

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU*
EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

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

MARIANA DE CASTRO ATALLAH

**Vitória/ES
2013**

MARIANA DE CASTRO ATALLAH

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

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – PPGEL, do Departamento de Línguas e Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria da Penha Pereira
Lins.

**Vitória/ES
2013**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Atallah, Mariana de Castro, 1987-
A862a Uma análise de performances de personagem feminino por
personagem masculino : o filme *Tootsie* em questão / Mariana de
Castro Atallah. – 2013.
101 f. : il.

Orientador: Maria da Penha Pereira Lins.

Coorientador: Edenize Ponzo Peres.

Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Sociolinguística. 2. Performance (Arte). 3. Linguagem
cinematográfica. 4. Personagens cinematográficos. 5. *Tootsie*
(Filme). I. Lins, Maria da Penha Pereira. II. Peres, Edenize Ponzo.
III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 80

BANCA EXAMINADORA

**Prof.^a. Dr.^a. Maria de Penha Pereira Lins
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora**

**Prof.^a. Dr.^a. Micheline Mattedi Tomazi
Universidade Federal do Espírito Santo**

**Prof.^a. Dr.^a. Maria das Graças Dias Pereira
Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro**

DEDICO

Ao meu pai, **Sérgio de Castro Atallah**, que sempre soube valorizar os meus talentos e anseios e a minha mãe **Rosileide de Castro Atallah**, de olhos sempre atentos e com um espírito de leveza, ensinou-me a lidar com a paciência.

A minha irmã, **Júlia de Castro Atallah**, eterna amiga e sempre companheira, que me ajuda incansavelmente em tudo que eu preciso.

Ao meu amado, **Rafael Barbieri Camatta**, incentivador da jornada acadêmica, que sempre apreciou os meus estudos e pela confiança que sempre depositou em mim.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo auxílio financeiro concedido.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGEL) da UFES.

Aos meus pais, que mesmo com muitas saudades, entenderam o sacrifício e a distância.

À minha irmã, sempre companheira.

Ao meu marido, que presenciou a minha luta diária em busca do conhecimento.

À minha orientadora Maria da Penha Pereira Lins, por ter me conduzido ao melhor caminho.

À professora Edenize Ponzio Peres, que nunca deixou de acreditar em mim e ensinou-me a me sentir segura e orgulhosa da minha produção.

Aos vários parentes, especialmente minha tia Gizele Machado, que me ensinou que nada é limite e o caminho é nas alturas.

Aos meus amigos, em especial Mayara de Oliveira Nogueira, que além de amiga é uma irmã, compartilhando experiências profissionais e conhecimento, uma parceira que nunca deixará de ser minha.

RESUMO

A presente dissertação analisou quatro principais práticas performáticas de Michael Dorsey, personagem principal do filme *Tootsie* (interpretado pelo ator Dustin Hoffman), destacando essas performances, no que tange à questão de gênero na situação comunicativa. 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 a performatizar uma mulher. 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). Portanto, enfatizamos uma perspectiva de desconstrução do paradigma da diferença em relação ao estudo do gênero, assumindo uma postura crítica e posicionando pela adoção da teoria da performatividade no tratamento de gênero. Analisamos, contudo, a geração de dados – cenas do filme *Tootsie* – a partir da noção teórica de que a Sociolinguística Interacional é instrumental para a performance. Vimos, portanto, que o filme *Tootsie* não é 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 Lillian 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. Isso quer dizer que os indivíduos são capazes de possuir várias identidades de gênero, pelas situações contextuais, históricas e sociais, a partir das práticas performáticas.

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

ABSTRACT

This dissertation analyzed the four main performances practices of Michel Dorsey, the main character of *Tootsie* movie (played by Dustin Hofmann), in the light of the gender communication situation. The interest in this study arose when noticed that, to produce the movie, a scientific study was necessary. The justification of this work rests in the fact that the author, Lilian Glass, helped Dustin Hoffmann to perform as a woman. Then, we tried to subvert what Glass (1992) established, as we discussed the notion of gender, from the performative theory paradigm, based on the theory of Butler (2003) and Eckert e McConell-Ginet (2010). Therefore, we emphasized the deconstruction of the difference in the gender study paradigm, assuming a critic stance and positioning for the adoption of the performative theory in the gender study. We analyzed, however, the data production – *Tootsie* movie scenes – from the theory notion that the interactional sociolinguist is an instrumental to performance. We noticed, nevertheless, that the *Tootsie* movie is not adherent to the essentialist consolidated values, but a source of questions to those. The satiric view is an integrant part of the group of these elements, it ridicule the social gender conception. The fact that the director asked the gender specialist Lilian Glass for help demonstrate the objective to show better interpretations of the stereotyped vision of being men or women. And from the co-constructions of these interpretations emanate the subtle meanings; the satiric comedy; the fact that being a man or a woman is not static. In other words, individual can possess multiple gender identities, depending of the contextual, historical and social situations, and from the performative practices.

Keywords: *Tootsie*; Social Gender; Interactional Sociolinguistics; Cinematographic Language.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1. ESTUDOS SOBRE A INTERAÇÃO	13
1.1. A PERSPECTIVA SOCIOINTERACIONAL	17
1.1.1. CONCEITOS NOS ESTUDOS DA SOCIOLINGUÍSTICA INTERACIONAL	19
1.1.1.1. Enquadres interativos	19
1.1.1.2. Competência Comunicativa.....	23
1.1.1.3. As Pistas de Contextualização e as Inferências Conversacionais.....	24
1.2. DA INTERFACE NA ANÁLISE DA CONVERSA ETNOMETODOLÓGICA ...	26
1.2.1. DO SISTEMA DE TURNOS DE FALA	28
2. LINGUAGEM E GÊNERO SOCIAL	32
2.1. DA QUESTÃO DA <i>DIVERSIDADE</i>	40
2.2. DA QUESTÃO DA <i>PERFORMATIVIDADE</i>	41
2.3. A POLIDEZ NAS RELAÇÕES INTERACIONAIS DO HOMEM E DA MULHER.	47
3. O FILME COMO GÊNERO DO DISCURSO	52
3.1. O GÊNERO MULTIMODAL.....	52
3.2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	55
3.3. A NOÇÃO DE FILME COMO GÊNERO TEXTUAL DISCURSIVO	60
4. METODOLOGIA	64
4.1. NATUREZA DO CORPUS	64
4.2. MÉTODO DE ANÁLISE.....	67
5. UMA ANÁLISE DE ALINHAMENTOS E ENQUADRES DE PERSONAGEM FEMININO POR PERSONAGEM MASCULINO: O FILME <i>TOOTSIE</i> EM QUESTÃO	70

5.1. Performance: Michael Dorsey/Michael Dorsey – gênero masculino.....	70
5.2. Performance Michael Dorsey/Dorothy Michaels – gênero feminino.....	76
5.3. Performance Michael Dorsey/Dorothy/Emily Kimberly – gênero feminino	87
5.4. O conflito de identidade	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
ANEXOS.....	101

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os diversos tipos de textos com que esbarramos no dia a dia são elementares para que possamos desenvolver uma interpretação dos indivíduos e da própria sociedade. Inseridas na concepção de interação, as formas que se enuncia o discurso, bem como o papel que ele desempenha na sociedade, tornam-se fundamentais para o cientista linguístico.

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).

Ademais, a autora contrapõe duas cenas do filme *Tootsie* que representam essas diferenças: a primeira quando Dustin Hoffman - performatizando o personagem Michael -, enfurecido, entra no escritório do seu agente, reclamando que ninguém o contrata. Lillian Glass destaca seus movimentos bruscos tanto no tom de voz, como nos movimentos físicos. Assim, ela caracteriza o comportamento de Michael como tipicamente masculino:

seus movimentos são angulares, extensos, longe de seu corpo, enquanto suas pernas estão afastadas quando ele se senta. Na essência ele ocupa mais espaço. Seu discurso é mais rápido, mais cortado e destacado, e sempre mais nasalizado, assim como, ele mal abre a boca ou seus lábios quando fala. Ele dificilmente usa uma expressão facial, mesmo que sua emoção esteja abertamente aparente, sendo na raiva ou na hostilidade (GLASS, 1993, p. 19).

A segunda cena que a autora recorda é quando Dustin Hoffman representa Dorothy – no momento em que ele quer mostrar para o seu agente sua capacidade de atuar e solicitar um financiamento para comprar roupas femininas. A cena ocorre dentro de um restaurante, chamado Russian Tea Room. Lillian Glass destaca os gestos da personagem sendo mais delicados, menores e direcionados para o seu corpo:

Quando "ela" fala, ela coloca a mão em seu peito, sorri mais, e usa mais expressões faciais, que faz com que ela pareça ser mais receptiva e submissa. Ela usa uma voz suave e sussurrada com inflexão para cima, como, por exemplo, quando ela faz a declaração: que tal um Dubonnet com gelo e limão? Isso faz com que a sonoridade de sua declaração seja como se estivesse fazendo uma pergunta. A inflexão para cima constitui um padrão muito comum de comunicação "feminina", que pode dar a ilusão de que a falante é hesitante, fraca, insegura de si mesma, ou até mesmo uma vítima indefesa (GLASS, 1993, p. 19).

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 estereótipos 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*?

Com a finalidade de responder a essas questões, este trabalho está organizado em cinco capítulos: O primeiro, *Estudos sobre a interação*, no qual dissertamos sobre a Sociolinguística Interacional e sobre o método de transcrição e análise da teoria da Análise da Conversa Etnometodológica.

Sobre esse último tópico, importante ressaltar que as falas dos personagens são transcritas com base nas convenções adotadas pelos estudos da Análise da Conversa (SACKS, SCHEGLOFF E JEFFERSON, 1974) e adaptadas pelos autores Loder e Jung (2009). Essa convenção pode ser encontrada, em anexo, neste trabalho.

O segundo capítulo, *Linguagens e Gênero Social*, apresenta a questão de gênero, no âmbito linguístico e em suas diferentes abordagens. Além das relações categóricas elaboradas por Lilian Glass, no que concerne às diferenças de comportamento linguístico e corporal entre os homens e as mulheres é, também, explanado o papel do discurso como articulador da teoria da performatividade, destacando uma perspectiva de desconstrução do paradigma da diferença em relação ao estudo do gênero, assumindo uma postura crítica e posicionando pela adoção da teoria da performatividade no tratamento de gênero.

No terceiro capítulo, *Gênero Discursivo*, expomos o conceito de gênero discursivo como ações sociais, mostrando que sua constituição se dá tanto pela forma linguística, como pelas atividades sociais e históricas de uma determinada comunidade. Além disso, abordamos, particularmente, o gênero multimodal, em que cada elemento presente na comunicação torna-se importante para gerar um significado mais concreto. Ademais, traçamos características peculiares sobre a expressão de linguagem fílmica, principalmente por tratarmos a linguagem cinematográfica, já que temos, como dados, o gênero fílmico.

O quarto capítulo é formado pela *Metodologia*, constando informações sobre a natureza do *corpus* e o método de análise. Escolhemos cenas, que cremos ser suficientes, para cada performance de Michael, Dorothy e Emily, além dos outros personagens presentes no filme. Buscamos, portanto, em matéria de performance, os enquadres e alinhamentos como instrumentais de análise.

E, finalmente, o quinto capítulo aborda as leituras das cenas coletadas do filme *Tootsie*, isto é, a elaboração da análise da geração de dados, em quatro etapas: a

performance de Michael Dorsey (gênero masculino), a performance de Dorothy Michaels (gênero feminino), a performance de Emily Kimberly (personagem feminino) e, por fim, o conflito de identidade, em que Michael vive como as personagens Dorothy e Emily e a desordem de sua vida pessoal, trazendo diferentes enquadres e determinando o clímax da história.

1. ESTUDOS SOBRE A INTERAÇÃO

A Sociolinguística Interacional se consolida com autores como Gumperz e Goffman, que procuram descrever os discursos orais com propósitos comunicacionais (SCHIFFRIN, 1994). Utiliza-se o método interacional e baseia-se em áreas como a psicologia, a sociologia, a antropologia e a linguística. Segundo Schiffrin (1994), a Sociolinguística Interacional, considera a construção promovida entre os participantes, durante o evento comunicativo. Nessa perspectiva, para se analisar o discurso não se deve ater apenas nos fenômenos linguísticos, mas em “como são construídos os diálogos socialmente, tendo em vista os papéis que as pessoas têm de desempenhar na sociedade” (LINS, 2002, p. 56).

Um dos campos que iremos destacar neste trabalho é o da Sociolinguística, que tem como alicerce duas ramificações, a qual, segundo Ben Rampton (2006, p. 109), “tem sido afetada por duas problemáticas históricas e epistêmicas muito diferentes”. Para tanto, esse autor faz um paralelo entre a interface da tradição/modernidade e modernidade/pós-modernidade, conceitos apresentados nas ciências sociais, com analogia à sociolinguística.

A primeira vertente que se integra às perspectivas sociolinguísticas defende que a questão dos sujeitos nos seus meios sociais deveria ser apreendida nos estudos da língua, ou seja, via-se que, no terreno linguístico, a atenção à comunidade entraria em voga, e não como homogênea, tal como considerava Chomsky em seus estudos gerativistas, mas uma comunidade heterogênea e dinâmica. Estudar a *comunidade linguística* é estudar “um conjunto de pessoas que interagem verbalmente e que compartilham um conjunto de normas com respeito aos usos linguísticos” (ALKIMIM, 2005, p. 31). Essas características são exploradas, portanto, no sentido de que os usos da língua, nas diversas situações comunicativas, são passíveis de estudo, considerando-se os fatores linguísticos e sociais para descrever os fenômenos da variação e mudança. Através dessa área é que se estudam noções como *nós vamos* e *nós vai*, formas consideradas “padrão” e “não padrão”, respectivamente; variantes inovadoras, como *aí*, contrapondo-se com *então*, relacionando “as variantes linguísticas, com as variantes sociológicas (profissão, educação, salário) referidas ainda a diferenças de idade, sexo, raça” (ORLANDI, 1990, p. 52). Além disso, centrada nas análises quantitativas dos dados, a sociolinguística variacionista seleciona determinado número de indivíduos para comprovar uma determinada hipótese, como, por exemplo, mulheres falam menos a forma inovadora “x” do que os homens. Para isso, os pesquisadores desta área utilizam

programas estatísticos e o maior número possível de dados. Assim como assinala Ben Rampton (2006, p. 110), essa vertente apresentou um grande número de dicotomias, a saber:

- Aos modos de expressão, que eram supostamente vernacular ou padrão, oral ou letrado, concreto ou abstrato, implícito ou explícito, narrativo ou argumentativo, metafórico ou racional, contextualizado ou descontextualizado, particular ou universal etc.
- Aos tipos de organização social, que eram casa *versus* escola, redes fechada *versus* redes abertas, homogêneo *versus* heterogêneo, solidariedade *versus* baseado em *status*, mecânico *versus* orgânico etc.
- a categorias sociais: localizado-migrante, branco-negro, maioria-minoria, masculino-feminino, classe média-classe trabalhadora. (RAMPTON, 2006, p. 110)

Podemos ressaltar que muitos questionamentos e hipóteses são confirmados por esses tipos de métodos e, inclusive, dependem de uma descrição de controle de variáveis e concepções apriorísticas. No entanto, apesar de considerar a comunidade a partir da interação dos indivíduos, o campo variacionista segue uma perspectiva que condiz com uma análise a partir de categorias pré-estabelecidas, como se cada falante, em suas relações sociais, tivessem um atributo “estanque”, determinado por fatores e categorias sociais específicos. Como afirma Ben Rampton (2006, p. 111), principalmente nos anos 1960 a 1980, “os argumentos pareciam ser os esforços da modernidade para se definir por meio de um processo de contraste e comparação”, na interface entre tradição/modernidade, “e muitos dos termos recorrentes no debate sociolinguístico – por exemplo, ‘descontextualização’ e ‘universal’ - ecoam os pressupostos filosóficos da modernidade liberal”.

A segunda vertente do campo da sociolinguística, que Ben Rampton insere na interface da modernidade/pós modernidade, atrela-se na perspectiva metodológica em que a “ciência social desiste de seus sonhos de ser legitimadora ‘curadeira de preconceitos’ e ‘juíza da verdade’, e, em vez disso, o melhor que pode fazer é operar como tradutora e intérprete” (2006, p. 113). Com essa constatação, podemos dizer que os pesquisadores desse campo estão interessados prioritariamente na *construção* do significado, no lugar de um significado já determinado. Outrossim, o enfoque demonstra uma mudança de interesse em que “as pessoas em seus embates cotidianos estão pensando e re-pensando a vida social e, em suas ações interacionais, estão agindo com outros e re-descrevendo os significados socioculturais sob os quais operam” (LOPES, 2009, p. 13-14). Rampton exemplifica um trabalho de relato de uma mudança

de perspectiva da sociolinguística do autor Nick Coupland, este quem “originalmente concebeu como uma descrição objetiva de grupos etários distintos, ele vê agora como uma análise de como as pessoas constroem suas próprias identidades etárias e as dos outros em interação” (RAMPTON, 2006, p. 113).

De modo geral, no que se refere tanto à idade como à etnia, o pertencimento a um grupo agora parece ser muito menos claro, menos permanente e menos relevante em si do que parecia há quinze anos atrás. Agora estamos muito mais conscientes de que o pertencimento a uma comunidade não é algo que aconteça simplesmente a uma pessoa, mas que muito desse sentido de pertencimento é criado no aqui e no agora (RAMPTON, 2006, p.114).

Essa tendência mais contemporânea direciona a pesquisa para o qualitativo e para interpretação do fenômeno situado, ou seja, “as ações interacionais na vida social é o conhecimento altamente contextualizado, que particulariza o foco da pesquisa com o olhar qualitativo, no etnográfico e no singular” (LOPES, 2009, p. 16) .

Nessa particularidade, interessa-nos referir ao campo da sociolinguística que tem como principal fundamentação a observação da interação, que particularmente tem como pressuposto básico a ideia de que “somos, existimos, vivemos, agimos, aprendemos em *práticas situadas*, uma característica que deve ser considerada como crucial nas investigações” (LOPES, 2009, p. 13).

O autor Erving Goffman ([1964] 1998), sociólogo interessado na representação da fala, escreve um artigo intitulado *a situação negligenciada*, alertando os pesquisadores a tratar o *ambiente* (também chamado de cenário) em que se situam os eventos comunicativos, como fenômenos tão importantes quantos os fatores linguísticos (verbais e não verbais) e os não linguísticos (gestos, hesitações, pausas, etc.). Em outras palavras, se nos dispusermos a interpretar determinado evento, é essencialmente necessário descrever o ambiente em que acontece a interação. Muitas vezes, por exemplo, participantes utilizam um determinado gesto para se comunicar e, no entanto, os analistas não conseguem interpretar a mensagem somente pelos indivíduos ou pelas próprias palavras antecidas ou posteriores ao gesto. Conseguem, contudo, descrever a interação de forma interpretativa, pelo ambiente em que se situa a conversa. Como consequência, ao analisar e descrever o ambiente, Goffman salienta que poderá ocorrer, no evento comunicativo, a presença de outros indivíduos que não estão participando ativamente na interação e adverte: todos eles (os indivíduos presentes no ambiente, além dos que estão participando ativamente da conversa) deverão ser estudados.

Em contraposição à sociolinguística variacionista, a sociolinguística interacional aborda outros fatores, conforme aponta John J. Gumperz (1998):

podemos evitar o dilema inerente a abordagens tradicionais da sociolinguística, que veem fenômenos sociais como generalizações a respeito de grupos previamente isolados por critérios não-linguísticos, tais como residência, classe, profissão, etnia e aspectos semelhantes, e que, então, usam tais fenômenos para explicar comportamentos individuais. Esperamos poder encontrar um meio de tratar do que normalmente se denominam fenômenos sociolinguísticos que se baseie em evidências empíricas de cooperação social e não dependa da identificação *a priori* de categorias sociais. (GUMPERZ, *apud* RIBEIRO, 1998, p. 99)

Essa colocação de Gumperz solidifica o relato de Goffman a respeito dos *correlatos sociais da fala*. Os analistas do discurso *não* devem levar em conta os valores definidos e impostos pela sociedade, mas sim, a estrutura social que se situa no momento que acontece um evento, isto é, consideram-se aqui os valores da situação em que a interação acontece (ao contrário da variacionista, que institui os valores como os atribuídos aos papéis sociais “homem x mulher”; “classe baixa x classe média x classe alta”; etc.). Segundo Luiz Paulo da Moita Lopes (2001, p. 15), “a linguagem não nos representa simplesmente, mas nos constrói”, por isso os linguistas sociointeracionistas devem ficar atentos às análises: “ao mesmo tempo em que chama nossa atenção para a relevância do discurso como construto central, nos faz repensar categorias estáticas como gênero e classe social, por exemplo.” (LOPES, 2001, p. 15)

Portanto, a sociolinguística interacional surge a partir de contribuições interdisciplinares, relacionando-se com disciplinas como a Linguística, a Sociologia e a Antropologia, “já que somente as teorizações e metodologias do campo da linguagem não podem dar conta dos conhecimentos requeridos para estudar o discurso em interação” (LOPES, 2001, p. 16). Como o nome já sugere, os pesquisadores que optam por essa sociolinguística utilizam a análise do discurso numa perspectiva interacional, entendendo a língua como fenômeno social, comunicativo, cooperativo e cultural.

Na Sociolinguística Interacional, são focalizadas interações situadas no relacionamento entre participantes de pequenos grupos de comunidades específicas ou no cruzamento cultural (cf. Bell, 1976:25-8). O estudo da relação entre língua e sociedade passa a ser visto a partir do uso da fala em contextos sociais específicos (cf. Ribeiro e Garcez, 1998:11). Podem ser considerados, para estudo, tanto gêneros espontâneos, como a conversa entre amigos, gêneros produzidos em contextos institucionais, como uma consulta médica, uma entrevista, um debate acadêmico, uma aula, um sermão religioso, uma negociação empresarial, dentre outros (cf. Tannen, 1992:9) (PEREIRA, 2002, p. 08)

Existem duas tendências nos estudos em sociolinguística interacional, segundo Pereira (2002, p. 08): a primeira volta-se para “o fenômeno linguístico como forma de

compreender o que acontece nas interações sociais, entre falantes de culturas diferentes, de classes sociais ou papéis sociais diferentes”. E a segunda volta-se para “a fala, o discurso, como forma de compreender as unidades linguísticas aí encontradas, traduzindo o interesse específico em compreender como as unidades linguísticas funcionam nas conversações”.

