésbica.

George: Lésbica? Você disse gay.

Michael: Não! Sandy acha que sou gay! E Julie que sou lésbica!

George: Pensei que Dorothy fosse hétero.

Michael: E ela é. E Less, o homem mais amável do mundo me pediu em casamento.

George: Um cara chamado Less quer casar com você?

Michael: Não! Com a Dorothy...

George: Ele sabe que ela é lésbica?

Michael: Ela não é lésbica!

George: Eu sei, mas ele sabe?

Michael: O quê?

George: Que... Sei lá!!

O desfecho da história se resume em Michael, depois de várias tentativas de permanecer mentindo para todos, acabar revelando – ao vivo, na televisão – sua verdadeira identidade. Além disso, na última cena, Michael busca insistentemente declarar seu amor por Julie. Obtendo sucesso profissionalmente, Michael também consegue o perdão de Julie por suas mentiras e os dois saem caminhando e conversando pelas ruas.

Para este estudo, foram selecionadas cenas performáticas dos atores: 1) *Michael/Michael*, em que Michael atua na vida real, como indivíduo do sexo masculino, em busca de emprego, no seu relacionamento com seu agente, bem como no seu relacionamento com o seu amigo Jeff e sua amiga Sandy, e, por fim, no seu relacionamento/sentimento com a atriz Julie.; 2) *Michael/Dorothy*, em que Michael atua como mulher, dando vida à personagem feminina da novela, em suas atuações na vida real como mulher e em seu relacionamento com a atriz Julie, e todos as outras personagens que esbarram com Dorothy na vida real, fora da telenovela; 3) *Michael/Dorothy/Emily*, como personagem da telenovela, diretora do hospital.

A partir da noção de que a Sociolinguística Interacional é instrumental para a performance e, portanto, os enquadres e os alinhamentos são instrumentos em matéria de performance, este trabalho tem por objetivo analisar fragmentos do filme *Tootsie*, com vistas a compreender: como o ator Michael Dorsey performatiza uma mulher e em seus movimentos de footing (comportamento linguístico, facial etc.), tanto atuando como ele mesmo – homem – , como em suas performances quando atua como Dorothy ou como Emily.

Analisaremos o conflito de identidade por consequência dessas diferenças. A fragmentação nesse tópico é justamente rever as considerações sobre gênero e reforçar o questionamento de que *Tootsie* é um filme que aborda características essencialista de gênero ou não.

Ademais, visto que temos como objeto de estudo um material fílmico, basearemos nossa análise na proposta estabelecida por Michael Marie para uma referência dos parâmetros a serem levados em conta em análises de filme (VANOYE, 1994, p.69), a saber:

1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas.
2. Elementos visuais representados.
3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada.
4. Movimentos:
 - No campo, dos atores ou outros;
 - Da câmera;
5. *Raccords* ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos.
6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora.
7. Relações sons/imagens; sons *in/off/* fora de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons⁷⁸.

No entanto, haja vista nosso objetivo de análise, o grau de precisão dessas observações será enxugado. Destacaremos, portanto, os itens 1, 2, 3 e 4 de cada sequência a ser analisada. Sem comprometer nossa pesquisa, acreditamos ser “possível que os limites da descrição, da ‘anotação’ devam-se aos eixos de análise, às hipóteses de pesquisa colocadas no início (ou no decorrer) da análise” (VANOYE, 1994, p.11).

Tootsie é um filme baseado indiscutivelmente na questão de gênero social. Entender a construção da elaboração deste filme é, também, perceber e questionar como enxergamos o que chamamos de mulher e homem, para além do senso comum. Com esse fim, a análise está focada nesse meio – questão de gênero social-, e em todos os movimentos interacionais que levam a essa discussão, levando em conta as performances e os alinhamentos dos personagens.

⁷⁸ Michel Marie, “Description-Analyse” in *Ça/Cinéma*, n^o 7-8, maio de 1975.

Das Performances

A performance que Michael realiza se passando por Dorothy ultrapassa os portões do estúdio da novela e, como consequência, ocasiona vários transtornos em sua vida. Isso porque, em alguns momentos, Michael Dorsey vive uma relação dialógica entre a sua vida (em relação aos seus desejos amorosos, compromissos profissionais e pessoais) e a vida de Dorothy.

Nesse mote, fragmentamos mais um tópico de análise para demonstrar que esse conflito vivido por Michael traz diferentes performances e, estes, por sua vez, determinam o clímax da história. Assim, destacaremos algumas sequências que se alinham ao comportamento de Michael em meio ao conflito entre a sua personagem e a sua própria vida.

