



Performances em narrativa de Sonia Coutinho

Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes Gomes* e Genilda Azerêdo

Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, Campus I, Conjunto Humanístico, Bloco IV, Cidade Universitária, s/n, 58059-900, João Pessoa, Paraíba, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: caioamnobrega@gmail.com

RESUMO. Neste artigo, utilizamos os conceitos de performance (Butler, 1990) e de performatividade narrativa (Berns, 2013) como ferramentas analíticas para refletirmos sobre o conto *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*, da escritora baiana Sonia Coutinho. Empreendemos nossa análise a partir de uma articulação entre uma perspectiva que leva em conta a constituição de gênero das personagens e um enfoque narratológico na forma reflexiva/metaficcional a partir da qual o conto se estabelece. A partir de uma escrita irônica, intertextual e com várias camadas narrativas, Sonia Coutinho arquiteta uma narrativa que propõe diferentes agenciamentos discursivos no jogo estabelecido entre os diversos lugares de sujeito nos quais os personagens se alocam. Nesse sentido, podemos pensar o conto de Coutinho como marcado por aquilo que configurará a literatura pós-moderna, posto que a multiplicidade de espaços, personagens e tempos é própria de um agenciamento coletivo entre o real e o ficcional.

Palavras-chave: estudos de gênero, narrativa reflexiva, pós-modernismo.

Performances in a narrative by Sonia Coutinho

ABSTRACT. In this article, we suggest the concepts of performance (Butler, 1990) and narrative performativity (Berns, 2013) as analytical tools for reflecting upon *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*, a short story by the Brazilian writer Sonia Coutinho. A double movement will guide our analysis: we present an articulation between a perspective that takes into account the gender constitution of the characters and a narratological approach towards the reflexive/metafictional form which marks the composition of the short story. By making use of an ironical, intertextual and multi-layered style of writing, Sonia Coutinho constructs a narrative that proposes different discursive agencies in relation to the many instances in which characters' subjectivities take place. In this sense, we consider this short story as having a deep mark of what we might understand as post-modern literature, for the multiplicity of spaces, characters and times is characteristic of a collective agency between reality and fiction.

Keywords: gender studies, reflexive narrative, post-modernism.

Introdução

Publicado originalmente em 1985, *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato* é o conto de abertura da coletânea *O último verão de Copacabana*, da escritora baiana Sonia Coutinho, uma das mais destacadas escritoras brasileiras das últimas décadas. Ganhadora por duas vezes do Prêmio Jabuti de literatura, Coutinho também teve contos coletados em importantes publicações nacionais e internacionais. O conto aqui analisado, a título de exemplo, foi selecionado para fazer parte da antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi (2001).

Em sua produção literária, composta por romances e livros de contos, Coutinho dá importante destaque a temas relacionados à situação da mulher. Nas narrativas da autora,

[...] as personagens femininas comparecem como figuras preponderantes, em primeiro plano, envolvidas em enredos problematizadores de sua condição na sociedade [...]” (Patricio, 2006, p. 19).

Trilhando um caminho desbravado anteriormente por Clarice Lispector, em Coutinho temos, sobretudo, personagens mulheres de classe média que

[...] transitam em narrativas cujo desenvolvimento representa a trajetória da mulher no espaço social, vivendo conflitos, atualizando anseios e enfrentando limites [...]” (Patricio, 2006, p. 19).

A predominância de questões relativas à mulher nas obras de Coutinho, porém, não impediu a autora de criar complexos e intrigantes personagens masculinos, tampouco nos furta a possibilidade de pensarmos também os lugares por eles ocupados.

Segundo Lucia Helena Vianna (1995, p. 173), Sonia Coutinho

[...] avança na questão do feminino ao tratar da mulher que enfrenta os percalços de viver a própria liberdade, oscilante na condição de objeto e sujeito, múltipla, mediatizada por muitas máscaras, construindo um novo modo de relação com o homem, ele também visto na corda bamba das incertezas, indecifrável e enigmático como ela.

Alguns dos temas mais importantes desenvolvidos em suas obras também se fazem presentes na coletânea *O último verão de Copacabana*, a exemplo de

[...] imagens de emancipação feminina; crise dos papéis atribuídos às mulheres; busca e questionamento da identidade; consciência da mulher acerca de sua maturidade; visão crítica do processo de emancipação feminina; liberação sexual e solidão [...] (Silva, 2010, p. 54).