As duas tendências, no entanto, acreditam que o significado social é construído através da interação, interessando-se, desta forma, no *aqui* e *agora*, indicando o direcionamento para o analista interpretar o contexto situado da interação e o momento em que ela acontece. A análise, portanto, perpetua-se por dois principais aspectos – no nível *micro* e no nível *macro* -, em que o primeiro interpreta a situação envolvendo o cenário em que está acontecendo a interação e os participantes, além do aspecto linguístico e discursivo, analisando, por exemplo, os atos de fala e as sequências de palavras. O segundo nível, é o entendimento de que o encontro comunicativo deve ser interpretado no seu aspecto mais amplo, e a co-construção dos significados estão vinculados à sociedade, observando sua história, seus valores e a sua cultura. O item, a seguir, discutirá como essa área surgiu, quem são considerados os principais autores e quais são os seus constitutivos fundamentos teóricos.

1.1. A PERSPECTIVA SOCIOINTERACIONAL

A Sociolinguística Interacional surgiu como uma corrente de pesquisa da etnografia da fala, da etnometodologia e da antropologia cognitiva (com claras influências de Gregory Bateson), e isto coincidindo consideravelmente com certas tendências em análise da conversa, análise do discurso e linguística antropológica. (VERSCHUEREN, 2001, p. 336) Atualmente, existem diversos trabalhos que envolvem essas tradições (PEREIRA, 2002, p. 07), bem como essas mesmas áreas mantêm relações com “a pragmática, a análise da conversação, a teoria dos atos de fala e a etnografia da comunicação” (PEREIRA, 2002, p. 7).

Valendo-se dessa constituição, a base do campo sócio-interacional se atrela vertiginosamente com a situação interativa. A metodologia elaborada, dependendo do objetivo do pesquisador, adequa-se às questões que “ora se situam no âmbito da Sociolinguística Interacional, ora se colocam em relações mais estreitas ou de interface com essa tradição de pesquisa” (PEREIRA, 2002, p. 7).

De tal modo, tem-se como considerações igualitárias, mesmo que em diferentes âmbitos, analisar a comunicação como um comportamento, que pode ser linguístico ou

paralinguístico dentro de um contexto específico, observando *per se*, o qual varia na atuação dos participantes *in loco*, dentro de uma interação (GUMPERZ, 1982). Ademais, “os trabalhos desenvolvidos variam de acordo com interesse do pesquisador, que poderá dar maior ou menor atenção ao fenômeno linguístico *versus* o fenômeno interacional” (TANNEN [1999] *apud* RIBEIRO; GARCEZ, 1998, p. 09).

Essa disciplina, portanto, foi sendo estabelecida por autores de áreas da antropologia, da sociologia e da linguística, que tinham em comum a preocupação “em analisar a comunicação situada na interação face a face” (RIBEIRO; GARCEZ, 1998, p. 08). Assim, foram surgindo análises para as situações comunicativas interativas, que adentravam os conhecimentos linguísticos, sociais e culturais, em um determinado contexto específico, onde atuam os participantes.

Um dos autores que contribuíram para o desenvolvimento da Sociolinguística Interacional é John J. Gumperz, que tinha como objetivo, em suas pesquisas, “dar conta da diversidade linguística e cultural da comunicação do dia a dia e documentar o impacto [dessa diversidade] na vida das pessoas”, propondo-se “a desenvolver a abordagem da sociolinguística interacional no âmbito dos processos comunicativos da interação humana” (PEREIRA, 2002, p. 08). Segundo o próprio Gumperz, a comunicação humana é realizada através de sinalizações que podem ser verbais ou não, sendo construída automaticamente ao longo da vida ([1982]1998, p. 109). As *pistas de contextualização*, a *inferência conversacional*, os *eventos* e *atividades de fala* são conceitos básicos fundamentados por este autor, os quais discutiremos mais adiante.

Além de Gumperz, os conhecimentos de cunho social são fundamentados prioritariamente por Erving Goffman ([1974]1998). Esse autor apoia-se na *micro-sociologia*, interpretando as atitudes dos participantes em suas próprias relações e na relação com o momento em que se situa um discurso ou uma interação. Dessa forma, segundo Pereira (2002, p. 13), seus trabalhos se tornam importantes, principalmente “no âmbito da microsociologia dos encontros sociais”, uma vez que “possibilitam focalizar a situação da comunicação do ponto de vista social e o que ocorre entre os interlocutores nas interações face a face” (PEREIRA, 2002, p. 13). Seus conceitos microsociológicos de *enquadres*, *alinhamentos*, *esquemas de conhecimento* e a *noção de face* são considerados os mais significativos para conduzir uma análise dentro da perspectiva da Sociolinguística Interacional. Por conseguinte, discutiremos sobre eles a seguir.

1.1.1. CONCEITOS NOS ESTUDOS DA SOCIOLINGUÍSTICA INTERACIONAL

1.1.1.1. Enquadres interativos

O conceito *enquadre* foi pela primeira vez apresentado pelo biólogo e antropólogo Gregory Bateson ([1972] 1998), no âmbito psicológico, o qual sugere uma interpretação minuciosa de elementos que, muitas vezes, estão ocultos no discurso. No artigo *Uma teoria sobre brincadeira e fantasia*, Bateson inclui o conceito de *enquadre* nas ciências sociais, mas, como ele mesmo afirma, traz como “base epistemológica para a teoria psiquiátrica” (1998, p. 58). A princípio, o autor apresenta duas analogias para tentar definir o *enquadre*: o de moldura de quadro, mais concreta, e o de linhas imaginárias do universo matemático, que por sua vez é mais abstrato. Entretanto, ele afirma que o conceito psicológico “não é nem físico, nem lógico”, sobretudo, “a própria moldura física é acrescentada aos objetos físicos de arte pelas pessoas, porque estas operam mais facilmente, em um universo em que algumas de suas características psicológicas são externalizadas.” (BATESON, 1998, p. 65)

A observação feita por Bateson a respeito do *significado contrário* ao que, muitas vezes, está explícito no discurso, é muito importante. Ele afirma que um falante “conduz” um *enquadre*, a partir da sinalização de alguma situação, seja ela uma ironia, uma brincadeira, etc. Isto é, entendemos uma determinada situação como uma brincadeira (o discurso que tem como significado contrário), por exemplo, através do *enquadre*, que “contém um conjunto de instruções para que o ouvinte possa entender uma dada mensagem” (1998, p. 57).

Posteriormente, este conceito foi desenvolvido por Goffman em 1974, na obra intitulada *Frame Analysis* (RIBEIRO; GARCEZ, 1998, p. 70). Existem dois termos para apresentar *enquadre*: o de natureza cognitiva, *schemas* (esquemas) ou o de aspecto mais social, *frame*. No português, é comum encontrar o termo *enquadre* em trabalhos que tratam mais os aspectos sociais e linguísticos e os termos *frame* ou *esquemas* em trabalhos de psicologia cognitiva. Há, ainda, concepções de *frames* em relação com às macroestruturas semânticas dadas por Van Dijk (1977), ou, até mesmo, discussões a respeito de conceitos na área da Inteligência Artificial com o termo *esquema*. (DIJK, 1977, 2011). Contudo, salientamos que nesta pesquisa, trataremos do termo *enquadre* sob o âmbito sociológico de análise dado por Goffman (1974), nos estudos voltados às interações comunicativas.

Goffman (*apud* PEREIRA, 2002, p. 15), levando em conta, então, o pressuposto de *enquadre* por Bateson, levanta aspectos sociológicos que se definem como:

a) a perspectiva é situacional, significando uma preocupação com o indivíduo em uma dada situação; b) quando os indivíduos prestam atenção a uma dada situação, eles colocam questões como: O que está se passando aqui? e “Qual o significado do que está acontecendo aqui?” c) o *enquadre* consiste, portanto, de princípios de organização: ‘definições da situação são construídas de acordo com princípios de organização que governam eventos – no mínimo os sociais - e nosso envolvimento subjetivo com eles.’ (PEREIRA, 2002, p. 15)

Como ressaltam Débora Tannen e Cynthia Wallat ([1987]1988, p. 124), “a noção interativa de *enquadre*, então, refere-se à percepção de qual atividade está sendo encenada, de qual sentido os falantes dão ao que dizem”. Isto é, para que os participantes da interação interpretem a atividade comunicativa, é preciso saber em que *enquadre* esta atividade foi composta: se uma pessoa, por exemplo, quer ter uma conversa séria, espera-se que o comportamento de ambas as partes tenham um *enquadre* de uma interação “de conversa séria”, dando sentido para a organização do discurso. O *enquadre*, portanto,

situa a metagem contida em todo enunciado, indicando como sinalizamos o que dizemos ou fazemos ou sobre como interpretamos o que é dito e feito. Em outras palavras, o *enquadre* formula a metagem a partir da qual situamos o sentido implícito da mensagem. Goffman afirma que, em qualquer encontro face a face, os participantes estão permanentemente introduzindo ou mantendo *enquadres* que organizam o discurso e os orientam com relação à situação interacional. Indagam sempre “onde se situa esta interação?” e “o que está acontecendo aqui e agora?” (RIBEIRO; GARCEZ, 1998, p. 70)

Seguindo essa noção de *enquadre*, considera-se que a interpretação dentro de um evento interativo está interligada à experiência de vida de cada participante. Deborah Tannen e Cynthia Wallat (1998, p. 190) afirmam que “a única maneira de alguém compreender qualquer discurso é através do preenchimento de informações não proferidas, decorrente do conhecimento de experiências anteriores no mundo”. Desse modo, a estrutura de expectativa somada ao esquema de conhecimento (buscadas pelas experiências vivenciadas pelos participantes), revela o *enquadramento*, permitindo que os participantes se localizem na interação.

Essas estruturas de expectativas vão aparecer cristalizadas na superfície das formações linguísticas atualizadas nas interações e vão atuar no processamento e na compreensão de situações interativas, moldando e filtrando a percepção das pessoas (LINS, 2002, p. 58).

Cabe ressaltar, no entanto, que a relação entre a *estrutura de expectativa* e o *enquadre* gera mudanças de posicionamentos, dependendo do modo como está sendo

conduzida a interação, pois, em algum momento, pode haver ausência de entendimento e interpretação, dada a falta de conhecimento (experiências anteriores de mundo) de algum dos participantes. Por conseguinte, esse tipo de fato pode ocasionar mudanças de enquadre, em outras palavras, na interação comunicativa “uma discrepância nos esquemas gera mudanças de enquadre” (TANNEN e WALLAT, [1988] 1998, p. 125).

Além disso, Goffman apresentou a noção de *footing*, representando “o alinhamento, a postura, a posição, a projeção do “eu” de um participante na sua relação com o outro, consigo próprio e com o discurso em construção” (RIBEIRO, B. T. e GARCEZ, P. M., 1998, p. 70). O termo *footing*, portanto, serviu “para descrever como os participantes enquadram os eventos e ao mesmo tempo negociam as relações interpessoais, ou “alinhamentos”, que constituem os eventos” (TANNEN; WALLAT, 1998, p. 189). Isto é, através do *footing*, “os interlocutores se localizam na conversa uns em relação aos outros” (MOITA LOPES, 2001, p. 64). Quando há uma mudança de *footing* numa interação, Goffman afirma que essa mudança “está comumente vinculada à linguagem; quanto este não for o caso, ao menos podemos afirmar que os marcadores paralinguísticos estarão presentes”. Para tanto, “os sociolinguistas podem contribuir ao estudo de *footing*, inclusive quanto aos exemplos mais sutis” (GOFFMAN, 1979, p. 75).

É através desta noção, portanto, que se manifesta a forma que organizamos a interação e os elementos que a compõem (linguísticos e extralinguísticos) e os papéis adotados pelos interagentes. O alinhamento, contudo, é um “conceito empregado em dois planos de sentido complementares” (GARCEZ, OSTERMANN, 2002, p. 257), a saber:

O primeiro diz respeito ao alinhamento físico entre os participantes em termos da direção para a qual a frente do corpo está voltada em relação à frente dos corpos dos outros, ou em termos do direcionamento da cabeça, do rosto e do olhar em relação aos dos outros; o segundo plano diz respeito ao alinhamento contextual entre os participantes em termos de como, em que condição ou qualificação social, eles se apresentam uns aos outros e em termos de como ratificam ou resistem às apresentações dos outros (GARCEZ, OSTERMANN, 2002, p. 257-258).

Fazendo o paralelo novamente com o autor Gumperz ([1982] 1998), quem apresentou a *alternância de código*, Goffman afirma que os participantes se relacionam desempenhando papéis concernentes ao momento da interação e, caso modifique o papel (às vezes não esperado naquela situação), ocorre a alteração de código, tanto linguístico como não linguístico (como o tom de voz, a postura, os gestos, etc.). Esses códigos possibilitam, dentre outras coisas, como já postulamos, a interpretação dos

participantes em como se situa a conversa (se o outro está interessado, se entende o que fala, etc.) e qual é o papel de cada participante dentro da interação.

Aliás, Goffman ([1979] 1998, p. 81) institui dois aspectos sobre os papéis dos participantes na interação, que compreende a *estrutura* de participação e o *status* de participação. O primeiro representa “a relação de todas as pessoas no agrupamento com uma dada elocução para esse ou aquele momento de fala”. Isso quer dizer que, para cada interação divergente, haverá uma estrutura também diferente e, conseqüentemente, a relação entre os participantes tende a mudar. Já o *status* de participação, Goffman considera como “a relação de qualquer um dos membros com uma certa elocução” (GOFFMAN, [1979] 1998, p. 81). Esse conceito relaciona-se com o aspecto social, no que concerne às características pessoais e/ou profissionais que os indivíduos constroem dentro de sua comunidade. No momento da interação, esse fato se faz valer pela projeção que o indivíduo faz dele mesmo, da posição que o sujeito assume dentro da interação.

Importante destacarmos a tradição sociológica sobre a noção de *papel social*. Considerado como uma característica baseada na obra de George Hebert Mead e do interacionismo simbólico, os papéis sociais são vistos como “essencialmente negociáveis e mutáveis, e são constituídos em contextos de atividade específicos” (LADEIRA, 2005, p. 11). Dessa forma, de acordo com o alinhamento entre os participantes de uma interação, é possível enxergar o movimento dinâmico entre um papel e outro (ou diferentes identidades) do mesmo indivíduo.

Assim, quando mudam a performance da identidade social e dos papéis dos participantes em um encontro, mudam também o enquadre da situação e a estrutura de participação, ou seja, o padrão total de modos apropriados de agir pode se transformar a todo o momento. Essa redefinição da identidade social, do papel e da estrutura de participação de momento a momento é um aspecto fundamental da organização cultural e social da produção local de uma interação face-a-face (LADEIRA, 2005 p. 11).

Cabe, ainda, ressaltar que o *footing*, por ser uma categoria presente numa situação comunicativa, construído e negociado na interação, é interpretado e produzido, dependente intrinsecamente do contexto situacional e do conhecimento de mundo dos participantes. Por isso, de todas as formas, a *competência comunicativa* é significativa nesse processo, conceito no qual iremos nos ater a partir de agora.

1.1.1.2. Competência Comunicativa

A fim de entender amplamente o conceito de *competência comunicativa*, formulada por Gumperz, contextualizaremos, em termos históricos e teóricos, o processo como se deu a terminologia *competência* para o estudo linguístico.

Na década de 50, surgiu uma nova escola, denominada Gerativismo, representada, principalmente, por Noam Chomsky. Esse pesquisador faz menção à dicotomia saussureana, mas usando outra terminologia: a de competência (conhecimento da língua) e a de performance (o uso da língua). O ponto principal para entender essa dicotomia é saber que seu interesse está na competência dos falantes e não que as línguas têm em comum. Acredita-se que faz menção à dicotomia de Saussure, pois os processos de competência designados por Chomsky devem ser abstraídos de fatores como falta de memória, influências emocionais, etc. (BALTAR, 2004). A competência, portanto, é universal e está inserida na mente de cada pessoa, ou seja, qualquer falante tem conhecimento de sua língua, pois, para os gerativistas, a capacidade de adquirir a linguagem é inata. O desempenho, por sua vez, é o uso concreto da língua, como a *fala*, para Saussure. De acordo com Chomsky,

A teoria lingüística diz respeito primeiramente a um falante-ouvinte ideal, em uma comunidade de falantes completamente homogênea, que conhece perfeitamente sua língua e não está afetada por condições gramaticalmente irrelevantes como limitações de memória, distrações, falta de atenção e de interesse, erros fortuitos, etc., ao aplicar seu conhecimento da língua numa performance atualizada. (CHOMSKY, 1971, *apud* BALTAR, 2004, p. 13)

Embora Chomsky tenha conseguido desenvolver um estudo teórico da relação entre a língua e o comportamento humano, foi bastante criticado posteriormente, por deixar de lado os aspectos comunicacionais, por idealizar uma comunidade linguística como homogênea e por conceber um falante-ouvinte ideal. Assim, como afirma Dell Hymes (1995), uma das principais características da linguística nessa época foi considerar a estrutura como um fim em si mesma, tendendo a desprezar o uso.

De tal modo, Hymes (1995) reptou Chomsky, crendo que, para abranger as intuições e dados pertinentes relacionados com a competência subjacente ao uso, é necessário que se adote um ponto de vista sociocultural. Para isso, é preciso que se supere a dicotomia que contrapõe competência e desempenho. Em primeiro lugar, diz Hymes (1995, p. 36), a classificação do conceito de desempenho oferecido por Chomsky omite quase todas as importâncias socioculturais. Em segundo lugar, o conceito de desempenho parece confundir-se entre diferentes significados. Não se tem

clareza se desempenho se refere a dados observáveis do comportamento da fala, o que subjaz na fala, para além do aspecto gramatical.

Ou seja, Hymes considera a necessidade de investigar os fenômenos da fala, por exemplo, em perspectivas que considere a etnografia, os padrões que evidenciem o comportamento de falantes quando se inserem em grupos que não estão familiarizados, as situações, os usos, os padrões e as funções da fala em si mesmo.

Com essas postulações de Dell Hymes, podemos descrever a segunda tendência da linguística, que abarca o paradigma funcional, “que se dá no momento em que o enfoque sobre a língua é tomado numa perspectiva sociointeracionista e funcional” (MARTELOTTA, 2010, p. 88).

Por conseguinte, Gumperz (1982, p. 209), apropriando-se do conceito reelaborado por Hymes, afirma que a *competência comunicativa* é “o conhecimento de convenções linguísticas e comunicativas que os falantes devem ter para criar e sustentar a cooperação conversacional e envolve, portanto, conhecimentos gramaticais e contextualização” (apud PEREIRA, 2002, p. 12). Ou seja, para que o falante seja “competente” nas suas situações comunicativas, são necessários não só os conhecimentos gramaticais da língua, mas, além disso, sua habilidade comunicativa como falante inserido dentro de uma comunidade. Essa habilidade advém do conhecimento das “leis” e “regras” partilhadas e especificadas de um dado lugar e contexto histórico, onde seu comportamento está, portanto, variando no eixo da comunidade. Assim como afirma Pereira (2002, p. 11), “antes de decidirmos tomar parte em uma dada interação, necessitamos estar aptos a inferir sobre o que será tratado na interação e quais são as expectativas dos participantes”.

Contudo, Gumperz, ao tratar da competência comunicativa, assinala que, para ocorrer o processo de cooperação e entendimento, precisamos de inferências e traços que sinalizem o tipo de atividade interativa que está acontecendo. E são esses pressupostos que destacaremos a seguir.

1.1.1.3. As Pistas de Contextualização e as Inferências Conversacionais

Como já citado anteriormente, Gumperz ([1982] 1998), com base em suas pesquisas sobre a interação conversacional, percebeu que os falantes produzem pistas que sinalizam o que eles estão querendo dizer diante dos ouvintes. Segundo esse autor,

a diversidade linguística funciona como um recurso comunicativo nas interações verbais do dia a dia no sentido de que, numa conversa, os

interlocutores se baseiam em conhecimentos e estereótipos relativos às diferentes maneiras de falar (GUMPERZ, 1998, p. 99).

Primeiramente ele instituiu, dentro de suas análises, o contexto. Por isso, denominou *traços linguísticos contextuais* todas as situações que determina um enquadre interativo. Interpretar em que contexto se insere determinado evento, significa saber de que se trata o diálogo (a referência ao tópico do discurso), quais as intenções (atos verbais ou não verbais) e toda a conjuntura que orienta a interpretação dos participantes. Podemos incluir nesta *conjuntura*, o conhecimento de mundo dos participantes, construído social e interacionalmente.

Para o autor, as pistas de contextualização são traços que os falantes produzem e interpretam, sinalizando uma atividade numa situação comunicativa; tais pistas são centradas nas intenções dessas situações e são classificadas na forma a) linguística, que parte de uma análise verbal – semântica e sintática -, assim como sinais não verbais, na forma b) paralinguísticas – pausas, tempo de fala, hesitações, riso -, na forma c) prosódica – entonação, acento, tom, ritmo -, e, por fim, na forma d) extralinguística – pragmática. Gumperz ([1982] 1998, p. 100), define, então, as *pistas de contextualização* como

constelações de traços presentes na estrutura da superfície das mensagens que os falantes sinalizam e os ouvintes interpretam qual é a atividade que está ocorrendo, como o conteúdo semântico deve ser entendido e *como* cada oração se relaciona ao que a precede ou segue. (GUMPERZ, [1982] 1998, p. 100)

É importante ressaltar que, atualmente dizer que os traços estão presentes “na *estrutura de superfície* das mensagens”, parece um tanto quanto contraditório, na medida em que essa terminologia *estrutura de superfície* é imposta pelos gerativistas ao se falar em frase. Entretanto, essa definição é meramente uma demonstração de como Gumperz, à época, contribuiu para o campo interacionista. Mas, ainda assim, devemos estar atentos para o fato de que, na verdade, os traços (linguísticos, extralinguísticos, prosódicos e paralinguísticos) estão presentes nas mensagens, sejam elas explícitas ou implícitas.

As pistas de contextualizações, portanto, fortificam o entendimento do que está acontecendo, direcionando a interpretação dos enquadres e mudanças de alinhamentos. Desse modo, assim como afirmam Tannen e Wallat ([1988] 1998, p. 125), “as pessoas identificam os enquadres em interação pela associação de pistas linguísticas e

paralinguísticas – a maneira como as palavras são ditas – e não apenas o que as palavras significam”.