Tootsie: O convite de Julie Nichols

Duração da cena: 48''

Resumo da sequência: Ainda no estúdio da novela, *Julie Nichols* chama Dorothy para ensaiar o texto de vinte e seis páginas em sua casa, à noite. Logo depois, aparece *Jeff* e Michael no apartamento onde moram, tentando escolher a roupa apropriada para o encontro. Na sequência, mostra *Jeff* sentado em frente ao Michael, enquanto este último está em pé, em frente ao guarda-roupa de Dorothy. O posicionamento da câmera gira em torno da *centralização* da câmera em *Jeff*, na *lateralidade*. Ao passo que Michael está sob um *plano geral*, na tentativa de mostrar ao espectador o ambiente em que ele se encontra, dando uma ideia das relações entre eles – o guarda roupa, o apartamento e o Michael. Não há música de fundo, embora haja bastante diálogo.



Figura 20 – Cena 45 minutos e 31 segundos

Jeff: Como não tem o que usar?

Michael Dorsey: Julie me viu com todos estes!

Jeff: Não viu com o branco?

Michael Dorsey: Este? Não se usa branco num jantar informal. É muito vistoso!

Jeff: Não pode ir de calça?

Michael Dorsey: Não, não...calça?

Jeff: Que tal este?

Michael Dorsey: Não tenho sapatos adequados e as linhas horizontais aumentam meus quadris. E me prende no busto.

Jeff: Isso já está ficando esquisito.

Michael Dorsey: Este é elegante. Que tal?

Jeff: Fala sério. Parecerá uma diretora de escola.

Michael Dorsey: Acha bobagem, mas é nosso primeiro encontro. Quero ficar bonita para ela.

É possível perceber no plano acima que Michael assume uma mudança no alinhamento convencional dentro da performance como homem. O personagem utiliza comportamentos que não é próprio do homem: a preocupação na repetição de roupas e a valorização da aparência física, como fato principal de sua dúvida – a roupa que irá utilizar no encontro.

Além disso, a performance que se situa nessa cena desalinha no momento em que Michael diz a Jeff que sua preocupação tem justificativa: ser o primeiro encontro e querer ficar “bonita” para ela. Aqui há o movimento dinâmico entre o papel de amizade, que Dorothy tem com a *Julie* e o papel de homem apaixonado pela atriz, que está ansioso para o “primeiro encontro”. Percebemos nesse momento, a característica do papel social como essencialmente negociável, dependente do fluxo da interação e de uma (ou mais) situação (ou situações) específica (s).

Tootsie: O encontro na casa de *Julie Nichols*

Duração da cena: 58’’

Resumo da sequência: *Julie Nichols* recebe Dorothy em sua casa para ensaiar os textos da novela. Em uma das passagens da sequência, *Julie* desabafa com Dorothy sobre sua vida íntima. A sequência perpassa no *plano médio*, dando destaques aos personagens sem que passe despercebido os detalhes em volta: o apartamento de *Julie*, sua filha e todos os objetos presentes na sala.



Figura 21 – Cena 49 minutos e 19 segundos

Michael Dorsey: Por que você bebe tanto?

Julie: Porque não me engorda e não me faz bem. Quantas coisas há assim?

Michael Dorsey: Diga que não é da minha conta.

Julie: Não se preocupe. É gentileza sua, mas...

Michael Dorsey: mas devo cuidar da minha vida. Ok.

Julie: É tudo tão complicado, não é?

Michael Dorsey: O quê?

Julie: Tudo. Sério, não acha complicado ser mulher nos anos 80?

Michael Dorsey: Muito.

Julie: Sabe o que eu queria?

Michael Dorsey: o quê?

Julie: Que um cara fosse honesto de me dizer: 'eu também estou confuso. Eu posso fazer um papel para você, nós poderíamos fingir bastante, mas a verdade é que eu te acho muito interessante. E eu adoraria fazer amor com você'. Só isso. Não seria um alívio?

Michael Dorsey: Um paraíso. Puro paraíso.

Michael, enquanto estava performatizado como Dorothy, alinha-se a um papel de amizade entre ele e *Julies*. Estes, negociam a relação interpessoal entre ser companheiros profissionais e amigos íntimos. Ou seja, a sequência na casa de *Julies* mostra que, ao término do contexto-situacional profissional, há uma mudança de *footing*, em que os interlocutores – *Julies* e Dorothy – alinham-se como amigas íntimas, em um contexto-situacional de amizade.

A troca de papéis sociais, e, por consequência, a mudança de *footing*, indica que Dorothy e *Julies* se entendem e constroem uma posição dentro da interação. Mas, embora tenha se consolidado uma estrutura de participação diferente da anterior (de profissional para amigas íntimas), surge outro enquadre subentendido.