Contudo, do mesmo modo que as pistas de contextualização direcionam nossa interpretação para o que está acontecendo numa situação comunicativa, intencionalmente os participantes as produzem através de inferências sobre o contexto. A inferência é, portanto, “o processo de interpretação situado ou estabelecido no contexto, a partir do qual os falantes em uma dada conversação avaliam intenções dos participantes e a partir do qual fundamentam suas respostas” (PEREIRA, 2002, p. 12) Tanto as pistas como as inferências são dialogadas na interação sinalizando o que quer dizer.

1.2. DA INTERFACE NA ANÁLISE DA CONVERSA ETNOMETODOLÓGICA

Segundo Charles Antaki e Félix Díaz (2005, p. 162), muitos cientistas das áreas da Psicologia, da Sociologia e da Linguagem, dentre outros, há bastante tempo, buscam estudar o comportamento das pessoas. Entretanto, foi na década de 60 que esses estudiosos puderam contemplar e aprimorar seus estudos com “a facilidade de acesso aos gravadores, e o fato de que gravações podem ser escutadas várias vezes”.

Desse modo, surgiu um campo teórico de origem anglo-norte-americana, denominada *Etnometodologia*. Harold Garfinkel foi quem introduziu em 1967, “ a perspectiva de teoria social” (GARCEZ, 2008, p. 17), publicando sua obra intitulada *Studies in Ethnomethodology*. Tal proposta, apesar de ser “de extração eminentemente sociológica, voltada para o estudo da ação social humana situada no espaço e no decorrer do tempo real” (GARCEZ, 2008, p. 17), diverge da sociologia americana considerada tradicional, pois, contrária a esta, de acordo com Coulon (1995, p. 20 *apud* HILGERT, 2003, p. 95), a etnometodologia “procura saber como os indivíduos agem em situações já definidas fora deles e preexistentes a suas interações”, por isso, tem-se a tentativa de “compreender como os indivíduos veem, descrevem e propõem em conjunto uma definição da situação” (COULON, 1995, p. 20 *apud* HILGERT, 2003, p. 95).

Foi em 1970 que os fundadores dessa teoria foram postulados como analistas da conversa (GARCEZ, 2008, p. 17), imbricados com a publicação das obras de autores como H. Sacks, E. A. Schegloff, G. Jefferson e J. Schenkein, moldando o que se reconhece como *Análise da Conversa Etnometodológica* (GARCEZ, 2008, p. 17; ANTAKI & DÍAZ, 2005, p. 162). Ressalta-se, sobretudo, que o aspecto sociológico era

essencialmente primordial, já que os objetivos dos cientistas estavam dentro da perspectiva da Sociologia. De todo modo, “suas observações sobre a ação humana mediante o uso da linguagem em interação social logo despertaram a atenção dos estudiosos da linguagem e da cultura” (GARCEZ, 2008, p. 19)

Assim, na medida em que os estudos da conversa foram evoluindo e sendo reformulados, inclusive por diversas áreas que se apropriaram de seus conceitos, hoje “os analistas da conversa estudam não apenas a conversa, mas a fala-em-interação mais amplamente” (GARCEZ, 2008, p. 25). Isso quer dizer que a Análise da Conversa oferece um subsídio ou, em outras palavras, torna-se uma interface para as pesquisas com o foco na linguagem e no discurso, bem como, um princípio metodológico.

A fala-em-interação começou a ser investigada, numa análise sistêmica e sistemática, na tentativa de demonstrar “que a conversa não é uma ação tão caótica quanto parece e que as pessoas se organizam socialmente através da fala.” (SILVA; ANDRADE; OSTERMANN, 2009, p. 03) A atenção foi sendo dada, portanto, ao modo como os participantes de uma conversa organizam suas falas e como essa organização é proeminente no contexto dos discursos produzidos.

Segundo Loder e Junger (2008, p. 09), os estudos brasileiros que se apropriam dos conceitos da Análise da Conversa Etnometodológica, abordam, no entanto, questões mais especificamente linguísticas, especificando as relações entre oralidade e escrita e aspectos como coesão e coerência conversacionais. São assim, conhecidos por uma vertente produtiva da Linguística Textual, denominando-se Análise da Conversação, tendo como principal mentor, Marcuschi. Por isso, difere da perspectiva da Análise da Conversa Etnometodológica internacional, que “não tem e nunca teve um interesse central pela linguagem em si, nem por sua descrição, mas enfoca, isto sim, a articulação dos métodos de ação social humana segundo a perspectiva dos participantes dessa ação” (GARCEZ, 2008, p. 21)¹.

A Sociolinguística Interacional, com interface na Análise da Conversa, institui um paradigma que tem como objeto central a conversa cotidiana, considerando-se, portanto, como um desdobramento da escolha de colocar os métodos etnometodológicos dentro dos estudos da interação conversacional. Para tanto, os analistas que se propõem

¹ “Contemporaneamente, temos exemplos de apropriações de conceitos da ACE para propósitos distintos daqueles da disciplina, e que podem gerar debates acirrados entre os analistas da conversa que se voltam para o exame desse uso diverso. (...) Mas o leitor brasileiro interessado nessas questões encontra algum subsídio em relatos que fiz a respeito de debate acadêmico nessa linha havido entre analistas da conversa e estudiosos em Aquisição da Linguagem” (GARCEZ, 200, p. 20-21).

a investigar as interações, sob a perspectiva da Sociolinguística Interacional, utiliza-se do método etnometodológico de transcrição, considerando aspectos e categorias dos eventos situados. Porém, as análises do campo da Análise da Conversa se bifurcam somente na análise microanalítica, observando as atividades de fala no momento que se situa o discurso e sua construção na interação, enquanto que a Sociolinguística Interacional acrescenta às análises a preocupação com as informações contextuais de análise macroanalítica. Ou seja, além da estrutura linguística e discursiva, observa-se a co-construção desses discursos na estrutura no âmbito social, no ambiente, nos participantes, no contexto histórico e cultural.

Dentro dessa perspectiva teórica, algumas categorias etnometodológicas, que se fazem presente no *sistema de turnos de fala*, são importantes para a análise do *corpus* do presente estudo.

1.2.1. DO SISTEMA DE TURNOS DE FALA

Como já foi colocado anteriormente, a *conversa* foi sendo aos poucos, vista como uma ação ordenada e as análises foram sendo possíveis. Segundo Silva, Andrade e Ostermann (2009, p. 3), o sociólogo Harvey Sacks foi o primeiro que constatou tal afirmação, quando analisou gravações de conversas pelo telefone de um centro de prevenção de suicídio e “descreveu, juntamente com seu então colega Garfinkel, os métodos que as pessoas comuns utilizam para realizar ações no mundo através da fala-em-interação”. É importante ressaltar, contudo, que, embora Sacks tenha falecido prematuramente, as suas aulas serviram para que Emanuel Schegloff e Gail Jefferson unissem as suas ideias e compartilhassem o que se conhece hoje como Análise da Conversa.

Primeiramente, surgiu o termo *sequencialidade*, cuja noção parte do fato de que “as ações constituídas pelo uso da linguagem em interação social são organizadas em seqüências de elocuições produzidas por diferentes participantes” (LODER, SALIMEN, MÜLLER, 2008, p. 40). Assim, a base teórica da Análise da Conversa Etnometodológica foi sendo construída a partir de uma visão microanalítica, sendo relevante apenas o que os participantes demonstra no ato comunicativo, de tal forma que a observação do pesquisador deve ater-se apenas à “perspectiva dos participantes sobre as ações conforme eles a demonstram uns para os outros” (GARCEZ, 2008, P. 24). Em outras palavras, é a observação de cada participante no ato discursivo, numa dimensão tanto espacial, quanto temporal.

A relevância da sequencialidade e da aceitabilidade de se estudar a produção de elocuições ordenadas leva ao surgimento das descrições de dois fenômenos: o primeiro, conhecido como *tomada de turno*, descrito em 1974 por Sacks, Schegloff e Jefferson e o segundo, também descrito por eles, em 1977, conhecido como a *organização do reparo*. Vale ressaltar que iremos nos ater apenas ao fenômeno da *tomada de turno*, por sua relevância para este trabalho.

Assim sendo, Sacks, Schegloff e Jefferson (1974) propuseram uma descrição sistêmica no que se refere às produções de elocuições, afirmando que o entendimento na comunicação só é possível porque as pessoas organizam seus modos de fala, através da qual se fundamenta que: “a) a troca de turnos ocorre; b) apenas um falante tende a falar por vez; c) os turnos são tomados com o mínimo de espaço ou sobreposição de fala possível.” (SILVA; ANDRADE; OSTERMANN, 2009, p. 11)

Dessa forma, ao se analisarem os *turnos de fala*, observam-se os momentos de negociações dentro da interação, e esta, por sua vez, constitui-se dependentemente de atores sociais que alternam unidades de comunicação, seja entendidas como uma palavra sozinha, uma formação frasal ou um conjunto de enunciados. Ou seja, o turno “é um segmento construído a partir de Unidades de Construção de Turno (UCTs)”, que são, portanto, “unidades básicas de organização dos turnos na fala interacional” (FREITAS; MACHADO, 2008, p. 64).

Catherine Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 44) afirma que, “num primeiro nível de análise, toda interação verbal se apresenta como uma sucessão de ‘turnos de fala’, ou seja, os participantes são submetidos a um sistema de direitos e deveres”, os quais se classificam como *princípio da alternância*:

- O “falante de turno” (L_1 : *current speaker*) tem o direito de manter a fala, por certo tempo, mas também tem o dever de cedê-la num dado momento;
- Seu “sucessor” potencial (L_2 : *next speaker*) tem o dever de deixar o F_1 falar e de ouvi-lo, enquanto ele fala; o sucessor potencial também tem o direito de reivindicar o turno de fala ao final de certo tempo e o dever de tomá-la quando ela lhe é cedida. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p. 44)

A interação bem sucedida é aquela que norteia os princípios cooperativos, com o objetivo de ter o melhor entendimento entre todos os falantes. Um desses princípios é a tentativa de que cada participante fale um de cada vez. Um dos componentes da sistematização da tomada de turnos é exatamente “as possibilidades de definir/selecionar quem será o próximo falante” (FREITAS e MACHADO, 2008, p. 64). Entretanto, há momentos em que um falante, ao praticar a ação interativa, é

interrompido por outro ou, até mesmo, os dois falam juntos sem prejudicar a comunicação – momento em que acontece a fala simultânea de mais de um participante. Esses acontecimentos são chamados de *sobreposição de fala*, que, mesmo que não se tenha a intenção de prejudicar o entendimento, a sua frequência pode ocasionar uma falha de comunicação. Assim, a *sobreposição de fala* pode ser, segundo Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 45) explícita ou implícita. Na primeira, “recorre-se a um enunciado metacomunicativo (‘Deixe-me falar, por favor’, ‘Espere, eu ainda não acabei’, ‘Desculpe-me, não quero interrompê-lo’, etc.); já a segunda é quando “um dos falantes em competição abdica em proveito dos outros, e as estratégias para se destacar, em caso de sobreposição, são a repetição do segmento encoberto e o aumento da intensidade vocal”.

Além disso, existem mecanismos que fazem com que os participantes de uma interação entendam quando há uma *mudança de turno*, como ressalta Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 46). Dentre eles, podemos destacar que, “em alguns casos, os turnos são concedidos por uma pessoa designada para essa função”, como por exemplo, “presidente de sessão, mediador de debate, moderador num colóquio”; entretanto, “excetuando-se esse caso particular, as mudanças de turno são negociadas pelos próprios participantes”. Têm-se, pois, diferentes maneiras de transições de turno, através dos quais os participantes sinalizam o início e o fim do turno:

Sinais de Natureza Verbal: completude sintático-semântico do enunciado, ou natureza do ato de fala (alguns atos, como as perguntas, têm mais que outros a vocação de solicitar um encadeamento imediato); morfema que conota a conclusão (‘bom’, ‘é isso’) ou expressão fática (como ‘hein?’, ‘não?’ etc.);
Sinais prosódicos: curvatura entonativa marcada, redução da velocidade da elocução, queda da intensidade articulatória, depois pausa da voz;
Sinais de natureza mímico-gestual: olhar fixo lançado no fim do turno sobre o destinatário e parada da gesticulação em curso, finalizando por um relaxamento geral da tensão muscular. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p. 47)

Ademais, podemos ressaltar, em outras palavras, que as ações interativas são a todo momento negociadas entre os participantes através de *turnos*, os quais se alternam de forma sistêmica, funcionando por meio das interpretações das sinalizações. Quando essas sinalizações não forem bem interpretadas, acontecem as falhas nas “regras” de tomada de turno, e o desenvolvimento da comunicação é interrompido.

Esse tópico *Estudos sobre a interação* orienta as noções de como aplicar as teorias às análises recorrentes nesta dissertação, principalmente no que tange às particularidades de uma interação e, conseqüentemente como cada indivíduo se

comporta. Além disso, o aparato metodológico que a Análise da Conversa Etnometodológica proporciona, auxilia-nos para uma sistematização crítica sobre o que está acontecendo naquele momento da interação. Estrutura-se a transcrição da conversa de modo a estabelecer melhor clareza nas interpretações no momento em que se faz a análise.

Portanto, focando-se dentro de situações comunicativas (em contextos e indivíduos, no aparato *micro* e *macro* do discurso), sob o olhar de diferentes abordagens teóricas, este trabalho irá se ater no próximo tópico, às questões linguísticas sobre o processo de construção de gênero social.

2. LINGUAGEM E GÊNERO SOCIAL

A primeira obra publicada sobre Linguagem e Gênero foi de autoria da Robin Lakoff, primeiramente apresentada como artigo em 1973 e, posteriormente, como um livro, em 1975, intitulado *Language and Women's Place*. A autora apresenta nos seus estudos, várias diferenças no que se refere à fala feminina e à fala masculina, encontrando duas maneiras de discriminação linguística que as mulheres sofrem: desde a educação, quando são ensinadas a usar a linguagem, até o modo como os próprios usuários da língua as tratam (como determinações sociais).

Analisando o lugar da mulher pelos seus discursos, dentro da perspectiva dos falantes nativos de língua inglesa, no padrão americano, a autora levanta diversos exemplos do discurso, como, por exemplo, as escolhas de itens lexicais, afirmando que quando se fala em cores, as mulheres tendem a descrever vários tipos, como *bege, água marinha, não alvejante, lavanda*. Os homens, por outro lado, não caracterizam as cores da mesma forma. Além disso, ressalta que, nas situações similares em que a frase é construída sintaticamente de forma idêntica, os homens e as mulheres conduzem estilos diferentes de dizer. Assim como os exemplos de Lakoff (1975, p. 10), podemos expor duas situações: a primeira, segunda a autora, é um tipo de enunciado recorrentemente usado na linguagem feminina *Oh amor, você esqueceu o prato sujo em cima da mesa de novo*; e o segundo, fazendo parte da linguagem masculina: *Merda, você esqueceu o prato sujo em cima da mesa de novo*.

Além das palavras de cor e palavrões, Lakoff (1975, p. 10) afirma que alguns adjetivos comumente utilizados pelas mulheres, como *adorável, encantador, doce e divino*, são socialmente prejudiciais para a reputação dos homens, sendo quase proibido utilizá-los. Outra asserção que merece destaque é a *questão marcada*, a qual, conforme Lakoff (op.cit., p. 15), é quando o falante está indicando uma afirmação, mas não tem plena confiança na verdade da afirmação. As mulheres, sabendo que uma pessoa está presente num determinado local, tendem a fazer perguntas inseguras. Um exemplo que podemos citar, com base em Lakoff é, ao invés de perguntar: *Minha irmã está aqui?*, que podemos interpretar como uma pessoa que realmente não sabe se a irmã se encontra no local, produz outro tipo de pergunta: *Minha irmã está aqui, não está?!* Para Lakoff (op.cit., p. 17), essa situação demonstra que o falante não está seguro de si e, por consequência, essa colocação advém do tratamento imposto pela sociedade, de sua posição social.

Contudo, ligado consecutivamente com o momento social da década de 70, Lakoff (1975) envolve seu texto na conjuntura essencialista, de modo que apresenta a fala da mulher como concebida para impedir a expressão de declarações fortes e, desta maneira, ser impedida de ter algum tipo de poder em qualquer instituição dentro de uma comunidade. Discutiremos sobre isso mais adiante.

Atribuindo, ainda, a relação categórica das diferenças de “sexos”, Lillian Glass publicou, em 1992, o livro denominado *He says, she says: closing the communication gap between the sexes*. Essa obra pressupõe, exatamente, as categorias constatadas por pesquisadores no que se refere à comunicação entre homens e mulheres, tanto o comportamento linguístico, como o corporal. Glass se interessou pelos estudos da diferença de “sexo”, após a leitura do trabalho de Lakoff, *Language and Women’s Place*.

A autora faz uma lista sobre as diferenças entre homens e mulher, baseando-se nos comportamentos básicos para a comunicação, tais quais: a) linguagem corporal; b) linguagem facial; c) padrões de fala e discurso; d) conteúdo da linguagem; e e) padrões comportamentais (GLASS, 1992, p. 45). A autora deixa claro que esses dados são resultados de estudos científicos feitos por linguistas, psicólogos, patologistas da fala, antropólogos e especialistas da comunicação. Segue a lista, abaixo:

LINGUAGEM CORPORAL²	
<i>Homens</i>	<i>Mulheres</i>
Eles ocupam mais espaço físico quando sentados, ou em pé com os braços e pernas esticadas, fora do seu corpo.	Elas ocupam menos espaço físico, quando sentam com as pernas e braços em direção ao seu corpo.
Seus gestos são mais angulares, fortes e restritos.	Seus gestos são mais fluidos, leves e fáceis
Os gestos são distantes do corpo.	Os gestos são mais próximos ao corpo.
Os gestos com seus dedos juntos, ou apontando o dedo.	Os gestos com seus dedos separados e a utilização de movimentos curvos nas mãos.
Assumem posições mais reclinadas quando se sentam e inclinam-se para trás ao ouvir.	Assumem posições mais próximas quando sentam e inclinam-se para frente ao ouvir.
Usam seus braços independentes da posição do tronco do seu corpo.	Elas movem seu corpo inteiro.
Eles fornecem menos “feedback” ouvindo, no que se refere às respostas corporais.	Elas fornecem mais “feedback” ouvindo, no que se refere às respostas corporais.
Eles não são tão sensíveis aos sinais de comunicação de outros.	Elas têm maior sensibilidade e acuidade para sinais de outras pessoas, no que se refere à comunicação não verbal.
Eles invadem o espaço corporal de outras pessoas com mais frequência.	Elas invadem o espaço corporal de outras pessoas com menos frequência.
Em geral, eles tocam mais as pessoas.	Elas tocam menos.
Eles são tocados com menos frequência por mulheres.	Elas são tocadas com mais frequência por homens.

² Tradução nossa.

Eles são menos gentis quando tocam outros (por exemplo: bater nas costas, apertos de mãos esmagados)	Elas são mais gentis quando tocam em outros (por exemplo: carícias e cuidadosas)
Eles têm uma pegada mais forte no aperto de mão.	Elas têm uma pegada mais fraca no aperto de mão.
Eles mudam inquietamente mais sua posição do corpo.	Elas mudam inquietamente menos sua posição do corpo.
Eles se movem mais em um aposento quando estão falando.	Elas se movem menos em um aposento quando estão falando.
Eles se sentam mais em um ângulo e mais afastados da outra pessoa, especialmente as mulheres.	Elas sentam diretamente em frente às outras pessoas e sentam mais próximas aos homens.
Eles tendem a abordar as mulheres mais intimamente, em termos de seu espaço corporal.	Elas não se aproximam tanto dos homens, em termos de seu espaço corporal.
Eles não se movem da mesma forma que as mulheres e não caminham em volta delas quando se aproximam.	Elas tendem a se mover em volta dos homens ou sair de seu caminho quando se aproximam deles.
Eles sentam mais longe das mulheres.	Elas sentem mais próximas dos homens
LINGUAGEM FACIAL	
Eles tendem a evitar contato com os olhos e não olhar diretamente para a pessoa.	Elas olham mais diretamente para outra pessoa e têm melhor contato com os olhos.
Eles tendem a inclinar sua cabeça para o lado e olhar a partir de um ângulo quando fala para outra pessoa.	Elas tendem a olhar diretamente para outra pessoa enfrentando com a cabeça e os olhos virados para frente quando se ouve.
Eles tendem a exibir testa franzida e apertar os olhos quando escutam.	Elas tendem a sorrir e assentir com a cabeça enquanto escutam.
Eles fornecem menos expressões faciais e menos reações em comentários.	Elas fornecem mais expressões faciais e mais reações em comentários.
Eles exibem menos cordialidade emocional através das expressões faciais.	Elas exibem mais cordialidade emocional através das animações faciais.
Eles abrem menos suas mandíbulas quando falam.	Elas abrem mais a mandíbula quando falam.
Eles encaram mais na interação negativa.	Elas reduzem mais o olhar para evitar a interação negativa.
Eles usam pouco contato visual na interação positiva.	Elas usam mais o contato visual na interação positiva.
PADRÕES DE FALA E DISCURSO	
Eles interrompem mais os outros e permitem menos interrupções.	Elas interrompem menos os outros e permitem mais interrupções.
Eles usam mais preenchimentos (“um”, “uh”) durante uma conversa.	Elas usam menos preenchimentos durante uma conversa.
Eles usam mais pronúncias desleixadas e resmungam mais.	Elas usam mais rapidamente e mais precisamente a articulação e melhor pronúncia.
Eles soam mais nasais devido à pequena abertura da mandíbula.	Elas soam menos nasais devido a maior abertura da mandíbula.
Na língua Americana, eles tendem a não colocar o “ng” nas palavras (Por exemplo: ao invés de pronunciar coming, normalmente pronuncia comin)	Na língua Americana, elas tendem a incluir o “ng” nas palavras (Por exemplo: going)
Eles usam menos entonações e inflexões vocais.	Elas usam mais entonações e inflexões vocais.
Eles têm mais falas monótonas. Eles usam aproximadamente 3 tons quando falam.	Elas soam mais “emocional”. Elas usam aproximadamente 5 tons quando falam.
Eles usam uma frequência mais baixa de voz e menos tendência a voz infantil.	Elas usam uma frequência mais alta de voz e maior tendência a usar a voz infantil.
Eles falam mais forte.	Elas falam mais suavemente.
Eles usam tons mais agitados e destacados. Soam mais bruscamente e são menos alcançáveis.	Elas usam tons mais ofegantes e fluidos. Soam menos bruscos e são mais alcançáveis.
Eles usam mais a sonoridade para destacar certos pontos.	Elas usam inflexões e tons para destacar certos pontos.
Eles falam num ritmo mais lento no discurso.	Elas falam num ritmo mais rápido no discurso.

Eles usam menos a suavidade e tons ofegantes.	Elas usam mais a suavidade e tons ofegantes.
Eles falam mais e monopolizam a conversa. Eles falam sobre coisas e atividades, tais como, carros, esportes, trabalho e coisas mecânicas.	Elas falam menos. Elas falam sobre pessoas, relacionamentos, roupas, dietas, sentimentos e crianças.
Eles revelam menos informações sobre sua vida pessoal.	Elas revelam mais sobre sua vida pessoal.
Eles referem-se ao básico no que tange à descrições de cores (Por exemplo: verde e azul).	Elas referem-se mais refinadamente e discriminam mais as descrições de cores (Por exemplo: anil, verde-amarelada)
Eles fazem acusações diretas (Por exemplo: você não me ligou).	Elas fazem acusações mais indiretas. Elas usam “por que” em acusações, enquanto soam como preocupada (por exemplo: Por que você não me ligou?)
Eles fazem declarações mais diretas. Eles utilizam “rodeios” com menos frequência.	Elas fazem declarações mais indiretas e tendem a fazer com mais frequência “rodeios”.
Eles são menos prolixos. Eles dizem o ponto mais rapidamente.	Elas tendem a ser mais prolixas. Elas não dizem o ponto rapidamente.
Eles dizem “um hum” e balançam a cabeça com menos frequência quando ouvem.	Elas dizem “um hum” e balançam a cabeça com mais frequência quando ouvem.
Eles dizem “certo” ou “ok” como interjeições.	Elas dizem “um hum” como interjeição.
Eles são mais silenciosos durante uma conversa mais calma.	Elas intrometem “um hum” ou “hummm” durante uma conversa mais calma.
Eles intensificam menos.	Elas usam mais intensificadores, como “pouco”, “então”, “muito” “realmente”.
Eles provocam menos tópicos na conversa.	Elas promovem mais tópicos na conversa.
Eles ignoram assuntos em que a mulher promove e fala usualmente sobre assuntos que venham a criar.	Elas aceitam os assuntos em que os homens promovem e tendem a falar sobre eles.
Eles usam menos correção gramatical.	Elas usam mais correção gramatical.
Eles respondem questões com uma declaração.	Elas respondem questões com uma questão.
Eles usam mais termos de comando e não exprimem comandos com termo polidos ou com termos carinhosos.	Elas usam menos termos de comando e exprimem comandos com termos polidos e carinhosos.
Eles fazem mais declarações declarativas, por exemplo, “Está um lindo dia”.	Elas fazem mais tentativas de declarações. Elas usam marcas de terminações em declarações declarativas ou elas usam inflexões ascendentes, que fazem soar declarações como uma pergunta, por exemplo, está um lindo dia, né?!”
Eles usam poucos verbos psicológicos ou de estados emocionais.	Elas usam mais verbos psicológicos ou de estados emocionais como, “eu sinto” “eu amo” “eu odeio”.
Quando está respondendo questões, eles oferecem uma resposta mínima, por exemplo, “yep” “yes” “no” “fine”. Eles usam poucos adjetivos e declarações descritivas.	Quando está respondendo questões, elas elaboram mais, explicam mais, e usam mais adjetivos e declarações descritivas.
Eles raramente usam adjetivos de adoração.	Elas usam mais adjetivos de adoração, por exemplo, “adorável” “fofo”.
Eles usam poucos termos de afeto.	Elas usam mais termos de afeto, por exemplo, “querido”.
Eles usam mais interjeições quando mudam o tópico ou quando fazem mudanças na conversação, por exemplo, “hey”, “oh!” “escute”.	Elas usam mais conjunções quando mudam o tópico ou quando fazem mudança na conversação, por exemplo, “e” “mas”.
Eles usam mais quantificadores tais como “sempre” “nunca”.	Elas usam qualificadores como “uma espécie de “ “um pouquinho”.
Eles perguntam poucas questões para conversas estimulantes.	Elas perguntam muitas questões para conversas estimulantes.
Eles raramente discutem sua vida pessoal no trabalho.	Elas tendem estabelecer mais relacionamentos no trabalho através dos comentários sobre sua vida pessoal
Eles fazem mais solicitações simples, por	Elas fazem mais solicitações complexas, por

exemplo, “eu preciso de ajuda nas compras”.	exemplo, “Por favor, pode me fazer a gentileza de me ajudar nas compras”?
Eles falam palavras mais fortes	Elas usam palavras mais suaves.
Eles usam mais gírias e jargões.	Elas usam poucas gírias e jargões.
Eles tendem a dar lições com mais frequência. Eles tendem para mais um monólogo.	Elas, geralmente, não dão lições. Elas tem um diálogo de “trocar ideias”.
DIFERENÇAS NO COMPORTAMENTO PADRÃO	
Eles têm um enfoque mais analítico para problemas.	Elas têm um enfoque mais emocional para problemas.
Eles fazem poucos elogios.	Elas fazem mais elogios.
Eles são mais orientados para tarefa.	Elas são mais orientadas para manutenção.
Eles usam mais provocações e sarcasmos para mostrar afeições. Eles são poucos diretos em mostrar afeição.	Elas são pouco sarcásticas e provocativas para mostrar afeição. Elas são mais diretas em mostrar afeição.
Eles aparentam ser pouco intuitivos. Eles são pouco detalhistas.	Elas aparentam ser mais intuitivas e entendem mais. Elas tendem a ser mais detalhistas.
Eles olham para as coisas mais criticamente.	Elas olham para as coisas menos criticamente.
Eles têm mais dificuldade em expressar sentimentos íntimos.	Elas têm menos dificuldade em expressar sentimentos íntimos.
Eles choram pouco quando estão frustrados. Eles gritam mais quando frustrados.	Elas choram mais quando frustradas ou machucadas.
Eles são mais assertivos a comunicação.	Elas são menos assertivas na comunicação.
Eles são susceptíveis de impor ou forçar opiniões sobre os outros.	Elas são menos susceptíveis de impor ou forçar opiniões sobre os outros.
Eles juram mais.	Elas juram menos.
Eles são mais argumentativos.	Elas são menos argumentativas.
Eles promovem pouco “feedback” na conversação.	Elas promovem mais “feedback” na conversação.
Eles dão menos risadas.	Elas são mais risadas.
Eles falam mais anedotas e piadas.	Elas falam menos anedotas e piadas.
Eles jogam piadas mais práticas e provocam os outros em níveis mais baixos.	Elas jogam pouca prática em piada. Elas apreciam um senso de humor com jogos de palavras. Mulheres gostam pouco de se exibir através de piada.
Eles são menos acusadores.	Elas são mais acusadoras.
Eles veem o tempo como tendo um começo, um meio e um fim.	Elas veem o tempo fluindo mais continuamente.
Eles guardam menos rancores.	Elas guardam mais rancores.
Em seu argumento, eles raramente levantam coisas do passado, e concentram-se o problema na mão.	Em seu argumento, elas frequentemente levantam coisas sobre o passado.
Eles falam mais sobre eles mesmos e suas conquistas.	Elas falam mais sobre as conquistas de outras pessoas e minimizam suas próprias.
Eles costumam adiantar sobre questões pessoais.	Elas raramente adiantam questões pessoais.
Eles fofocam menos.	Elas fofocam mais.
Eles são mais aptos para rir, gritar e jurar para liberar raiva.	Elas são mais aptas a chorar para liberar a raiva.
Eles confrontam problemas e poucas situações.	Elas confrontam problemas e muitas situações.
Eles tentam resolver problemas e dificuldades	Elas tentam combinar dificuldades relacionando com uma dificuldade negativa.
Eles procuram pouco pedir por ajuda.	Elas procuram pedir ajuda.
Eles censuram mais pensamentos. Eles comunicam pouco através do fluxo da consciência.	Elas censuram muito pouco. Elas comunicam mais através do fluxo da consciência.
Eles não pedem frequentemente desculpas depois de um confronto.	Elas frequentemente pedem desculpas depois de um confronto.
Eles falam mais sobre o que eles fazem, o que eles estão fazendo e o que eles querem.	Elas falam mais sobre como elas se sentem, sobre o que elas fizeram e o que elas estão fazendo.
Eles têm muita dificuldade em pedir desculpas	Elas podem pedir desculpas facilmente.
Eles desculpam usando pouca emoção.	Elas pedem desculpas com mais emoção.

Eles falam pouco sobre relacionamentos com outros e familiares.	Elas falam muito sobre relacionamento com outros e família.
Eles aparentam ser pouco confortáveis em ouvir elogios sobre si mesmo e outros.	Elas aparentam ser mais confortáveis ouvindo elogios sobre elas mesmo e outros.
Eles são mais bruscos.	Elas são mais diplomáticas.
Eles tendem a ter rejeição verbal menos pessoal.	Elas tendem a ter rejeição verbal mais pessoal.

Tabela 1 – Diferenças entre homens e mulheres, segundo GLASS (1992)

Segundo Ostermann e Fontana (2010, p. 10), quando se iniciaram os estudos sobre as relações entre linguagem, gênero e sexualidade, houve três perspectivas teóricas que analisavam “*déficit, dominância e diferença* na fala de homens e mulheres interagindo”. O estudo de Lakoff (1975) orienta-se na perspectiva do *déficit*, pois “sustentava que o estilo conversacional das mulheres seria inferior ao estilo utilizado por homens” (OSTERMANN; FONTANA, 2010, p. 10).

Neste aspecto, a perspectiva teórica que analisava a *dominância* iniciou-se na década de 80, em trabalhos de Pamela Fishman (1978) e Candace West e Don Zimmerman (1987), quando se argumenta que “o *status* ‘inferior’ do estilo conversacional das mulheres, na verdade, origina-se da dominância social dos homens sobre as mulheres”. (OSTERMANN E FONTANA, 2010, p. 10).

O trabalho de Pamela Fishman, intitulado *O trabalho que as mulheres realizam nas interações*, “procura direcionar a atenção para a realidade do poder na experiência cotidiana” e focaliza como “a interação verbal contribui para construir e manter as relações hierárquicas entre homens e mulheres” (FISHMAN, 2010, P. 32). Dessa forma, ela discute o que se entende como *poder*, cujo conceito está atrelado intimamente com as formas de produzir discurso nas interações sociais. Segundo a autora, a análise dentro dessa perspectiva geralmente é macrossociológica, afirmando que “não pode ser exclusivamente resultado do que as pessoas fazem na situação imediata em que ocorre” (FISHMAN, 2010, p. 32). Entretanto, ressalta que, conforme as relações comunicativas vão sendo construídas, a análise que explora o *poder* pode ser na perspectiva da microsociologia.

Além disso, Fishman ([1978] 2010) discute a importância de se analisar a interação entre falantes íntimos. A autora, portanto, critica a pesquisa de Sacks (já comentada neste trabalho), que ignora esse tipo de conversa, analisando apenas as interações na abertura e no fechamento da conversa: “essa perspectiva desconsidera as muitas conversas que não se iniciam com saudações nem terminam com despedidas. Se alguém vê um filme com amigos, a conversa posterior não começa novamente com saudações” (FISHMAN, 2010, p. 34)

Ao analisar 52 horas de uma gravação de áudio, que tinham como participantes três casais heterossexuais, a autora afirma que há estratégias por parte dos interagentes que condizem com as relações de poder na vida cotidiana dessas pessoas; por exemplo, Fishman (2010, p. 37) constatou que as mulheres produzem muito mais perguntas do que os homens, concomitantemente também, as mulheres utilizam mais expressões para abrir a conversa do que os homens. Os homens fazem uso de respostas mínimas, que, segundo a autora, significa falta de interesse, desestimulando a interação (2010, p. 40) e o de afirmações, as quais são realizadas duas vezes mais por homens. Esta última colocação é posta no sentido de que a afirmação “executa um trabalho interacional: preenche um espaço e pode também solicitar um resposta” (2010, p. 40). Entretanto, na maioria das vezes, a autora constatou que “os comentários dos homens desencadeavam uma interação longa, enquanto os das mulheres não” (2010, p. 41). Por fim, Pamela Fishman conclui que:

A partir dessa análise detalhada, percebe-se que as mulheres executam o trabalho necessário para a interação ocorrer de forma tranquila. No entanto, são os homens que controlam o que será produzido como realidade da interação. Eles já têm o direito garantido para definir a interação e a realidade, e continuamente o restabelecem e reforçam. (FISHMAN, 2010, p. 47)

Essa obra mostra, através da manifestação interacional, como as características dos homens e das mulheres são similares e representativas às suas situações de poder dentro da sociedade: uma questão de subordinação. Da mesma forma, essa visão de *dominância* é vista na obra dos autores Candace West e Don H. Zimmerman, intitulada *Pequenos insultos: estudo sobre interrupções em conversas entre pessoas desconhecidas e de diferentes sexos* (1987).

Nesse estudo, já de antemão, pode-se ressaltar a palavra *sexo*, ao invés da palavra *gênero*. A importância em destacar essa colocação é que, atualmente, essa relação não se aplica aos estudos das ciências humanas, sendo, portanto, revista. O *sexo* é entendido no sentido biológico do termo, tanto dos homens como das mulheres. É, no sentido estrito, portanto, “às características específicas dos aparelhos reprodutores femininos e masculinos, ao seu funcionamento e aos caracteres sexuais secundários decorrentes dos hormônios” (CABRAL E DÍAZ, 1999, p. 142). Já o *gênero* é colocado no sentido de que os homens e as mulheres estão inseridos na sociedade, constituída por diferentes culturas; sendo, portanto, a noção de feminino e masculino construída social e historicamente, podendo, contudo, ser transformada. *Gênero*, portanto, desconstrói as categorias antes estanques, conforme afirma Judith Butler (2003):

Se alguém ´é´ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não se logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da ´pessoa´ transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque nem sempre se constitui de maneira coerente ou consiste nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas. (BUTLER, 2003, p. 20)

Na obra *Pequenos insultos: estudo sobre interrupções em conversas entre pessoas desconhecidas e de diferentes sexos* (1987), os autores reafirmam as análises postuladas por Fishman (comentadas anteriormente) e acrescentam a importância das interrupções nas conversas, assinalando que “a interrupção repetida do parceiro conversacional pode ser não somente a consequência de *status* inferior daquele que é interrompido, mas também um meio de estabelecer e manter esse diferencial de *status*” (WEST e ZIMMERMAN, 2010, p. 50). Esses pesquisadores também se baseiam nos estudos de Sacks sobre a tomada de turnos e elaboram uma proposta para o termo *interrupção* como uma violação da regra. Assim como demonstram os estudos de Sacks – em que a tomada de turno é a transição entre falantes no momento da interação e a interrupção se torna uma espécie de complicação. Isso significa que “essas incursões têm o potencial de interromper turnos de fala, desorganizar a construção em assuntos em desenvolvimento e violar o direito do falante corrente de estar engajado na tarefa de falar” (WEST e ZIMMERMAN, 2010, p. 54).

Entretanto, toda essa reflexão é direcionada para afirmar que as interrupções não podem ser explicadas pelo mecanismo do sistema da tomada de turno, mas “refletem a influência de fatores exógenos ao gerenciamento da tomada de turnos *per se*. Um desses fatores é, certamente, o gênero dos falantes”. (WEST e ZIMMERMAN, 2010, p. 55). Assim, baseados em uma análise quantitativa, os autores buscaram descrever a interação entre cinco estudantes homens e cinco estudantes mulheres e entender a hipótese de por que os homens interrompem mais as mulheres do que o contrário. Não obstante, em seus dados, os homens interrompem sim, as mulheres, mas são elas que interrompem mais, justamente para “conseguir dizer alguma coisa” (2010, p. 61).

Ademais, as autoras chegam à conclusão de que esses resultados são um reflexo da relação de poder, dependente dos arranjos institucionais, sendo “parte integral do *alocamento* das mulheres no esquema social das coisas” (2010, p. 62) E a interrupção, por sua vez, torna-se “não um evento, mas um ´acontecimento´ no contexto de um sistema ordenado de gerenciamento da troca de falantes” (2010, p. 64).

Já a perspectiva teórica que analisa a *diferença* no que se refere ao gênero social, tem como principal estudo o de Deborah Tannen, com um trabalho publicado em 1990, denominado *Quem está interrompendo? Questões de dominação e controle* (OSTERMANN E FONTANA, 2010, p. 10). A autora critica a afirmação de West e Zimmerman, afirmando que “não é a interrupção que constitui a dominação, mas aquilo que os falantes estão tentando fazer ao falarem uns com os outros” (TANNEN, 2010, p. 74). As interrupções e as sobreposições de vozes, segundo a autora, não são nada fixo e, portanto, não são categorias mecânicas; mas entender os padrões de sobreposições de vozes como funcionam – ou não – é fundamental para entender a relação entre gênero e interrupção (TANNEN, 2010, p. 75).

Tannen traz, nesse trabalho, um contexto mais amplo, incluindo em sua análise a questão de gênero e cultura, e afirma que, “quando as pessoas identificadas como culturalmente diferentes apresentam estilos conversacionais também diferentes, suas formas de falar podem servir de base para a criação de estereótipos negativos” (TANNEN, 2010, p. 84). Segundo a autora, são nas interações sociais que ocorrem as interrupções e, como parte dessas interrupções, os mal-entendidos; concomitantemente, os estereótipos culturais surgem como consequência dessas interações.

Entretanto, essa perspectiva da *diferença*, como salienta Ana Ostermann (*apud* OSTERMANN e FONTANA, 2010, p. 10), desvia “o foco das relações de poder envolvidas nas discussões de linguagem e gênero para um viés de ‘diferenças culturais’, como se em diferenças culturais não houvesse espaço para relações de poder”.

As perspectivas essencialistas no que se refere ao gênero e às interações sociais começam a ser enfraquecidas a partir da década de 90 (OSTERMANN, 2010, p. 10), entrando no lugar, no entanto, uma perspectiva mais performativa, dando destaque aos estudos linguísticos que focam uma abordagem de *diversidade*, “gerando assim um maior interesse em investigar justamente as complexidades envolvidas em *fazer gênero* por meio da linguagem” (OSTERMAN, 2010, p. 11).

2.1. DA QUESTÃO DA DIVERSIDADE

A teoria construcionista se insere nos estudos sobre gênero, que apresenta uma série de mudanças na maneira de pensar sobre ele; é um atributo visto como maleável, sensível e dependente das práticas sociais de cada indivíduo envolvido. Ao se falar em linguagem, os pesquisadores se alinham a essa perspectiva, “de que o gênero não é algo com que se nasce, nem algo que se possui, mas algo que se faz, ou, conforme Butler,

algo que se desempenha por meio da linguagem.” (BUTLER, 2003, p. 11) O gênero só é gênero ao se fazer numa comunidade, nas relações cotidianas, nas conversas, nas interações, nas práticas diárias.

Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet assinalam a importância de enxergar as práticas cotidianas conjuntamente com a questão do gênero e com a linguagem. Assim, elas pretenderam alentar no trabalho intitulado *Comunidades de Práticas: lugar onde co-habitam linguagem, gênero e poder*, a “interação entre gênero e linguagem que ancore cada um desses significados nas práticas sociais cotidianas de comunidades locais específicas e os veja como conjuntamente construídos nessas práticas.” (ECKERT e MCCONNEL-GINET, 2010, p. 93). Entretanto, a linguagem não é o único atributo característico que revela a questão do gênero, muito menos quando se pensa na prática social: “A linguagem interage com outros sistemas simbólicos – vestimenta, adornos corporais, modos de movimento, olhar, toque, estilo de caligrafia, frequência assídua a determinados espaços, etc.” (ECKERT e MCCONNEL-GINET, 2010, p. 97).

A comunidade de prática, então, não é apenas um lugar, ou apenas pessoas, é a junção desses elementos “na prática”, com um objetivo comum, com interesses em comum. É, na verdade, uma noção de comunidade “pelo seu engajamento social” (ECKERT e MCCONNEL-GINET, 2010, p. 102). Portanto, tem-se o gênero não como algo estático, mas algo em constante transformação, sendo sempre construído a partir das vivências nas comunidades que vivemos, frequentamos ou que temos vontade de participar.

2.2. DA QUESTÃO DA PERFORMATIVIDADE

Cinco anos depois da publicação do trabalho de 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, como já comentamos, 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.

Para mostrar o comportamento social dos indivíduos nas cobranças de ser quem eles são, por características, muitas vezes, do que vem a ser sexo biológico, nos padrões ditos da sociedade, as autoras discutem o processo biológico dos seres humanos e as consequências desse processo quando foge aos padrões e às regras sociais. Por exemplo, ao citar Blackless *et al.* (2000), comentam que 1 em cada 100 bebês nascem com organismos que diferem do padrão masculino e feminino (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003, p. 11). Enquanto o homem deve ter um comprimento de largura mínimo do tamanho do pênis, a mulher deve ter um tamanho máximo no que se refere ao clitóris. Entretanto, segundo as autoras, “os padrões de aceitabilidade para genitália masculina é mais exigente do que a feminina” (*ibidem*, p.11), e o que acontece, muitas vezes, é que “se o pênis for pequeno se transforma em clitóris, cirurgicamente, sem considerar as outras características do neném”. Justifica-se, então, a afirmação das autoras em que as diferenças biológicas estão em todo momento determinando o gênero, porque “essas diferenças biológicas vão determinar as disposições e a capacidade dos indivíduos” (*ibidem*, p.14).

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).

Muitos exemplos são dados pelas autoras para ilustrar a situação de gênero dentro da oficialização de instituições, ou seja, a forma como a sociedade age na prática com categorias oficializadas. Um desses exemplos é a questão da mulher e seus direitos como cidadã. As autoras lembram que, até o século passado, as mulheres dos EUA não podiam votar e, depois do ano de 1919, quando aconteceu a liberação do voto para essa categoria, o ambiente mudou, a sociedade mudou. Surgiram novos pontos de vista e conseqüentemente novas maneiras de pensar. E, paralelamente, novas visões de se

definir gênero. Conforme suas palavras, “as oposições de significados de gênero são fortemente enraizadas ideologicamente no local de trabalho” (ibidem, p. 45).