Esse enquadre é de que, mesmo que *Julies* não desconfie, Michael está performatizando Dorothy, e por mais que ele assuma a posição de Dorothy, amiga profissional

e íntima, surge o momento em que é Michael quem participa da sequência. Ele não aparece explicitamente, nem revela sua identidade, mas aos olhos do espectador, sabe-se que a sua resposta “*um paraíso, puro paraíso*”, revela não a resposta de Dorothy, mas a de Michael.

Portanto, Dorothy, ao se performatizar como mulher, muda o alinhamento amiga profissional, de ensaio/conversa sobre o trabalho, e passa para um alinhamento de amizade íntima, em que trocam conversas sobre suas vidas pessoais. Entre os interlocutores, essa ocasião fica clara quando Dorothy diz que não é da sua conta e Julies deixa uma pista verbal afirmando para Dorothy não se preocupar, dando sentido implícito que a conversa pode continuar.

Portanto, Dorothy ao responder “é um paraíso” não se alinha como mulher/amiga de Julies, e sim, um homem apaixonado por ela. Está implícito entre os falantes, porque Julies não conhece a verdadeira identidade de Dorothy, mas torna-se explícito para o espectador do filme.

Além da enunciação verbal de que seria um paraíso, Dorothy utiliza pistas paralinguísticas como as pausas e as hesitações durante a fala de Julies sobre seu desejo. Há duas inferências nesse contexto, a do processo de interpretação de Julies, que avalia a participação de Dorothy como amiga que compreende seu desejo; e, a do processo de interpretação do espectador do filme, que avalia a participação de Dorothy, não como alinhada à mulher/amiga, mas uma mudança de performance de mulher para homem que, ao mesmo tempo em que avalia o desejo de Julie, faz uma projeção positiva por um desejo masculino de realizar aquele desejo.

O destaque a essa cena é pela consequência desse diálogo em uma outra cena, quando Michael encontra Julie em uma festa, promovida pelo agente Phil, e tenta se aproximar de acordo com o que Julie descreveu como o seu desejo. Vejamos a descrição dessa próxima cena para que, em seguida, possamos analisar:

Tootsie: O encontro na festa de Phil

Duração da cena: 43’’

Resumo da sequência: Michael encontra *Julies* na festa e vai ao seu encontro na tentativa de aproximação íntima.



Figura 22 – Cena 58 minutos e 32 segundos

Michael Dorsey: Oi, Mike Dorsey.

Julie: Anham.

Michael Dorsey: Bela vista, não? Só Phil pode gostar de tanta luz! Sabe, eu poderia fazer um papel para você nós poderíamos fingir bastante, mas a verdade é que eu te acho muito interessante. E eu adoraria fazer amor com você, sabe. Só...Só isso.

Na sequência descrita acima, Michael Dorsey encontra e conversa pela primeira vez com Julie, sem estar performatizado como Dorothy. Entretanto, ele assume uma face pessoal que não é característico dele: utiliza a idealização da Julie, desempenhando um outro papel social, estabelecendo uma apresentação pessoal moldado ao desejo de Julie. Aqui, portanto, a performance não é nem Michael/Michael, nem Michael/Dorothy, muito menos Michael/Dorothy/Emily. É uma performance híbrida em que o conflito interno de Michael Dorsey está inegavelmente aflorado, estando perdido entre suas ações e representações sociais na vida e na sua profissão.

A performance como homem, mas tendo como principal característica a fachada pessoal, representação não dele mesmo, mas um objeto de desejo de Julies, torna-se um processo complexo. A expectativa de Michael era de que Julie o recebesse positivamente, pois ele representou a idealização de Julie, encenando exatamente o seu desejo. Entretanto, Julies não o recebe bem, jogando a bebida que estava em sua taça na cara de Michael.

Diante da reação de Julie, podemos notar que a construção de sua fala, no momento que desabafava com Dorothy não tinha um sentido explícito e Michael não o entendeu. Percebe-se que Michael, não estando acostumado com situações entre amigas do gênero feminino, confunde-se com a interpretação do discurso de Julie. A habilidade comunicativa como falante do gênero feminino enfraqueceu, a partir do momento em que ele entendeu a fala de Julie como um desejo direto, verdadeiro e de sentido real.

Julie, enquanto conversava com Dorothy, não queria dizer, no sentido real, que queria um homem a seus pés - dizendo que queria fazer amor com ela -, mas, na verdade, quis dizer, no sentido figurado, que gostaria de um homem honesto. Michael ao entender o discurso de Julie, no sentido real, acaba praticando a polidez negativa (*off record*) indireta, pois faz uso de contradição e ironia da interpretação que deveria fazer no sentido figurado do discurso. Michael esperando de Julie um reconhecimento de homem honesto, acaba construindo uma face de homem insolente.