Além do mercado de trabalho e as instituições de ensino (como já comentado mais acima), existem as instituições informais, que, “ao mesmo tempo são inscritas em acordos formais” (ibidem, p. 47) e estabelecem-se em práticas. No Brasil, por exemplo, é comum as festas de quinze anos como prática social para meninas: trajes e rituais para celebração de uma nova fase de menina para moça.

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).

Nesse mesmo capítulo referente à questão de gênero social, faz-se valer um tópico sobre o comportamento das pessoas no momento de uma interação, no que tange, principalmente, à polidez entre os gêneros. O objetivo é questionar não só o que é ser linguisticamente polido, mas focar também, na importância de enxergar todo o contexto social e cultural ocorrido em determinada interação, centralizando, sobretudo, se há semelhança ou diferença na questão de polidez entre homens e mulheres.

2.3. A POLIDEZ NAS RELAÇÕES INTERACIONAIS DO HOMEM E DA MULHER

Janet Holmes, em seu livro *Women, men and Politeness*, questiona-se, primeiramente, se as mulheres são mais polidas do que os homens. Segundo os estudos sociolinguísticos, essa questão depende do *contexto*, de *que é homem*, de *que é mulher* e de *que é polidez*. Mas para a autora, inicialmente, a resposta seria afirmativa: as mulheres são, sim, mais polidas do que os homens (HOLMES, 1995, p. 01).

Segunda ela, existem muitas diferenças entre homens e mulheres na linguagem, concordando com a afirmação de Chambers (1992 *apud* HOLMES, 1995, p.1), que diz que mulheres são verbalmente mais precoces e tem maior facilidade linguística (fluência na fala, complexidade de sentenças, analogia, audição, compreensão de material falado e escrito, vocabulário, soletramento, etc.). Já os homens têm maior propensão à gagueira e problemas de leitura, além de ter quatro vezes mais – em relação às mulheres - possibilidade de sofrer dislexia e autismo na infância.

Holmes (1995, p. 2) afirma ainda que os homens e as mulheres usam a linguagem diferentemente. As mulheres tendem a utilizar a linguagem como meio de manter contato com amigos; já os homens, utilizam-na de modo a obter informações. As mulheres tentam fazer uso do incentivo através da linguagem; os homens, por sua vez, utilizam recursos que buscam confirmar as informações passadas em seu discurso. Ademais, como vimos ao longo desse capítulo, sob o viés principalmente de autores como Lakoff (1975) e Glass (1992), Holmes afirma que os homens se focam no conteúdo do discurso em detrimento do sentimento passado por este; já as mulheres elogiam e se desculpam mais.

Ser linguisticamente polido é uma das hipóteses de Holmes para compreender a polidez entre os gêneros. Segundo a autora, duas funções são expressas na fala, mesmo quando uma ou outra é dominante (HOLMES, 1995, p. 3): uma relativa às informações contidas no discurso e a outra relativa ao sentimento presente neste.

Holmes (1995, p. 04) afirma que todo discurso está embebido da conjuntura social em que este acontece. As gírias, por exemplo, quando são ditas, possuem uma significação e, ao mesmo tempo, indicam os limites do grupo. Por essa razão é que a análise da polidez deve basear-se nessas funções sociais e efetivas da linguagem. Diretamente, ser polido – em uso verbal e/ou não verbal - significa expressar respeito e evitar, ao máximo, as ofensas. O exemplo que a autora utiliza é quando, enquanto

falantes, usamos termos como senhor (a), quando pedimos licença ou desculpas, e assim por diante.

Segundo os estudos de Holmes (1995, p. 5), todos possuem necessidades de face e necessidades básicas, tendendo a cooperar para manter e satisfazer as faces alheias. A polidez, contudo, está relacionada a manter as duas necessidades de faces (HOLMES, 1995, p. 5): a) necessidade de face negativa, a qual aparece no sentido de não se impor sobre os outros; b) necessidade de face positiva, que representa os momentos interacionais em que os indivíduos estão necessitados em ser admirados.

Segundo a autora (HOLMES, 1995, p. 5), o comportamento que tende a não ameaçar a face alheia possui evidências de polidez negativa, enquanto comportamentos que demonstram afetividade entre participantes possuem polidez positiva. Assim, Holmes destaca a *face threatening act*, que representa as ações que se impõe sobre os outros. Essas ações podem ser sutis, como as sugestões, conselhos e pedidos. As pessoas polidas tendem a utilizar a *face threatening* de modo sutil ou indireto e utilizam a polidez positiva quando possível. Os exemplos que a autora traz em sua obra, são situações: a) em que quando uma pessoa evita ligar para um colega cedo, no domingo, pedindo-lhe desculpas por intromissões, ocorre o que é chamado de polidez negativa; b) mandar um cartão de aniversário para uma pessoa é um exemplo de polidez positiva.

A autora demonstra, através de uma pesquisa sobre as diferenças de gênero, que as mulheres tendem a utilizar a polidez positiva:

Helen e John estão conversando com Harry (diretor de escola) sobre o aumento de stress.

Harry demonstra stress em seu discurso.

Helen pergunta: Mas você está bem? Procurou um médico?

John desconversa e continua a discussão sobre a política educacional.

Questionados depois, ambos os homens acharam a pergunta de Helen inapropriada, mesmo sendo todos amigos próximos (HOLMES, 1995, p. 6).

De acordo com Holmes (1995, p. 7), os motivos das diferenças de linguagem nos gêneros têm gerado muita discussão entre o meio acadêmico: tem-se a defesa de que essas diferenças de linguagem entre os gêneros ocorrem nas diferenças biológicas inatas, quando há diferenças psicológicas de orientação e temperamento. Nesse caso, as mulheres buscam o envolvimento, enquanto os homens estão mais interessados em sua autonomia pessoal, buscando independência e focados em suas relações hierarquizadas. A preferência por autonomia leva a utilização de recursos linguísticos que objetivam o

controle (os homens), enquanto as preferências por conexão utilizam recursos voltados à natureza interpessoal da conversa (as mulheres).

Outra hipótese centrada nos estudos de gênero está no estresse da socialização (HOLMES, 1995, p. 7): são diferentes os estilos de socialização para cada gênero. Crianças crescem brincando com colegas do mesmo gênero, fato que reforça a diferença. Constata-se que as brincadeiras de meninos são voltadas ao controle e a competitividade, enquanto as brincadeiras das meninas focam-se na cooperação e nas relações sociais mais estreitas.

Holmes afirma, também, que existe a questão das diferenças na distribuição de poder na sociedade. Segundo a autora (HOLMES, 1995, p. 7), as situações de poder são geralmente delegadas aos homens. Os que não possuem poder devem ser polidos; se as mulheres estão subjugadas, estas devem ser polidas.

A polidez é diferente nas diversas regiões do mundo (HOLMES, 1995, p. 8). No inglês, as escolhas lexicais indicam polidez, além da entonação e das gírias. De acordo com Holmes, a utilização de verbos modais, como *would* e *could* podem indicar polidez, e as gírias, podem indicar que o indivíduo pertence a um determinado grupo.

Para se analisar a polidez, deve-se ter em mente a dimensão social e o cerne da interação. A distância entre o falante e o alvo da conversa (HOLMES, 1995, p. 11) é um dos principais componentes que determinam o nível de polidez utilizado: pertencer ao mesmo círculo social, ter a mesma preocupação, frequentar o mesmo clube de esportes, participar da mesma comunidade religiosa, ser do mesmo gênero. Entretanto, segundo a autora, esses fatores não garantem que há menor distância social. Por exemplo, indivíduos com a mesma ocupação podem estar disputando uma mesma promoção (HOLMES, 1995, p. 12).

A autora afirma que a frequência das interações entre os mesmos indivíduos é um fator importante para calcular o grau de solidariedade. O grau de polidez, por exemplo, também depende da autoridade. O exemplo que Janet Holmes traz é quando um professor fala: “traga este trabalho para amanhã”, papel concedido por ele, mas em outro momento, porém, ele, ainda como professor, deve ser mais polido, por exemplo, quando pede um café: “por favor, traga-me um café” (HOLMES, 1995, p. 12).

Outra hipótese que Janet Holmes apresenta é a de Nessa Wolfson (1988), sobre o comportamento do discurso: este tende a ser mais elaborado entre amigos casuais do que entre pessoas íntimas ou estranhas. Holmes (1995, p. 13) afirma que os dois extremos da distância social – intimidade e desconhecimento – mostram reações

parecidas. E, em ambos, não se usa muita polidez. Mas a relação entre esses extremos se utiliza da polidez, como a ação de cumprimentar, elogiar, etc.. Geralmente, segundo a autora, utiliza-se mais polidez positiva para íntimos e polidez negativa para pessoas as quais convém manter distância (HOLMES, 1995, p. 14).

Expressar o correto grau de polidez geralmente envolve acesso à distância social entre o falante e o endereçado, em determinada situação. Por exemplo, chamar pelo primeiro nome ou chamar pelo sobrenome demonstra o tipo de relação entre os agentes (HOLMES, 1995, p. 16).

Além disso, as relações hierárquicas também geram diferentes graus de polidez. A definição de poder dada pela autora é a capacidade de impor vontade de um sobre o outro. E a distribuição de poder depende de vários fatores: dinheiro, conhecimento, prestígio social, etc. Normalmente, evita-se ofender uma pessoa mais poderosa. Assim, a polidez positiva, nesses casos, pode tanto indicar solidariedade quanto enfatizar igualdade entre os participantes. Por outro lado, quando há polidez negativa, é a indicação tanto da distância social como do poder (HOLMES, 1995, p. 18).

Uma peça fundamental para interpretação da polidez é o contexto. Em situações formais, os indivíduos tendem a focar-se em seus papéis, em detrimento das relações pessoais – nestes casos, utiliza-se, na maioria das vezes, a polidez negativa. Por exemplo, quando a secretária do ministro, numa reunião de trabalho, chama-o de Sr. Ministro, enquanto que, quando estão a sós, chama-o pelo primeiro nome. As pessoas que têm diferenças sociais podem se tratar diferentemente de acordo com a ocasião, ou seja, de acordo com o contexto. Assim, o comportamento linguístico é fortemente afetado pelo contexto. Tanto homens como mulheres têm entendimentos diferenciados acerca do comportamento linguístico adequado. A polidez sempre depende do contexto. Sua análise deve sempre levar em conta o grupo e as normas culturais e sociais da comunidade (HOLMES, 1995, p. 20).

Janet Holmes, então, depois de seus estudos científicos na Nova Zelândia, com os falantes do inglês, retoma seu questionamento: as mulheres são mais polidas do que os homens? – como citamos no primeiro parágrafo desse tópico. Nesse momento, ela responde que depende, pois na verdade, as mulheres GERALMENTE são mais polidas, mas nem sempre.

Posto isso, a análise se centrará, também, nas questões de polidez, que não somente se focalizam na linguagem, mas também na dimensão social em que a interação está acontecendo. As questões entre os interagentes e o contexto situado de

uma conversa são cruciais para determinar o nível de polidez utilizado e auxiliar nas interpretações que este trabalho tratará nas análises.

Concluindo, para esta dissertação, são muito importantes essas discussões teóricas das divergentes perspectivas, que nos auxiliam na análise do filme *Tootsie*: a) do *déficit*, defendendo uma ideia de inferioridade ao estilo conversacional das mulheres perante o dos homens, b) da *dominância*, afirmando que essa inferioridade é resultado da dominância social existente dentro da nossa comunidade, prevalecendo sempre o papel do homem e, c) da *diferença*, na perspectiva da performatividade, caracterizando a questão de gênero não só na perspectiva da linguagem, mas com outros sistemas simbólicos (vestimenta, gestos, olhares, toques, etc.).

Além disso, outras questões devem ser ressaltadas, como os comportamentos dos indivíduos, inseridos nas formalidades sociais, moldarem as definições de gênero. O ser e o fazer gênero está atribuído às 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.

3. O FILME COMO GÊNERO DO DISCURSO

Os gêneros discursivos são totalmente dependentes das esferas sociais, sendo produzidos, reproduzidos e construídos através desses meios. Bakhtin (2010) assinala que gênero não se constitui apenas na forma linguística, nas palavras e na escrita, por exemplo, mas, além disso, é gerado pelas atividades sociais e históricas. Justifica-se, então, por que Bakhtin afirma que os gêneros são estáveis e relativos ao mesmo tempo: são estáveis, porque se tem a possibilidade, dentro das esferas comunicativas, de estabelecer o tipo de texto presente; e são, também, relativos, pois o seu significado é dependente do que acontece socialmente, na cultura envolvente e na história. Isso quer dizer que, para Bakhtin, ao se identificar um tipo de gênero, é necessário que consideremos algumas propriedades, as quais “refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, não só por seu conteúdo temático e pelo estilo da linguagem [...], mas, acima de tudo, por sua construção composicional” (BAKHTIN, 2010, p. 261).

Através dessa constatação, o referido autor distingue dois principais tipos de gênero discursivo, que chamou de *primário* - aqueles textos compreendidos nas atividades cotidianas, numa situação, portanto, espontânea; e o que se denomina gênero *secundário*, também considerado complexo, pois abrangem uma necessidade de elaboração de comunicação mais ousada e delicada. Na verdade, esses gêneros *secundários* são dependentes dos *primários*, já que são uma transformação, tornando o simples em mais complexo.

Como já salientamos, os gêneros do discurso são vistos como ações sociais. Mas de que forma elas são reproduzidas? Há diversas modalidades comunicativas que os indivíduos utilizam, como a fala, a escrita, a imagem, o gesto, o som, etc. Com o passar do tempo, principalmente no que tange às novas tecnologias, que têm como objetivo a comunicação mais rápida possível, surgiram novos tipos de textos e novas maneiras de investigá-los. Assim, surge, dentro dos estudos linguísticos, o que é chamado de *multimodalidade*, que é um conjunto de modalidades comunicativas dentro de um só texto.

3.1. O GÊNERO MULTIMODAL

O gênero multimodal envolve mais de um código e, portanto, mais de um significado, tornando o texto mais complexo, com mais características, etc. Todos os

elementos de um texto multimodal trazem a necessidade de produção de técnicas de leitura mais avançadas e, conseqüentemente, uma nova forma de se ler um texto. Ademais, a propagação desses discursos complexos dão significados não só por seu aparato conjunto de modalidades, mas pela relação desses significados, que são dependentes da situação histórica e social da produção e divulgação dos textos. Assim, a importância de se olhar para a multimodalidade neste trabalho é o fato de nosso objeto de estudo ser um filme.

Para uma abordagem mais abrangente do que tange ao gênero multimodal, faz-se necessário citar questões que abarcam a Linguística Sistêmico-Funcional – mesmo que não seja a opção teórica para a análise do nosso objeto de estudo -, para chegarmos, mais profundamente, às descrições e conceitos sobre as novas visões de texto.

A Linguística Sistêmico-Funcional é um estudo proposto pelo pesquisador Michael Halliday, quem estabeleceu uma gramática funcional e uma nova maneira de categorizar a língua. Segundo esse autor, os diferentes tipos de textos têm diferentes significados, todos eles organizados por uma função, dividindo-se em três tipos de categorias (que ele chama de metafunções): a ideacional, a interpessoal e a textual.

A primeira categoria, a *ideacional*, é uma função que representa o modo como analisamos e compreendemos o que está a nossa volta, ou seja, o ambiente em que uma determinada interação está situada; a *interpessoal*, por sua vez, é a forma como agimos nesse ambiente, ou seja, é a representação das interações sociais, como agimos e nos comunicamos com os outros; e, por último, a *textual*, é a consequência e o conjunto dos outros dois componentes, isto é, a realização como “os elementos interativos e representacionais se relacionam e como eles interagem para construir o significado” (HALLIDAY, 1994, p. 181).

Além dessas postulações, Halliday (1994) descreve a utilização da oração numa perspectiva funcional. Não nos ateremos a esse ponto, mas gostaríamos de deixar claro que a função textual para o autor não é apenas concedida por esses elementos descritos acima, mas também pelo contexto que organiza a produção dos textos.

Tais estudos de Halliday influenciaram autores como Kress & Van Leeuwen (1996). Estes estudiosos, apropriando-se dos conceitos da Linguística Sistêmico-Funcional, criaram a teoria que se denomina Semiótica Social. Esta, por sua vez, concebe a linguagem como sendo co-construída socialmente e, por isso, há um processo de significação que a todo momento se (re)faz, se (re)constrói. O texto, para a Semiótica Social, não depende apenas da linguagem. Na verdade, muito mais importante é sua

dependência do contexto social e cultural (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996). Através do texto, tem-se um agrupamento de diversas modalidades de produção e leitura que formam várias representações e, conseqüentemente, significados. Na verdade, os significados só são interpretados quando as mensagens dentro de uma comunicação são “plausíveis” dentro de um contexto situado.

Kress & Van Leeuwen (1996), então, assimilam as metafunções expressas por Halliday e as adaptam para outras três diferentes modalidades: a *representacional*, a *interacional* e a *composicional*. A primeira categoria é a representação que um texto faz do mundo; a segunda, como o nome já diz, concebe a interação - uma relação dialógica - entre o texto e o leitor; e, por último, a composicional são os elementos que compõem o texto. Estes últimos, vale ressaltar, não são formados apenas pela linguagem, mas por outras modalidades semióticas que um texto proporciona, como, por exemplo, a imagem, a cor, a configuração, a formatação, etc.

Um dos fatores para os quais os autores chamam a atenção é o fato de que cada modalidade presente no texto tem um valor de representação e, por conseqüência, um valor de comunicação que dará suporte para uma melhor interpretação por parte do leitor ou participante da comunicação. É justamente a comunicação que precisa estar sempre adequada aos contextos sociais e culturais, para que seja bem compreendida. Por outro lado, é ela quem motiva status e posições sociais presentes na sociedade, tendo um texto, por exemplo, uma estrutura específica para um determinado alvo.

Na verdade, é através dessa observação minuciosa que se pode atentar aos posicionamentos, atuações e intenções das várias formas da comunicação. São conceitos trabalhados dialogicamente para se chegar a um ou mais significados como um todo. Ademais, é uma maneira de suporte analítico de produção e interpretação de textos que dá mais condições de se entenderem as mensagens cada vez mais rápidas e curtas de nossa sociedade.

Portanto, a ideia de multimodalidade vem da própria necessidade de se ter a melhor comunicação possível, ou seja, o melhor entendimento para com o outro. A união de modos é a possibilidade de criar um significado mais concreto e significativo de um texto. Kress, em sua entrevista³, afirma que a escrita, por exemplo, há muito tempo se consagrou como a mais importante e responsável pela carga informativa dentro de um texto. Hoje, já não se pode afirmar o mesmo com tanta clareza, haja vista

³ Disponível *online*, no site da Universidade Federal de Pernambuco, *A leitura de Linguagens Diversas*: <http://www.pibidletras.com.br/cine-letras/gunther-kress/>. Acesso em 01 de julho de 2013.

a sobrecarga de informações que devem ser repassadas de uma maneira cada vez mais rápida. Assim, a utilização de outros modos semióticos se tornou imprescindível.

Como já dissemos nesse tópico, a importância de se olhar para a multimodalidade é o fato de nosso objeto de estudo ser um filme. Isso quer dizer que o significado não está apenas nas palavras e nas falas dos personagens, mas em suas atuações, seus gestos, a escolha do foco, da direção, da iluminação das cenas, das posições dos personagens, etc. A fala é apenas uma noção parcial do que está acontecendo – cada modalidade dentro do filme tem um significado. Além disso, a escolha dos profissionais que produziram o filme é essencialmente importante para entendermos o significado que eles querem passar para o público.

3.2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Assim como qualquer meio de comunicação, a produção de um filme é elaborada para um público específico. Sendo assim, sua categorização, sua estética e seu modo de *ser* também serão definidos a partir de quem vai assisti-lo. Acredita-se, contudo, que “o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias” (MARTIN, 2005, p. 22)

Para Marcel Martin (2005), a ideia de linguagem surge a partir da combinação de elementos que são próprios do cinema. Esses elementos são constituídos por um sistema de signos que estão associados intimamente com a comunicação. Devido a essa estrutura, o autor afirma que o cinema está sempre vulnerável às condições de flexibilidade, pois a todo momento se reproduzem e se criam filmes novos. Tal ponto, segundo o autor, distingue “o cinema de todos os outros meios de expressão cultural, e é o poder excepcional que lhe advém do fato de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade” (MARTIN, 2005, p. 24).

A análise fílmica se assemelha ao estudo das demais ciências, ou seja, deve-se decompô-lo e estudá-lo em cada uma das partes que o constituem. É necessário, previamente à análise do filme, uma compreensão deste objeto. Para tanto, o pesquisador deve rever seu objeto de estudo quantas vezes forem necessárias de modo a ser possível “examiná-lo tecnicamente”. Segundo Vanoye, essa desconstrução implica em um distanciamento entre o analista e o filme (1994, p. 15).

Assim, na prática de se analisar um filme, é preciso, segundo Vonoye (1994, p. 56), ter cautela, colocando em evidência:

- Os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade;

- Os tipos de lutas ou de desafio descritos nos roteiros; os papéis ou os grupos sociais implicados nessas ações;
- A maneira como aparecem a organização social, as hierarquias, as relações sociais;
- A maneira mais ou menos seletiva de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos, tipos sociais, relações;
- A maneira de conceber o tempo (individual, histórico, social);
- O que se solicita da parte do espectador: identificações, simpatia, emoção com relação a determinado papel ou determinado grupo social, ou ainda determinada ação, rejeição com relação a determinados outros; reflexão, ação, etc. (VONNOYE, 1994, p. 56)

No que se refere ainda à análise de filmes, é importante perceber que, enquanto o conjunto da obra é de fácil percepção em interpretação de um espectador, suas partes revelam particularidades somente perceptíveis por uma análise mais aprofundada. Assim, Vanoye propõe uma distinção entre um espectador normal e um analista de filmes (VANOYE, 1994, p. 18):

ESPECTADOR NORMAL	ANALISTA
Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.	Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.
Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.	Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios.
Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.	Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.
Processo de identificação.	Processo de distanciamento.
Para ele, o filme pertence ao universo do lazer.	Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.
→ Prazer	→ Trabalho

Tabela 2 - Distinção entre espectador normal e analista de filme

O elemento mais importante na produção de um filme, considerado para Marcel Martin (2005, p. 25) como “o elemento base da linguagem cinematográfica”, é a imagem. Em busca da demonstração tendenciosa do cinema de chegar o mais perto da realidade, a imagem fílmica “restitui exata e totalmente o que é oferecido à câmera e o registro que ela faz da realidade”; por isso “é, por definição, uma percepção objetiva” (MARTIN, 2005, p. 27).

No que se refere às imagens fílmicas, algumas características são essenciais para se ter uma representação mais tangível da realidade, como a cor, o relevo, o som, o movimento e até odores. Este último, o autor Marcel Martin o considera como “fantasia especulativa” (2005, p. 28); entretanto, hoje já se faz cinema sensorial, os chamados 6D,

os quais levam o público a sentir odores e sensações térmicas no decorrer do filme. Ademais, a característica mais específica e considerada a mais importante para as imagens fílmicas é o movimento, apesar de o som ser “igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta a restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real” (MARTIN, 2005, p. 28).

Um ponto muito importante que deve ser destacado é a relação que se dá entre o realizador e o espectador, e, principalmente para o primeiro, de seu objetivo para realizar ações mais próximas à realidade. Segundo Martin (2005, p. 30), “quando o realizador pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmara é fundamental”. A imagem, então, eleita pelo realizador, é o produto e a consequência de sua “percepção subjetiva do mundo”, dando ao cinema uma imagem artística reconstruída, “em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (MARTIN, 2005, p. 32).

Entretanto, o espectador tem seu papel na interpretação e na construção dessa realidade. Além do sentido ou do significado que o realizador quis dar a certa imagem, o espectador é livre para, por si mesmo, entender o significado ou sentido que, talvez, seja diferente do que pensou o realizador. A ideia de símbolo é crucial para o entendimento dessa formação dialógica de significado, já que “a utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador qualquer coisa a mais do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar” (MARTIN, 2005, p. 118).

Dois elementos podem ser colocados como sendo mais específicos em relação à linguagem fílmica, quais sejam: a montagem e os diálogos. A montagem é um elemento que se refere à ordem em que se colocam os planos de um filme, determinados pelo tempo de duração. Mas a montagem não é só aquela que tem como objetivo organizar cronologicamente o filme (a chamada montagem narrativa). Existe, também, a que busca um efeito, em uma determinada localização do filme, que exprime o papel psicológico da cena, conhecida como a montagem expressiva, da mesma forma que os ângulos da filmagem, que, quando não são justificáveis pela ação da cena, podem vir a ter um significado psicológico (MARTIN, 2005, p.51).

Quanto aos planos, segundo Martin (2005, p. 24), há dois tipos: o direcionado de baixo para cima - *plano contrapicado*; e o direcionado de cima para baixo - *o plano picado*. O primeiro, segundo o autor, dá sensações de superioridade aos personagens,

“porque engradece os indivíduos e tende a magnificá-los”. Já o plano *picado* “tem tendência a tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo”.

Sobre os ângulos da filmagem, fala-se de enquadramento que a câmera faz com determinado objetivo. Martin (2005, p. 24) descreve que o *enquadramento desordenado* se caracteriza pelo “fato de a câmera ser sacudida em todos os sentidos”. Faz parte de um plano mais geral, que mostra um cenário mais completo. Ademais, apresenta-se, nesse quadro, o plano de conjunto, que mostra um conjunto de personagens, e o plano médio, enquadrando uma parte do cenário, contendo, no mínimo, um personagem.

Por outro lado, existe o *enquadramento inclinado*, que é importante para focar alguma ação do filme, que segundo Martin (2005, p. 24) é quando “a câmera se move em torno do eixo óptico”. Assim, há dois momentos de sensações: a) o atribuído ao personagem, do ponto de vista subjetivo, “alguém que não se encontra em uma posição vertical; dá uma impressão vigorosa de esforço físico e de força”; b) e, também, do ponto de vista do espectador, que “pode também querer materializar aos olhos do espectador, uma imposição sofrida por uma personagem”.

Designa-se, assim, quando foca um único personagem, num enquadramento fechado, de *primeiro plano*. Quando foca no rosto de um personagem, chama-se *plano próximo*. Além disso, há momentos em que se mostra um detalhe do cenário, como um objeto ou parte do corpo de algum personagem, o que se denomina de *plano detalhe*.

Em relação a pontos de vistas, o plano tem do espectador e da filmagem. Na área técnica, a filmagem tem como plano “o fragmento da película impressionada entre o momento em que o motor da câmera começou a trabalhar e aquele em que para”. No que tange ao espectador, o plano é, segundo Martin (2005, p. 87), “o pedaço de filme entre duas conjunções”, ou seja, o plano é a sequência de trechos do filme selecionados para a finalização da produção.

Entretanto, segundo Jullier e Marie (2009, p. 22), o ponto de vista “é apresentado antes de tudo pela localização da câmera”. Para os autores, a neutralidade é inexistente quando se fala em ponto de vista, pois “todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações” (2009, p. 22)

O ponto de vista talvez seja o parâmetro mais importante no nível do plano, e isso por pelo menos duas razões: se as câmeras comandadas eletronicamente pudessem ser colocadas em piloto automático, mesmo assim seria preciso que o seu operador soubesse ou decidisse em que lugar as instalar e sobre o que apontar a objetiva; pode-se escapar de muitas regulações

técnicas, mas não dessa. (...) Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção de informações das quais dependerá o julgamento (JULLIER E MARIE, 2009, p. 22-23).

Assim, Jullier e Marie (2009, p. 23) destacam três alternativas topográficas que um operador de câmera precisa escolher para cada cena: a) o comprimento do eixo da objetiva; b) na lateralidade; c) na verticalidade. Nessas três opções, há o dialógico interesse no que se quer dar mais importância na cena para acentuar o que se quer dizer no filme.

No comprimento do eixo da objetiva, há três posições que destacam o ator e o ambiente em que se situa a cena. Tem-se, então, o *plano médio*, o qual corta ou em cima ou embaixo, uma parte do sujeito atuante na cena, prevalecendo o ambiente à volta. Além deste, há o *close-up*, que aproxima tanto um perfil psicológico, como físico de um personagem, ou até mesmo de um ambiente que seja importante para a história. E, por último, há o *plano geral*, que se caracteriza na relação entre o sujeito e o ambiente que está em sua volta “eventualmente dando uma ideia das relações entre eles” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 24).

Na lateralidade, vê-se a importância de se enquadrar um sujeito centralizado ou o contrário, descentralizá-lo para a percepção de outros elementos da cena, sem contudo, deixar de dar destaque ao sujeito. Portanto, na lateralidade *centralizar*, é uma ferramenta que busca dar ênfase a um personagem de acordo com sua característica que pode ser “equilibrado, central ou egocêntrico” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 25). Já na lateralidade *descentralizar*, tem-se o artifício dos “três terços” que representa um foco do sujeito ao longo de dois eixos da cena – horizontal e vertical e, também o artifício do “equilíbrio das massas”, que significa a compensação do vazio do personagem por outros personagens em sua volta. É possível também que haja o “desequilíbrio das massas”, quando quer tornar evidente a interpretação de um sujeito em estado de grande privação.

Na verticalidade, é quando a imagem aparece de baixo para cima, ou de cima para baixo, dando evidências centrais e destaques apelativos para detalhes importantes da cena no filme. Ou seja, a colocação dessa topografia é realizada intencionalmente para sugerir ao telespectador, um detalhe dado pelo produtor do filme, diante dos elementos que se destacam por ângulos distintos do habitual.

Os diálogos, por sua vez, “na qualidade de elemento de imagem, que é geralmente realista, devem, em princípio, ser utilizados de maneira realista, quer dizer, conforme a realidade” (MARTIN, 2005, p. 220). Para o autor, a palavra é um fator constitutivo da imagem e a sua vocação realista está intimamente ligada a sua constituição de “elemento de identificação dos personagens, do mesmo modo que o fato, a cor da pele, ou o comportamento o são” (MARTIN, 2005, p. 220). Todo diálogo, de qualquer filme, está baseado no contexto em que se está passando o filme, tanto no aspecto social como histórico, e, portanto, baseando-se prioritariamente na adequação e na conformidade com a realidade.

De acordo com Martin (2005), o diálogo é tão fundamental quanto a imagem, mas existe o perigo de o realizador “fazer prevalecer a explicação verbal sobre a expressão visual”, o que não faria sentido, já que o filme é uma arte que deve priorizar as expressões, os movimentos, ou seja, a imagem. É principalmente esta última que se “pode mostrar os acontecimentos e principalmente porque, através dos meios que estão ao seu alcance, o filme pode significar sem ter de dizer” (2005, págs. 221-222).

A linguagem cinematográfica se torna tão peculiar neste ponto: com múltiplas variedades de modos e símbolos, o realizador é capaz de criar e construir, a partir da dualidade entre palavras e imagens, “efeitos simbólicos muito ricos do ponto de vista da linguagem” (MARTIN, 2005, p. 222). E, como toda expressão fílmica, que tem como ponto de encontro o seu lugar técnico e estético, o cinema é construído através de pensamentos e ideias, que, por sua vez, são buscados pela própria realidade.

3.3. A NOÇÃO DE FILME COMO GÊNERO TEXTUAL DISCURSIVO

Seguindo a concepção de “expressão fílmica”, por Martin (2005) e, a partir da instrumentalização teórica sobre gênero textual discursivo, bem como a composição do texto/discurso como um todo, é que estamos considerando, no interior deste trabalho, o filme como um gênero textual/discursivo.

Haverá aqueles que considerarão o filme como um suporte de um gênero ficcional, ou não ficcional. No entanto, a concepção atual que temos do material de gênero leva-nos a considerar, salvo melhor juízo, que o filme é desempenhado como gênero textual/discursivo, considerado como um todo. Visto assim, podemos classificar o gênero filme em dois tipos: ficcional e não ficcional.

O filme ficcional é aquele composto por histórias não reais, e sua construção é dependente do engenho de uma história que pode ser completamente inventada ou

baseada em uma história real adaptada. Na conjuntura da história, é preciso criar os personagens, dando-lhes vida, no aspecto mais natural possível. O roteiro, por fim, é organizado em cenas para que a história se forme, com o objetivo da elaboração de um filme que cativa o público, aproximando-o à realidade, em suas características humanas e naturais, por exemplo, na medida do possível.

O filme não-ficcional é construído concretamente da mesma maneira que o ficcional, como, por exemplo, no momento em que se constrói um roteiro. Entretanto, a busca pela representação mais próxima da realidade se torna primordial, já que o filme não-ficcional expressa situações da vida real. Fica evidente que, nesse tipo de filme, o esperado é a história de acontecimentos ou/e pessoas que fizeram ou fazem parte, em algum momento, do mundo.

Nessa questão entre um filme ficcional ou não ficcional, podemos basear-nos, por exemplo, no filme *Tootsie*. Apesar de contar uma história não-ficcional, o filme é baseado em características humanas reais. É importante voltarmos à questão de que Lilian Glass foi contratada pelo diretor do filme para auxiliá-lo a descrever como homens e mulheres atuam na sociedade. Assim, foi possível para o diretor, criar uma comédia/romântica que perpassa as características reais dos indivíduos atuantes em nossa sociedade e desenvolver uma narrativa ficcional atrativa para o público.

Além disso, é muito importante salientar que, referente a esse tema, apesar de muito discutido atualmente, não há definições conclusivas e concretas sobre *filme* ser um gênero por si só ou um suporte de gênero. Quando o autor Luiz Antônio Marcuschi (2003), por exemplo, apresenta um texto, na internet, sobre os gêneros textuais e as questões dos suportes, alerta-nos que suas “sugestões não passam de um convite à discussão e aconselham cautela” (2003,p. 01). No entanto, tendo como base os seus estudos incessantes sobre gêneros textuais, podemos afirmar que esse texto, chamado *A questão do suporte dos Gêneros Textuais*, vigoram muitos pontos empalidecidos sobre tal tema, por ora.

Marcuschi, antes de categorizar e classificar os gêneros e suportes, reflete sobre os conceitos atrelados a esses objetos de estudo. Mostra-nos que os gêneros são formados pela linguagem e são visíveis, portanto, em seus hábitat, mas “com base em categorias” (MARCUSCHI, 2003, p. 01). E, além disso, se materializa de acordo com o contexto emergente.

No que concerne ao suporte, Marcuschi ressalta sua importância e influência dele para o gênero: “ele (suporte) é imprescindível para que o gênero circule na

sociedade e deve ter alguma influência na natureza do gênero suportado” (MARCUSCHI, 2003, p. 02). Para tanto, define que o gênero, que pode ser *tanto textual*, como *de texto*, *discursivo*, ou *do discurso*, é tratado como:

Textos orais ou escritos materializados em situações comunicativas recorrentes. São textos que encontramos em nossa vida diária com padrões sócio-comunicativos característicos definidos por sua composição, objetivos enunciativos e estilo concretamente realizados por forças históricas, sociais, institucionais e tecnológicas. (...). Os gêneros são formas textuais escrita ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas. (MARCUSCHI, 2003, p. 05)

Podemos perceber que, para o autor, os gêneros são definidos por suas características estáveis e determinados histórica e socialmente. Como vimos nos itens anteriores desta dissertação, o filme tem essas características como base, já que é materializado por um padrão: o *fazer* filme (a sua base) é uma combinação de elementos concretos e objetivos, numa sequência arbitrária, com um propósito comunicacional definido.

Já na definição de suporte, Luiz Antônio Marcuschi (2003, p. 10) cita três características peculiares, as quais são colocadas sistematicamente como a) um lugar físico ou virtual; b) formato específico; c) serve para fixar e mostrar o texto. Dentre tantas outras discussões, Marcuschi questiona a “reversibilidade de funções que o suporte poderia operar em alguns casos de gênero que migram para vários suportes” (2003, p. 12).

Nesse mote, trazemos apontamentos feitos por Iara Bemquerer Costa (2008) que, considerando a importância do texto de Marcuschi, dentro das questões de gênero, levantou alguns problemas no que tange a essas questões. Um dos apontamentos que entendemos como indispensável de levantar se refere à proposta do autor de definir instituição como suporte, afirmando, por exemplo, que “a escola seria um suporte para as aulas expositivas” (2003, p. 02). Segundo Costa, “a equivalência entre suporte e instituição cria dificuldades para o uso do conceito de instituição, relevante para o estudo dos chamados gêneros secundários nas análises mais diretamente vinculadas aos fundamentos bakhtinianos (2003, p. 02).”

Para que tal postulação seja mais coerente, a autora Iara Bemquerer Costa reformula a consideração de Marcuschi de que todo gênero e todo gênero textual tem um suporte, afirmando que “todo texto escrito (ou multimodal) tem um suporte” (2008, p. 190). Isso quer dizer que nem todo texto oral tem suporte.

Podemos considerar esse apontamento, quando Marcuschi afirma que a peça de teatro e o filme, por exemplo, são em si gêneros. E que, por sua vez, “o teatro e o cinema não são propriamente suportes e sim ambientes ou até instituições” (MARCUSCHI, 2003, p. 23). Fica claro, porém, que o foco problemático é a definição de suporte em suas funções migratórias.

Na sustentação teórica desta dissertação, não vemos problemas na afirmação de que o filme é um gênero em si. Como vimos, assim como Marcuschi, a autora Iara Bemquerer Costa não questiona essa abordagem, apenas direciona o questionamento no âmbito suporte: neste caso, o cinema e o teatro, por exemplo, poderiam ser reclassificados.

Desse modo, o filme, como arte, deve ser analisado sob o prisma de sua conjuntura histórica, geográfica e social, pois muitas vezes, assim como nas artes plásticas e literárias, as obras pertencem a movimentos estéticos. Quanto ao contexto social e histórico é importante ressaltar que, mesmo diante da autonomia do cinema como arte, este não pode ser isolado da sociedade que o produz, portanto, há uma forte influência da economia, política, ciências, técnicas e outras artes na produção de um filme. Segundo Vanoye “é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade” (VANOYE, 1994, p. 55), pois o filme “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente á sociedade real em que se inscreve” (VANOYE, 1994, p. 55).

Mesmo em filmes históricos ou de ficção há sempre evidências da conjuntura histórica-social-geográfica em que o filme foi produzido. Por outro lado, na produção de um filme, não significa que tenha a representação verídica de qualquer fato cotidiano da humanidade, mas, sobretudo, há muitas vezes idealizações, ampliações de certos defeitos – estereótipos da sociedade -, caricatura de personalidades, grupos e classes sociais. O cinema, na verdade, ao retratar o real, está concomitantemente tendo uma perspectiva crítica da sociedade.

4. METODOLOGIA

4.1. NATUREZA DO CORPUS

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.

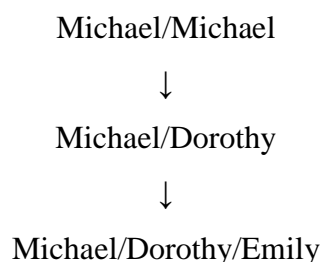
Para este estudo, foram selecionadas três cenas performáticas dos atores: 1) *Michael/Michael*, em que Michael atua na vida real, como indivíduo do sexo masculino, em busca de emprego, no seu relacionamento com seu agente, bem como no seu relacionamento com o seu amigo Jeff e sua amiga *Sandy*, e, por 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.

4.2. MÉTODO DE ANÁLISE

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.

Para tal, decidimos classificar a diferença das três performances da personagem para melhor estruturar a análise e ficar claro o movimento de mudança de enquadre ou alinhamento. Assim, a estrutura se divide em:



Analisaremos, em primeira focalização, a performance de Michael Dorsey (gênero masculino). Elegemos algumas cenas próprias para levantar tópicos referentes à questão de gênero social e aos alinhamentos desse personagem como homem. É a sua performance de homem determinado culturalmente pela sociedade ocidental. Portanto, seguindo essas estruturas de expectativas, e pelo contexto situado das cenas escolhidas, observaremos a relação performática de Michael Dorsey e suas performances como homem dentro da sociedade.

No segundo momento, analisaremos a performance de Dorothy Michaels (gênero feminino), em cenas selecionadas para justamente focar na questão do papel da

mulher, observando seus jeitos femininos de atuar. Assim, observaremos os alinhamentos dessa postura a partir da estrutura de expectativa que temos de uma mulher.

O mesmo acontece no terceiro comportamento, em que analisaremos o enquadre de Emily Kimberly, que também tem como estrutura de expectativa os comportamentos de uma mulher. No entanto, nesse caso, o papel da telenovela é que tenha comportamentos que não são verossimilhantes com os comportamentos das mulheres, em sociedades ocidentais, tendo como uma de suas principais características sua forma de lidar com as situações cotidianas, mais insensível e independente de outras pessoas.

Além dessas três diferenças de performances, 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 sons⁴

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

⁴ Michel Marie, "Description-Analyse" in *Ça/Cinéma*, n^o 7-8, maio de 1975.

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.

5. UMA ANÁLISE DE ALINHAMENTOS E ENQUADRES DE PERSONAGEM FEMININO POR PERSONAGEM MASCULINO: O FILME *TOOTSIE* EM QUESTÃO

Foram selecionados para análise três performances principais: o de *Michael/Michael*, como pessoa do gênero masculino; *Michael/Dorothy*, como atriz do gênero feminino – papel este que é representado pelo próprio Michael; e *Michael/Dorothy/Emily Kimberly*, a personagem da novela, interpretada por Dorothy e conseqüentemente, por Michael. Além disso, será analisada a operação de footing na mudança de alinhamento em uma seleção de cenas em que Dustin Hoffman tem que mudar de atuação em poucos segundos, alterando, portanto, todas as suas estruturas comportamentais e linguísticas.

5.1. Performance: Michael Dorsey/Michael Dorsey – gênero masculino

Tootsie: Festa surpresa em comemoração ao aniversário de Michael Dorsey

Duração da cena: 2'58''

Resumo da sequência: Enquanto Michael e seu amigo *Jeff* conversam voltando para casa (eles moram juntos), *Jeff* comenta que é aniversário de Michael e ele nem se importa, pois só pensa no trabalho. Assim que chegam finalmente no apartamento, há um grande número de pessoas esperando por eles. Nesse momento, o *primeiro plano* contém os dois personagens no apartamento sob um *enquadramento*⁵ *inclinado* – a câmera permite que o espectador tenha a percepção de Michael acendendo a luz e a sua reação diante das pessoas. Em seguida, no *segundo plano*, há o *plano de conjunto*, que contém um grande número de personagens na mesma cena, gritando: surpresa! Logo, a câmera se volta para Michael mostrando sua reação, quando a câmera se move *na lateralidade centralizadora*, buscando exatamente a focalização no Michael.

Para dar o efeito do número de pessoas naquele determinado espaço do apartamento, o *plano em conjunto* funciona, pois, por toda a cena, os personagens são valorizados, de modo que eles ocupam no contexto um espaço bem maior que o espaço físico concreto.

⁵ Não confundir *enquadre*, termo conceitual da Sociolinguística Interacional, com o *enquadramento*, conceito da análise fílmica.



Figura 1 - Plano 8 minutos e 17 segundos

No plano visto acima, podemos observar que, como homem, Michael está performatizando seu papel determinado culturalmente pela sociedade ocidental. As estruturas de expectativa são atendidas, como se pode perceber:

a) No que tange à linguagem corporal: ele utiliza gestos fortes e distantes do corpo, apontando o dedo no rosto da convidada da festa, enquanto conta um caso de sua vida profissional.

b) Em relação à linguagem facial: ele aparenta pouca expressão facial. A todo momento está com o movimento do rosto do mesmo jeito, mostrando seriedade e agressividade.

c) No que se refere aos padrões de fala e discurso: ele aborda a temática sobre o trabalho; não é prolixo, chegando sempre ao assunto principal rapidamente; fala bem alto.



Figura 2 – Plano 8 minutos e 36 segundos

Michael: >PODEM ATUAR EM OUTRO LUGAR E NÃO FICAR AQUI RECLAMANDO!<

Convidada da festa: °Olha o bebê! Michael! ° Michael! ° >MICHAEL<

Michael: >O QUÊ?<

Convidada da festa: [Ela não é linda?

Michael: [=VOCÊ DÁ UM JEITO DE LEVANTAR DINHEIRO.<

Convidada da festa: Ele adora crianças.] Adora mesmo.