Aqui, podemos questionar se a performance realizada por Dustin Hoffman só serve para reforçar as distinções entre homens e mulheres. O conflito de identidade parece ilustrar os problemas de ser homem ou de ser mulher. Indiretamente, Michael Dorsey e Julie encenam a sensibilidade de valores e implicações de como se comportar homens e mulheres na sociedade. Se Julie quer um homem honesto, não quer dizer que ele tem o direito de chamá-la para fazer sexo, mesmo que ela tenha dito isso, de forma metafórica. Apesar de Julie ser uma mulher sensível e dócil, tem sua vida profissional independente de outros homens. E é por esse lado que Michael se apaixona. Talvez, Julie conseguiu se reerguer na sua vida pessoal, graças à Michael. Mas foi, na verdade, na performance de Dorothy, que a vida de Julie foi resgatada.

Considerações Finais

Este trabalho é fruto da nossa inquietação referente ao estudo de gênero na produção de um filme hollywoodiano, o qual foi produzido através de pesquisas realizadas nos bastidores pelo ator Dustin Hoffman e pelo diretor (e também ator, no filme) Sydney Pollack. Estes, que contrataram uma especialista em gênero (Lilian Glass), unem-se para buscar todo o conhecimento teórico sobre tal tema.

Não vemos o filme *Tootsie* como mais uma arte hollywoodiana de estancar valores essencialistas, mas de questionamentos sobre esses valores. A sátira faz parte desse conjunto de elementos, ridicularizando a questão de gênero social na realidade. O fato de buscar a especialista em gênero Lilian Glass se justifica por conseguir espaço para lançar as melhores interpretações estereotipadas de ser homem ou de ser mulher. Mas não significa que essas interpretações estejam vedadas e limitadas naquilo que parecer ser. É, na verdade, a co-

construção dessas interpretações que emanam os significados subentendidos; a comédia que satiriza o real; a constatação de que na sociedade ser homem ou ser mulher não é estanque, mas tem um movimento fluido e dependente de situações contextuais, históricas e sociais.

Ademais, ao levantar aspectos e teorias de valor essencialista na questão de gênero social, buscamos questioná-los a partir de uma arte cinematográfica hollywoodiana. O filme *Tootsie*, levantando essas características, contempla valores que são interpretados comumente pelo senso comum do que é ser um homem ou uma mulher. Mas, a partir dessas interpretações, tentamos demonstrar que esses valores fazem parte de uma ironia do próprio diretor, em que ridiculariza a questão de gênero social. Ou seja, *Tootsie* não está sugerindo novas formas de agir fora de gênero, mas, sim, de várias formas identitárias de gênero.

É possível entender que Michael consegue apreender diferentes formas de falar, não necessariamente relacionadas ao seu gênero, mas com várias identidades de gêneros possíveis. Como vimos, afinal, o sexo – como referência biológica dos aparelhos reprodutores masculino e feminino, não determina a identidade de gênero. E a identidade de gênero, de maneira nenhuma, é uma colocação concreta e estática. Michael, portanto, performando como homem ou como mulher, está expressando várias situações construídas socialmente.

É interessante pensar, também, que se de um lado pensava-se em construir um filme baseado nos valores e teorias da diferença, estabeleceu-se, como fim, uma prática performática, em que continuamente, vê-se a insuficiência de chamar um ser humano de homem e de mulher, por seus comportamentos sociais.

A verdade é que, se regularmente há comportamentos ditos femininos ou masculinos, essas colocações são, de todo modo, estabelecidas e impostas por práticas sociais, e, inegavelmente, de gênero. No entanto, é por essas colocações sociais do que são as práticas femininas e masculinas, que se pode dizer que gênero é uma performance, estando a todo o momento sendo co-construído nas práticas sociais.

Portanto, entendemos que o filme *Tootsie* antecipou a teoria performática. Enquanto era pregado o paradigma da diferença, que tanto reforçou Glass, o filme já subvertia esse paradigma.

Referências

BUTLER, J. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMERON, D. Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

ECKERT, P.; McConnell-Ginet, S.. Comunidades de práticas: lugar onde co-habitam linguagem, gênero e poder. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

GLASS, L. *He says, she says: closing the communication gap between the sexes*. New York: The Berkley Publishing Group, 1992.

LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row, 1975.

LIVIA, A.; HALL, K.. “É uma menina!”: a volta da performatividade à linguística. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

VANOYE, A. G. F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 1994.