Um ponto interessante a ser notado, no plano acima, é que Michael Dorsey, enquanto está falando sobre seu trabalho, rodeado de convidadas mulheres, é interrompido por uma das convidadas da festa, sua amiga Sandy (uma das poucas amigas que tem).

Conforme Tannen (2010), são nas interações sociais que ocorrem as interrupções, e os estereótipos culturais, conseqüentemente, surgem dessas interações. É nesse ponto, portanto, que entender a relação entre gênero e interrupções é importante (TANNEN, 2010, p. 75).

Fica claro o (total) desinteresse do homem em relação ao assunto trazido à cena por uma mulher: Michael não só não permite a interrupção, respondendo grosseiramente “o quê?”, como ignora o que a mulher está tentando mostrar/contar.

A sobreposição de fala entre Michael e a convidada se torna implícita, pois ela aumenta a intensidade vocal para chamar a atenção de Michael. Mesmo assim, ele simplesmente ignora o assunto que a mulher introduz na conversação e continua o assunto sobre que está discorrendo com as outras pessoas.

Além disso, o diretor do filme optou por essa cena ter um *plano de conjunto*, um tipo de ângulo para mostrar todas as personagens da cena. O objetivo fica claro aos olhos do espectador, para assinalar a reação das pessoas ao redor de Michael e a sua própria performance diante dessas pessoas.

Tootsie: Encontro de Michael com seu agente *George*

Duração da cena: 4'39''

Resumo da sequência: Michael Dorsey não está feliz, pois está há dois anos sem emprego. Ao ajudar sua amiga *Sandy* para um teste em uma telenovela, Michael fica furioso ao saber no estúdio, que um papel que pensava ser dele, está sendo desempenhado por outro ator. Subitamente, ele sai do estúdio às pressas, correndo em direção ao escritório de seu agente. Nessa ocasião, há um *plano médio*, apresentando Michael em sua unidade, ao redor de todo o cenário urbano nova iorquino, embora esteja em um *enquadramento desordenado*, mostrando esse cenário completo: várias pessoas caminhando na rua, muitos automóveis e barulho, estando a câmera sendo sacudida em todos os sentidos. Ao chegar no escritório do seu agente há vários planos que descreveremos a seguir.

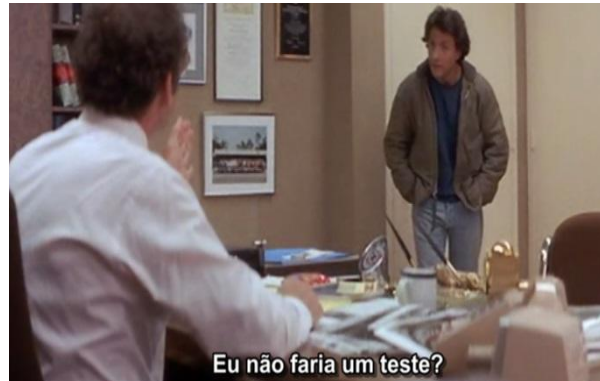


Figura 3 – Cena 16 minutos e 43 segundos

É muito importante que saibamos que Michael entrou no escritório de seu agente furioso e, como qualquer pessoa irritada, sua manifestação verbal e não verbal será externalizada de maneira, no mínimo, grosseira.

Michael: Terry Bishop está fazendo “Iceman Cometh”? Eu não faria um teste?
George Fields: Stuar...
Michael: Não é meu agente?
George Fields: Stuart Pressman quer um nome.
Michael: ah, e Terry Bishop é um nome!
George Fields: Michael Dorsey é um nome. Quando você quer devolver um bife, é.
Michael: ok...
George Fields: Espere, espere! Sempre faz isso. Foi horrível dizer isso, recomeçar..Bishop está numa novela. Milhões o veem diariamente, ele é conhecido..
Michael: Por isso pode arruinar o “Iceman Cometh”? Dou um banho nesse cara! Já fiz esse papel em Minneapolis!
George Fields: Isso é problema do Pressman. Sei que você odeia, mas muitos estão neste ramo pelo dinheiro.
Michael: Não me trate como idiota! Também estou nessa pela grana!
George Fields: É mesmo? Teatro Harlem para cegos? Strindberg no parque? Oficina popular em Syracuse?
Michael: Espere aí! Fiz nove peças em oito meses em Syracuse..tive ótimas críticas em Nova York...não que tenha feito por isso.
George Fields: Claro, onde ficaria seu culto ao fracasso?
Michael: Julga-me um fracasso, George? George? É isso?
George Fields: Não vou cair nesse seu papo! Não vou!
Michael: Ok..mandei-lhe uma peça que meu amigo escreveu. Você a leu?
George Fields: Que ideia a de me mandar a peça de seu amigo para você estrelar! Sou seu agente, não sua mãe! Não devo achar peças pra você, devo avaliar ofertas e é o que eu faço!
Michael: Avaliar ofertas? Você está sonhando? Era uma boa obra, eu podia sobressair no papel.

George Fields: Ninguém fará a peça, ela é muito pra baixo. Ninguém produzirá uma peça sobre um casal que vai pra Love Canal!

Michael: Mas aconteceu mesmo!

George Fields: O que interessa? Ninguém paga 20 dólares para ver gente que mora perto do lixo químico. Isso já veem em Nova Jersey.

Michael: Não vou mais discutir, ok? Vou levantar os oito mil e produzir a peça dele. Quero que me chame pra fazer qualquer coisa, comerciais de cães na Tv, locuções de rádio,...

George Fields: Não posso te arrumar isso.

Michael: Por que não?

George Fields: Porque ninguém te contratará.

Michael: Não é verdade, eu dou duro nos meus papéis, você sabe!

George Fields: Sim, e atormenta todo mundo! Falta um mês para a estreia e o cara vai querer discutir se Tolstoy pode ou não andar enquanto morre ou fala?

Michael: Foi há dois anos, e o cara era um idiota!

George Fields: Não podem ser todos idiotas, você discute com todos! Você tem uma das piores reputações na cidade. Ninguém te contratará.

Michael: Está dizendo que ninguém em Nova York vai trabalhar comigo?

George Fields: Não, isso é limitado. Nem em Hollywood. Nem posso te votar num comercial. Você fez um tomate por 30 s. e gastaram meio dia a mais, pois você não sentava!

Michael: Claro, não tinha lógica.

George Fields: Você era um tomate! Tomate não tem lógica, não se mexe!

Michael: Por isso mesmo! Se não se mexe, como pode se sentar? Eu era um tomate altivo, sexy, acompanhando um bife! Ninguém faz legumes como eu! Fiz uma noite só disso Off Broadway! Fiz o melhor tomate, o melhor pepino, fiz uma salada de endívia que balançou a crítica!

George Fields: Michael, estou tentando ficar calmo. Você é um ator maravilhoso.

Michael: obrigado.

George Fields: mas arruma encrenca demais. Faça uma terapia.

Michael: Ok, obrigado. Vou levantar oito mil e fazer a peça do Jeff.

George Fields: Michael, você não vai levantar nem 25 centavos! Ninguém te contratará.

Michael: Ah é?!

George Fields, por ser o agente de Michael Dorsey, está em uma posição superior profissionalmente em relação a Michael. Na cena, Michael, apesar de estar furioso, inicia seu diálogo calmamente e, no decorrer da fala, percebe-se um contínuo movimento de deixar suas mãos dentro dos bolsos de seu casaco. Isso reflete respeito a seu agente. Essa é uma situação que, segundo Eckert e McConell-Ginet (2003, p. 45),

está dentro da oficialização de instituições, ou seja, a forma como a sociedade age na prática com categorias oficializadas.

Além disso, segundo Holmes (1995), as relações hierárquicas também geram diferentes graus de polidez. A definição de poder dada pela autora é a capacidade de impor vontade de um sobre o outro. E a distribuição de poder depende de vários fatores: dinheiro, conhecimento, prestígio social, etc. Normalmente, evita-se ofender uma pessoa mais poderosa. Assim, a polidez positiva, nestes casos, pode tanto indicar solidariedade quanto enfatizar igualdade entre os participantes. Por outro lado, quando há face negativa, é a indicação tanto da distância social, como do poder (HOLMES, 1995, p. 18).

Na cena acima, George, apesar de estar em uma posição superior à de Michael, oscila entre uma polidez positiva e negativa. Na elocução “Espere, espere! Sempre faz isso” e “Sei que você odeia”, percebemos que a oscilação pode ser explicada pelo nível de intimidade entre os interagentes. Michael e George além de terem contato profissional um com outro, se conhecem há muito tempo, pois George mostra para Michael várias experiências que tiveram com suas atuações e sua reputação no mercado. Além disso, ambos se tratam pelo primeiro nome.

Dentro desse contexto formal, a interpretação da polidez torna-se uma peça fundamental. Segundo Holmes (1995, p. 20), em situações formais, os indivíduos tendem a focar-se em seus papéis em detrimento das relações pessoais – nesses casos, utiliza-se, na maioria das vezes, a polidez negativa. Por exemplo, Michael e George, quando estão sós, direcionam-se ao outro pelo primeiro nome. Por isso Holmes afirma que as pessoas que têm diferenças sociais podem se tratar diferentemente de acordo com a ocasião, ou seja, de acordo com o contexto.

George alinhando-se como agente, ao dizer “Michael, estou tentando ficar calmo. Você é um ator maravilhoso, mas arruma encrenca demais. Faça uma terapia.”, utiliza o que Holmes (1995) chama de “*face threatening act*”, que representa a ação que se impõe sobre os outros, podendo ser sutil como as sugestões, conselhos e pedidos. George aconselha Michael a fazer terapia, já que ele não consegue seguir as normas importas por seus superiores.

Também é importante destacar que Michael e George, apesar de discutirem o comportamento profissional de Michael, alinham-se ao comportamento geralmente reservado aos homens (HOLMES, 1995, p. 8), preferindo a autonomia, levando a utilização de recursos linguísticos que objetivam o controle. A utilização nas respostas

de Michael por “ok” no início das elocuições e na afirmação de George que está tentando ficar calmo, é um exemplo do recurso linguístico que George utiliza para tranquilizar a situação.

Em relação a interjeição “ok” usada por Michael, Glass (1992) afirma que os homens usam mais interjeições quando mudam o tópico ou quando querem fazer mudanças na conversação, por exemplo, “hey”, “oh!”, “escute”. Isso está bem explícito no diálogo, pois Michael quer encerrar o cerne do tópico de George (que ele não será contratado por ninguém), para afirmar que ele conseguirá dinheiro para fazer a peça do amigo.

Portanto, a cena é filmada por variados tipos de planos. Tem-se o *plano detalhe*, que quando Michael está falando, mostra a reação de George, ao mesmo tempo em que se tem um *plano próximo*, quando a expressão do rosto é fundamental para entender a cena, focando no rosto da personagem e, por último, há o enquadramento fechado, ou seja, em um só personagem, em *primeiro plano*. Isso mostra que o diretor quer mostrar vários significados numa mesma cena, concentrando, sobretudo, nos sentimentos dos dois personagens.

5.2. Performance Michael Dorsey/Dorothy Michaels – gênero feminino

Tootsie: Michael Dorsey travestindo-se mulher.

Duração da cena: 59’’

Resumo da sequência: Com a repetição de seu agente de que ninguém o contratará, Michael se vê impulsionado pelo desafio, o qual ninguém poderia subestimá-lo. A chance que ele tinha naquele momento era de participar do teste da telenovela que sua amiga *Sandy* tentou, mas para isso precisava performatizar como uma mulher.

Os planos abaixo ilustram o ritual comportamental típico de uma mulher: depilação, maquiagem, tirar pelos da sobrancelha, etc. – momento em que Michael está se travestindo de mulher. Acreditamos que essas cenas buscam um efeito que exprime o papel psicológico, conhecido como *montagem expressiva* (MARTIN, 2005, p. 51), mostrando ao público um momento crucial para a personagem Michael. Nessas cenas, o foco é inteiramente nele, num enquadramento fechado, chamado de *primeiro plano*. Há,

também, a ausência de diálogo e a presença de uma música ilustrativa⁶, que perpassa ao longo do filme.

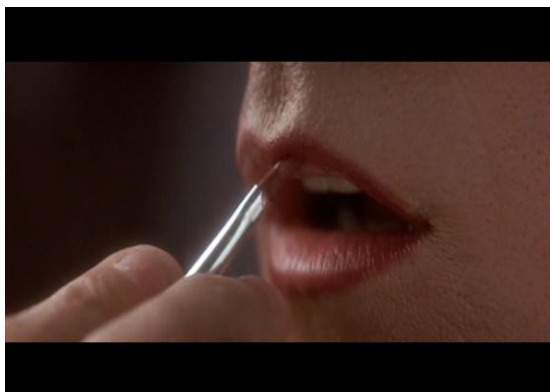


Figura 4 a 8 – Cenas entre 30 minutos e 10 segundos a 31 minutos e 58 segundos

⁶ Dave Grusin – It Might be you

Quando Michael chega para a entrevista no estúdio da telenovela, já está performatizado de mulher, apresentando-se como Dorothy Michaels. Para que seu disfarce não seja revelado, ele prefere não levar currículo. Um dos pontos principais que ele precisava assumir para conseguir o emprego era sua performance de mulher. Ao conversar com o diretor, que não gostou muito da aparência de Dorothy, Michael (travestido de Dorothy) é informado de que ela não serve para o papel, já que ele precisa de uma atriz com um perfil específico: quanto mais agressiva, melhor.



Figura 9 – Cena 20 minutos e 52 segundos

Enquanto Michael está atuando como mulher, a todo o momento ele está adequando seu modo de falar, para que fique em conformidade com o gênero feminino: Para Michael, ele deveria usar os seus prévios conhecimentos de como uma mulher se comporta, e assim o faz:

- a) Linguagem corporal: gestos mais leves, mais próximos ao corpo (usa sempre a mão em cima dos seios);
- b) Linguagem Facial: olha diretamente para o diretor e utiliza mais expressões faciais, sorri inclinando suavemente o pescoço;
- c) Padrões de fala e discurso: usa mais entonação (oh! But, but (mas mas)), soa mais emocional e mais suavemente.

Entretanto, ele não obtém sucesso, pois o diretor Carlyle, recusa a atuação, afirmando que ela não era agressiva o bastante.

Dorothy Michaels: > °Sr. Carlyle, eu sou uma atriz. Posso interpretar como quiser° <.

Ainda no estúdio, insistentemente, Dorothy demonstra seu talento: ao entender o recado do diretor, Dorothy reforça seu linguajar impróprio, principalmente para

mulheres - quando diz “suas bolas sairão pela boca” – e, logo depois, para não deixar dúvida de que é mulher, muda seu tom de voz rapidamente para uma fala mais baixa e mais lenta.

Sua postura, então, modifica-se, em prol de seu emprego – há, pois, um movimento de *footing*, quando há uma mudança do tom de voz, no momento em que Dorothy replica: “agressividade suficiente?”. É o que Goffman ([1979] 1998, p. 81) considera de projeção do “eu” de um participante em sua relação com o outro. É a projeção do eu que, na atuação muda o *footing*. Nessas mudanças há performances diferentes, ou até mesmo, híbridas.

Ou seja, é a postura de um participante dependentemente do que está acontecendo na interação e em sua relação dialógica com o outro participante (no caso, o diretor Ron Carlysle). É a partir desse movimento negociado pelo contexto da interação que Goffman ([1979] 1998) afirma a existência do fenômeno de *status de participação*, o qual é justamente o entendimento de que existe a projeção que o indivíduo faz dele mesmo, numa determinada interação.

Por fim, Dorothy Michaels, depois de sua atuação como uma mulher, que, naquela situação, pode ser decidida e firme, declara que sabe o que o diretor quer, alterando sua postura e, mais uma vez, efetuando um movimento de *footing*, como podemos perceber no plano abaixo:

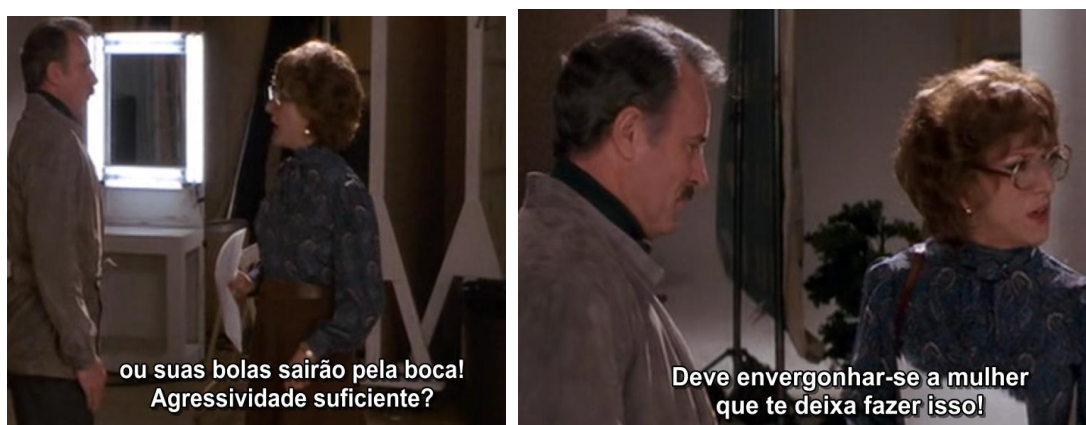


Figura 10 e 11 – Cena 21 minutos e 01 segundo

Dorothy Michaels: Não sou agressiva?. ?Que tal isso? Tire as mãos de mim...>ou suas bolas sairão pela BOCA!< <°Agressividade suficiente?°>

Carlisle: É um começo.

Dorothy Michaels: > Acho que sei o que querem. Uma caricatura grotesca de mulher! Para provar uma tese idiota...de que o poder torna a mulher masculina...ou de

que mulheres masculinas são feias! Deve envergonhar-se a mulher que te deixa fazer isso! Isso vale pra você, querida. Srta. Marshall. Que vergonha, idiota machista. <

Depois de muito esforço, Dorothy consegue a vaga de atriz de uma telenovela.

Tootsie: Encontro entre Michael Dorsey e seu agente *George*, no restaurante.

Duração da cena: 2'59''

Resumo da sequência: Michael, ainda travestido de Dorothy, apressadamente, vai ao encontro de seu agente George Fields. Antes de saber o plano de Michael, George é surpreendido por Dorothy Michaels pedindo uma informação, em frente ao restaurante Russian Tea Room. O agente nem percebe que é Michael escondido por trás daquela roupa e daquela voz.

Dorothy Michaels: >°Pode me ajudar?< Procuro o Russian Tea Room°.

George Fields: Este é Russian Tea Room=Aqui mesmo=Está na frente dele.

Dorothy Michaels: Nossa!(.) É mesmo, isto é muito embaraçoso.

George Fields: Bem, é aqui.Hh

Dorothy Michaels: Muito obrigada.

George Fields: Espere! [Espere aí...

Dorothy Michaels: [Sou nova na cidade e estou só. Pode me pagar um almoço?

George Fields: Você não pode...Gregory, esta mulher...



Figura 12 e 13 – Cena 25 minutos e 15 segundos

Dorothy segue o agente e se senta ao lado dele, na mesa do restaurante. Então, pergunta se ele pode pagar-lhe o almoço. Nesse instante, há um ensaio de footing feito conscientemente para criar o humor: dentro da performance mulher, Dorothy Michaels usa uma linguagem e um comportamento que não é próprio da mulher: pedir que um desconhecido lhe pague um almoço.

Ao perceber que a suposta mulher desconhecida está sendo inconveniente, George quer chamar a atenção do gerente do restaurante (*Gregory*). Mas, antes que isso

aconteça, Michael o interrompe para revelar seu plano. Nesse momento, ele volta ao seu tom de voz masculino para dizer: “*Sou eu, Michael Dorsey! Seu cliente favorito*”, e quando diz: “*o último papel que me arranhou foi de um tomate*”. Ele se alinha ao comportamento feminino, diante das pessoas, para ser reconhecido como mulher. Concomitantemente, ao falar com o tom masculino, Michael tem que falar mais baixo, com intuito de as pessoas não ouvirem e descobrirem sua farsa. No momento em que usa o tom masculino, Michael não muda a postura gestual de sua performance de mulher, para que os outros ao redor não desconfiem .

Apesar de ele, em determinado trecho, falar em tom masculino, não deixa de utilizar linguagens corporais que o definem como mulher. Esse movimento discursivo e corporal é fruto da manipulação da imagem social: uma transição entre mulher-homem-mulher.

Como afirmam Eckert e McConnell-Ginet (2010, 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. Como Dorothy movimenta-se nessas múltiplas ações performáticas, manipula consequentemente seu estado (em ser mulher e homem), dentro do processo social e cultural situado. Como um todo, é o olhar atento às convenções locais que o sistema evoca no comportamento das pessoas (ECKERT E MCCONNELL-GINET, 2010).

Michael, então, conta para seu agente sua farsa e sua contratação para a telenovela, como podemos ver no diálogo abaixo:

Dorothy Michaels: ° George! George! ° Sou eu, ↓Michael Dorsey! Seu cliente favorito↓. ° Como vai? ° ↓O último papel que me arranhou foi de um tomate↓. ° Juro por Deus! °
George Fields: ?Michael::? Pedi pra fazer uma terapia!
Dorothy Michaels: Eu sei. >E disse que ninguém me contrataria<.
George Fields: Jesus cristo::hh <E acha que isso fará diferença?>
Dorothy Michaels: Consegui um pape:: Sou a nova administradora em "Southwest General"Hh.
George Fields: [É O QUÊ?
Dorothy Michaels: [Me dê parabéns. <Quase não me contrataram, por me acharem feminina demais!>

Enquanto George tenta assimilar o que Michael está fazendo/dizendo, chega à mesa o garçom do restaurante:



Figura 14 – Cena 25 minutos e 58 segundos

O garçom pergunta se eles querem um drinque George Fields pede uma vodca, numa enunciação direta: *Uma vodca dupla, por favor*. Já Dorothy Michaels pede uma bebida, numa enunciação indireta, comum às mulheres: *Que tal um Dubonnet com limão?*. Esse trecho mostra explicitamente uma constatação diversa entre homens e mulheres, a de que a mulher tende a fazer perguntas indiretas. Para Lakoff (1973), isso é reflexo de uma característica comum às mulheres – não serem seguras de si. Fishman (2010) também observou tal comportamento, afirmando que, nas entrevistas que analisou os homens fazem uso de respostas curtas. Também para Glass (1992), os homens, quando estão respondendo a questões, oferecem uma resposta mínima.

Além disso, Dorothy, ao se alinhar à postura de uma mulher, muda a performance de pedido/anotação entre garçom e cliente, e elogia a camisa do garçom, ao agradecer-lhe: *Linda camisa*. Essa forma é posta também como comum às mulheres, que tendem a elogiar mais, em contextos diversos. Segundo Glass (1992), as mulheres usam mais adjetivos de adoração, situação que raramente ocorre nos discursos dos homens.

Dorothy, portanto, performatiza sua atuação como mulher, em seus comportamentos e linguagens, desempenhando, assim, uma particularidade do gênero feminino em sua construção social e local. Ressaltamos, por fim, a afirmação das autoras Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet (2010, p. 42), de que, ao se falar em “discurso de um gênero, nos referimos ao conjunto de ideias sobre gênero em um determinado segmento da sociedade”. Ou seja, é o que falamos, reproduzimos no discurso e na interação para com o outro, que categorizamos o gênero.

<p>Garçom: [Um drinque? Dorothy Michaels: [Não é incrível? George Fields: Uma vodca dupla, por favor. Garçom: Para a senhora? Dorothy Michaels: ° Que tal um Dubonnet com limão? ° Garçom: Sim, senhora. Dorothy Michaels: Obrigada. ↑Linda camisa↑. Garçom: Obrigado. Dorothy Michaels: ↑De nada↑.</p>
--



Figura 15 – Cena 26 minutos e 10 segundos

Quando o garçom se retira, George Fields tenta convencer Michael de que ele não dará certo no papel feminino. Logo aproximam-se dois profissionais do ramo de cinema. Um deles (Phil Weintraub), conhecido de George, apresenta o outro (Joel Spector), considerando o cumprimento formal e institucional.

Enquanto George aproveita o encontro para avisar a Phil sobre uma situação de trabalho, Dorothy o interrompe várias vezes, alinhando-se aos gestos e falas femininos: quando os dois chegam, Dorothy está sorrindo com a mão no queixo, abraçando George; “limpa” a sua blusa, enquanto George está dando explicação de trabalho: Dorothy aproxima-se do ouvido de George para dizer que sentiu sua falta e, ainda, para dizer que ele nunca foi tão sensível a cócegas, interrompendo seu discurso a todo o momento.

Ao se apresentar – ela mesma – aos dois profissionais, Dorothy reafirma sua performance como mulher. Ela usa a linguagem corporal que geralmente é realizada por mulheres. Glass (1992) afirma que as mulheres tendem a ser mais gentis quando tocam em outros, e, nesse caso, Dorothy faz cócegas e carinho no ombro de George.

Quando eles se distanciam da mesa, ela reconstrói seu discurso anterior, performatizando-se, dessa vez, como homem, dizendo “estou empregado”. E, logo depois, ele se alinha novamente a uma mulher, dizendo “o mundo é meu”, elocução geralmente realizada por pessoas do gênero feminino.

George Fields: [Não acredito!

Dorothy Michaels: Por que não?

George Fields: Quer dizer, acredito, mas ninguém mais acreditará.

Dorothy Michaels: :Quer apostar?::

Phil Weintraub: GEORGE! Conhece Joel Spector?

George Fields: Como vai? Falei com o Stuart ontem. Ele ficará mais uma semana em Londres, [depois ele...Ele, definitivamente..

Dorothy Michaels: [Senti sua falta...] Você nunca foi tão sensível a cócegas. A gente se conhece há anos. Não fomos apresentados.

George Fields: [Ele..definitivamente..

Dorothy Michaels: [Você nunca foi tão sensível a cócegas].<A gente se conhece há anos> - Não fomos apresentados::

Joel Spector: Sou Joel Spector.

George Fields: [Desculpe...

Phil Weintraub: [Phil Weintraub.

George Fields: [Desculpe, este é Michael...

Dorothy Michaels: [Dorothy Michaels. Prazer. Permita-me, Sr. Weintraub, você é o melhor [diretor...

George Fields: [Produtor.Hh

Dorothy Michaels: [Desculpe, produtor da Broadway.]

Phil Weintraub: Obrigado, Srta. Michaels. Espero revê-la.

Dorothy Michaels: Sim, vamos almoçar.Hh

Phil Weintraub: Ótimo!

Dorothy Michaels: Eu te ligo. Ele é muito bonito. Devia ser agente dele.

George Fields: VOCÊ ESTÁ LOUCO!

Dorothy Michaels: Não, estou empregado. O mundo é meu...

Assim, Dorothy e George voltam a conversar sobre a participação de Michael na telenovela. Há aqui três performances: a) a conversa sobre o convencimento das pessoas em relação à Dorothy; b) a conversa institucional, em um encontro informal e muito interrompido; c) a conversa sobre Michael estar empregado e a necessidade de ajuda financeira para a compra de roupas e acessórios femininos.

Entretanto, em uma conversa rápida, a performance continua sendo a de Dorothy, mesmo com Michael revelando sua identidade, inclusive para pedir dinheiro emprestado a seu agente, que, apesar do pedido direto, não é explícito:

George Fields: Não, pare!

Dorothy Michaels: ° Não vou te incomodar. °

George Fields: Não se aproxime.

Dorothy Michaels: ° Me empreste mil dólares até o pagamento. °

George Fields: Para quê?

Dorothy Michaels: Para quê? ° Preciso de mais umas roupas! °

Tootsie: Dorothy Michaels fazendo compras.

Duração da cena: 27''

Resumo da sequência: Dorothy Michaels faz as compras, enquanto soa uma música linear de fundo, contendo poucos diálogos. A sequência mostra vitrines de roupas, bolsas e Dorothy com muitas sacolas de compras penduradas em seu braço.

Ao sair do restaurante, satisfeita, Dorothy vai às compras. Enquanto ela compra roupas femininas, convence todas as lojistas de sua performance, como mulher.

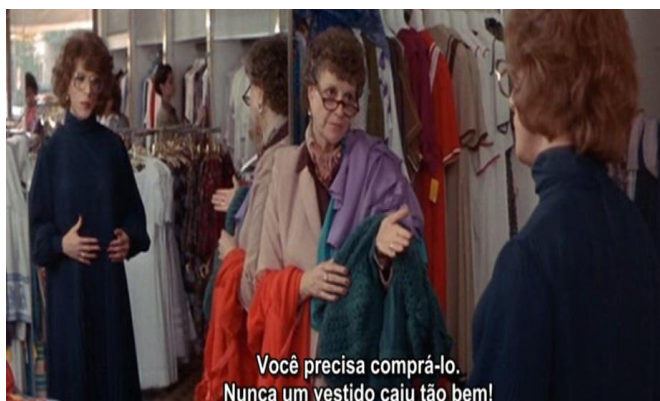


Figura 16 – Cena 27 minutos e 26 segundos

Na cena em que a lojista diz que Dorothy precisa comprar o vestido, esta responde que se sente atarracada, a lojista dá sua opinião, dizendo que é por causa das meias. Uma conversa típica entre mulheres que entendem de roupas e gostam de falar sobre isso. Como afirma Glass (1992), as mulheres falam sobre pessoas, relacionamentos, roupas, dietas, sentimentos e crianças com naturalidade e em grande quantidade, em relação aos homens.

Tootsie: Dorothy Michaels pegando um taxi

Duração da cena: 11''

Resumo da sequência: Dorothy Michaels após fazer compras pega um táxi para ir à sua casa (de Michael e Jeff). A presença da música está bem forte, pois dá um efeito de conclusão da cena: enquanto Dorothy fazia as compras, a música de fundo estava linear e quando chegou o momento de pegar um táxi, o volume aumentou dando sentido de término das compras.



Figura 17 – Cena 27 minutos e 34 segundos

Ao pegar um táxi, depois das compras, Dorothy sofre o primeiro estigma social de fragilidade feminina: ao solicitar o táxi, um homem corre ao seu alcance e entra no carro antes dela – pensando tratar-se de uma mulher frágil, ele se sairia bem. Essa atitude foi discutida por muitos autores sobre linguagem e gênero, desde os primeiros trabalhos publicados por Lakoff (1973), em que se comparava que as mulheres são mais polidas que os homens, já que estes deveriam ser mais agressivos e determinantes em sua linguagem para obter poder dentro de uma comunidade; até trabalhos como de Penelope Eckert e Sally McConnel-Ginet (2010), que consideram as atitudes das pessoas como caracterizadores do que somos – se a mulher é mais polida socialmente, ela, conseqüentemente, virá a ser polida em suas atitudes, em um processo dinâmico e a todo tempo construído.

Entretanto, Dorothy, ao perceber que estava sendo prejudicada, grita que chegou primeiro, chamando-o de *cara-de-pau* (batendo com as sacolas de compras nas costas dele), e joga a mala do homem pela janela. Aqui, Michael, como Dorothy, executa um footing e alinha-se como um homem. Depois disso, novamente performatiza-se como mulher e agradece a ele pela janela, com uma voz doce e delicada, conseguindo pegar o táxi.

5.3. Performance Michael Dorsey/Dorothy/Emily Kimberly – gênero feminino

Tootsie: Declaração de sua verdadeira identidade

Duração da cena: 3'05''

Resumo da sequência: Em uma das últimas cenas de *Tootsie*, Michael Dorsey não aguenta mais mentir para as pessoas e atuar como uma mulher. Com o contrato renovado, ele não sabe como contar a verdade. Com medo de que as pessoas ficassem indignadas com ele, resolve declarar sua identidade na novela, como Emily Kimberly.



Figura 18 e 19 – Cena 1 hora, 38 minutos e 30 segundos

Emily Kimberly revela seu segredo em uma gravação ao vivo da novela. Enquanto conta sua trajetória de vida, ela se alinha a comportamentos verbais e não verbais característicos de mulher. Por exemplo, quando afirma que “*vim acertar uma velha conta*”, a atriz coloca as mãos em cima dos seios ou quando diz “*como mulher*”, colocando as mãos na cintura, numa posição ereta. Assim que ela revela que, na verdade, é um homem, “*sou Edward Kimberly*”, o alinhamento se modifica para comportamentos verbais e não verbais masculinos. O ator não usa mais tanta expressão facial, apesar da forte declaração, e utiliza a voz masculina.

No entanto, ao se declarar, Dorothy, atuando como Emily Kimberly, mantém sua atuação na telenovela, informando, tanto ao público, como os colegas do estúdio, que é, na verdade, Edward Kimberly. Assim, revela seu gênero, sem prejudicar a trama. Paralelamente a isso - e mais importante -, ele declara sua verdadeira identidade, na vida real, para todos que, indiretamente, entendem sua mensagem.

Emily Kimberly: Eu não vim aqui só como administradora, Dr. Brewster:: ° Vim acertar uma velha conta. °

Carlisle: Que conta?

Emily Kimberly: >Todos sabem que meu pai construiu este hospital, mas o que não sabem é que, em casa, era um tirano cruel.< ::Um cocô total.

Carlisle: Ao vivo, não!

Emily Kimberly: >=Minha mãe, sua esposa, começou a beber, certa vez ela caiu do cavalo e perdeu todos os dentes. Edward virou eremita, e a filha mais velha, a charmosa, engravidou aos 15 anos e foi expulsa de casa. Ela ficou tão traumatizada=Com ((gagueira))=a ideia de ter uma filha ilegítima, que decidiu mudar o nome e contraiu uma doença horrível(2.0)<= >Após se mudar para Tânger, onde criou a menina como irmã. Mas sua ambição na vida...era ser enfermeira. Então, ela voltou aos EUA e veio para trabalhar aqui<:: no <Southwest General.> <Ela sabia que tinha de falar ao ver injustiça e desumanidade>...DEUS! .Você entende isso, não, Dr. Brewster?

Dr. Brewster: Nunca pus a mão nela!

Emily Kimberly: Pôs, sim! =E todas as enfermeiras a evitavam. Mas ela foi< profundamente...profundamente, profundamente> amada por seu irmão. Foi esse irmão:: que, no dia da morte dela, jurou pelo bom Deus que seguiria os passos dela e ((gagueira)) simplesmente:::: simplesmente::::devia tudo a ela, mas nas condições dela!

Carlisle: Deus, °aí vêm as condições!°

Emily Kimberly: Como mulher:: E tão orgulhoso:: de ser mulher...como era ela! (1.0) Pois eu não sou Emily Kimberly, (1.0) a filha de Dwayne (1.0) e Alma Kimberly. °Não sou!° ↓Sou Edward Kimberly, o irmão amalucado de Athea!↓

Carlisle: MINHA NOSSA! ELE É HOMEM!

Emily Kimberly: ↓Edward Kimberly, que finalmente vingou o bom nome da irmã! Sou Edward Kimberly! Edward Kimberly! E forte o bastante:: para ser a mulher:: que que foi a melhor parte da minha masculinidade! A melhor parte de mim. ↓

Carlisle: POR ISSO ELA NÃO GOSTAVA DE MIM! COMERCIAL! CORTA! E:::corta!

5.4. O conflito de identidade

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.

A questão de gênero textual/discursivo também foi de grande valia nesta jornada de estudos, haja vista a problemática que envolve a diferença entre este e o conceito de suporte. Assim, é importante ressaltar que esta dissertação afirma que o filme é um gênero, com suas características peculiares e funções particulares. Todavia, há de se admitir que, como nenhum estudo é conclusivo, a discussão acerca dessa temática deverá ser estendida.

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, performatizando 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 BIBLIOGRÁFICAS

ALKIMIN, T. M. Sociolinguística. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

ANTAKI, C.; DÍAZ, F. A análise da conversação e o estudo da interação social. In: IÑIGUEZ, L. **Manual de Análise do Discurso em Ciências Sociais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2ª edição, 2005. Pps. 161-180.

BALTAR, M. A. R. **A Competência Discursiva através dos Gêneros Textuais**. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

BATESON, G. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”. In. RIBEIRO, B. T. ;GARCEZ, P. M. (Orgs) **Sociolinguística Interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso**. Porto Alegre, AGE, capítulo 4, 1998.

BAKHTIN, M.. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BROWN, P. & LEVINSON, S.. **Politeness: Some universals in language usage**. Cambridge: Cambridge University Press, [1978] 1987.

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

CABRAL, F.; DIAZ, M. **Relações de gênero. Cadernos afetividade e sexualidade na educação: um novo olhar**. Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte. Fundação Odebrecht. Belo Horizonte: Gráfica Editora Rona Ltda, 1999. p. 142-150.

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: Editora Parábola, 2010.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

COSTA, I. B. **Contribuições ao debate sobre a relação entre gêneros textuais e suporte**. Curitiba: Revista Letras, nº. 75/76, p. 183-196, maio/dez. 2008. Editora UFPR.

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: Editora Parábola, 2010.

FISHMAN, P. O trabalho que as mulheres realizam nas interações. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. **Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Editora Parábola, 2010.

FREITAS, A. L. P.; MACHADO, Zenir Flores. Noções fundamentais: a organização da tomada de turnos na fala-em-interação. In: LODER, L. L; JUNG, N. M. **Fala-em-**

interação social: Introdução à Análise da Conversa Etnometodológica. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2008, pp. 59-94.

GARCEZ, P. M.; OSTERMANN, A. C. Glossário conciso de Sociolinguística Interacional. In B. T. Ribeiro & P. M. Garcez (Orgs.) **Sociolinguística Interacional** (2a edição, revista e ampliada, pp. 257-264). São Paulo: Loyola, 2002.

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

GARCEZ, P. M. A Perspectiva da análise da conversa etnometodológica sobre o uso da linguagem em interação social. In: LODER, L.L.; JUNG, N. M. (Orgs). **Fala-em-interação social: introdução à Análise da Conversa Etnometodológica.** Campinas: Mercado de Letras, 2008.

GOFFMAN, E. “A Situação Negligenciada”. In. RIBEIRO, B. T. ;GARCEZ, P. M. (Orgs) **Sociolinguística Interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso.** Porto Alegre, AGE, capítulo 1, 1998.

_____. “Footing”, In. RIBEIRO, B. T. ;GARCEZ, P. M. (Orgs) **Sociolinguística Interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso.** Porto Alegre, AGE, capítulo 5, 1998.

GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida Cotidiana.** Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

GOFFMAN, E. **Ritual de Interação: Ensaio sobre o comportamento face a face.** Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

GRICE, P. Lógica e conversação. In: DASCAL (Org.). **Fundamentos metodológicos da linguística IV. Pragmática.** 1982.

GUMPERZ, J. J. “Convenções de Contextualização”, In. RIBEIRO, B. T. ;GARCEZ, P. M. (Orgs) **Sociolinguística Interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso.** Porto Alegre, AGE, capítulo 6, 1998.

HALLIDAY, M. **An introduction to functional grammar.** London: Edward Arnold, 1994.

HILGERT, J. G. A colaboração do ouvinte na construção do enunciado do falante – um caso de interação intraturno. In: **Interação na fala e na escrita.** São Paulo: Humanitas, 2003.

HOLMES, J. **Women, men and Politeness.** England: Longman Group Uk Limited, 1995.

HYMES, D. H. Acerca de la competência comunicativa. Trad. Pedro Horrillo Calderón. In: LLOBERA, M. (org.) **Competencia Comunicativa; documentos básicos em la enseñanza de lenguas extranjeras.** Madrid (España): Edelsa, 1995.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora Senac, 2009.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **Análise da conversação: princípios e métodos.** São Paulo: Editora Parábola, 2006.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of the design visual.** London: Routledge, 1996.

LADEIRA, W. T. **O Papel do Mediador no Gerenciamento e Negociações de Conflitos em Audiências de Conciliação.** Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2005.

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

LINS, M. P. P. **O humor em tiras em quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres em Mafalda.** Vitória: Grafter, 2002.

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: Editora Parábola, 2010.

LODER, L.L.; JUNG, N. M. (Orgs). **Fala-em-interação social: introdução à Análise da Conversa Etnometodológica.** Campinas: Mercado de Letras, 2008.

LODER, L.L., SALIMEN, P. G., MÜLLER, M.. Noções fundamentais: sequencialidade, adjacência e preferência. In: **Fala-em-interação social: introdução à Análise da Conversa Etnometodológica.** Campinas: Mercado de Letras, 2008. Pps. 39-58.

MARCUSCHI, L. A. **A questão do suporte dos gêneros textuais.** Mimeo, 2003.

MARTELOTTA, M. E. **Manual de Linguística.** São Paulo: Contexto, 2010.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Portugal: Dinalivro, 2005.

MAZIÈRE, F. **A análise do discurso: histórias e práticas.** São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MOITA LOPES, L. P. (Org) **Por uma linguística aplicada Indisciplinar.** São Paulo: Parábola, 2006.

_____. Práticas narrativas como espaço de construção das identidades sociais: uma abordagem socioconstrucionista. In: RIBEIRO, B. T.; LIMA, C. C.; DANTAS, M. T. L. **Narrativa, identidade e clínica.** Rio de Janeiro: Edições IPUB/CUCA, 2001.

MUSSALIM, F. Análise do discurso In: MUSSALIM, F. & BENTES, A. C. (org.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras, Vol. II, 6.ed.** São Paulo: Cortez, 2009.

ORLANDI, E. P. **O que é linguística.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

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

PEREIRA, M. G. D. (org) **Interação e Discurso: estudos na perspectiva da Sociolinguística Interacional/Áreas de Interface.** Volume temático, paLavra 8, 2002.

RAMPTON, B. Continuidade e mudança nas visões de sociedade em Linguística Aplicada. In: MOITA LOPES, L. P. (Org) **Por uma linguística aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006.

RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Orgs). **Sociolinguística Interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso**. Porto Alegre: AGE, 1998.

SACKS, H.; SCHEGLOFF, E. A. e JEFFERSON, G. **A simplest systematic for the organization of turn-taking for conversation**. *Language* 50(4), pp. 696-735, 1974.

SILVA, C. R. da; ANDRADE, D. N.; OSTERMANN, A. C.. Análise da conversa: uma breve introdução. **ReVEL**, v. 7, n.13, 2009.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1986.

TANNEN, D. ;WALLAT, C. “Enquadres interativos e esquemas de conhecimento em interação: Exemplos de um exame/consulta médica”, In. RIBEIRO, B. T. ;GARCEZ, P. M. (Orgs) **Sociolinguística Interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso**. Porto Alegre, AGE, capítulo 7, 1998.

TANNEN, D. Quem está interrompendo? Questões de dominância e controle. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. **Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Editora Parábola, 2010.

VAN DIJK, T. A. **Cognição, discurso e interação**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

VAN DIJK, T. A, & KINTSCH, Walter. Cognitive psychology and discourse. In: **Current trends in text linguistic**. Berlim/NovaYork: de Gruyter, 1977.

VERSCHUEREN, J. Interacional Sociolinguistics. In: SCHIFFRIN, TANNEN, HAMILTON (Orgs). **The Handbook of Discourse Analysis**. Massachusetts: Blackwell, 2001.

VONOYE, A. G. F. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Editora Papyrus, 1994.

WEST, C.; ZIMMERMAN, D. H.. Pequenos insultos: estudo sobre interrupções em conversas entre pessoas desconhecidas e de diferentes sexos. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. **Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Editora Parábola, 2010.

ANEXOS

a. Convenções de Transcrição (adaptadas de estudos da Análise da Conversa (Sacks, Schegloff e Jefferson, 1974), com incorporações de Loder e Jung, 2009)

<i>Tempo</i>	
...	Pausa não medida
(2.3)	Pausa medida
(.)	Pausa de menos de 2 décimos de segundo
<i>Aspectos da produção da fala</i>	
.	Entonação descendente
?	Entonação ascendente
,	Entonação intermediária, de continuidade
-	Parada súbita
<u>Sublinhado</u>	Ênfase em som
MAIÚSCULA	Fala em voz alta ou muita ênfase
°palavra°	Fala em voz baixa
>palavra<	Fala mais rápida
<palavra>	Fala mais lenta
: ou ::	Alongamentos
[]	Fala sobreposta
↑	Som mais agudo do que os do entorno
↓	Som mais grave do que os do entorno
Hh	Aspiração ou riso
.hh	Inspiração audível
<i>Formatação, comentários, dúvidas</i>	
=	Eloquções contíguas, enunciadas sem pausa entre elas
()	Fala não compreendida
(palavra)	Fala duvidosa
(())	Comentário do analista, descrição de atividade não vocal
<i>Outros</i>	
“palavra”	Fala relatada