Copacabana é o espaço privilegiado nas narrativas desse livro (assim como o é em outros contos e romances da escritora), sendo representativo, nelas, de uma “[...] metrópole pós-moderna, alienante e caótica, espelho distorcido no qual as personagens não chegam a reconhecer sua própria imagem” (Bailey, 2009, p. 354).

Em *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*, percebemos as personagens caminhando na corda bamba de incertezas, como corpos que tentam se equilibrar na ausência de espaço. No conto, somos apresentados a uma personagem (em um primeiro momento, sem nome) que lê uma reportagem sobre a vida da atriz Lana Turner, grande estrela do período áureo de Hollywood, rememorando/recrindo, a partir de seu ato de leitura, momentos de sua vida.

Quanto à estrutura do conto, percebemos quatro camadas narrativas: o nível da voz narrativa (já complexo por seu caráter performativo-metaficcional), o nível da personagem leitora, o nível da reportagem e o nível da narrativa autobiográfica de Lana Turner em que a reportagem é baseada. Os movimentos zigzagueantes entre tais níveis compõem um jogo narrativo em que duas (talvez mais?) temporalidades e espacialidades se imbricam em espelhamentos e paralelismos que adensam o conto de significados e desafiam sua interpretação.

Em relação a esses movimentos temáticos e formais, Patricio (2006) considera Sonia Coutinho uma escritora consciente do alcance e do valor de seus temas e de sua técnica de criação literária. A escrita em labirinto, o jogo intertextual, a metalinguagem e a inserção de diversos conteúdos culturais à fatura de suas narrativas demonstram que

ela produz uma obra atualizada em relação às pesquisas formais da ficção contemporânea.

No presente artigo, usamos os conceitos de performance e de performatividade narrativa como ferramentas analíticas para pensarmos os (des)lugares de gênero e a tematização do processo narrativo em relação ao conto *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*. Objetivamos, assim, uma articulação entre uma perspectiva que leva em conta a constituição de gênero das personagens, entendida aqui como performática e proveniente de uma “[...] ‘repetição estilizada de ações [...]’”¹ (Butler, 1990, p. 270, grifo da autora), e um enfoque narratológico nos “[...] modos de apresentação ou evocação de ações [...]”² (Berns, 2013, para. 2) no nível da narração.

Práticas performáticas em *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*

Performatividade pode ser definida como o “[...] aspecto discursivo que tem a capacidade de produzir aquilo que nomeia através de repetição e de recitação³” (Saguaro, 2006, p. 170). A partir das formulações do filósofo inglês J. L. Austin na década de 1950, uma percepção sobre a performatividade da linguagem levou esta a ser vista como capaz de não somente comunicar, mas também de realizar ou consumir um ato: um exemplo comumente citado é ‘Eu vos declaro marido e mulher’, ou ainda algum veredito proferido por um juiz de direito. Além dos estudos de gênero e narratológicos, que são nosso foco neste artigo, o conceito de performatividade já foi desenvolvido em outras áreas do conhecimento, como os estudos de teatro, a filosofia da linguagem, a sociologia etc.

Nos estudos de gênero, Judith Butler foi a responsável por chegar à noção de performatividade do gênero, ao entender este como

[...] uma categoria performativa, sem um referencial, dado que a naturalidade do sexo biológico foi construída através de manobras discursivas. O caráter performativo do gênero, porém, não deve ser entendido como um ato livre e isolado, mas como uma espécie de ritual que produz os efeitos discursivos nomeados pelo gênero. A performance, dentro desse ponto de vista, é um processo permanente, que origina não apenas os efeitos de gênero, mas também as próprias causas (entendidas enquanto mecanismos de regulação dos corpos) (Alós, 2011, p. 208).

¹‘stylized repetition of acts’. (Todas as traduções foram feitas pelos autores do artigo).

²[...] modes of presenting or evoking action”.

³[...] aspect of discourse that has the capacity to produce what it names through repetition and recitation”.

Em relação a narrativas literárias - como no caso do conto *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato* -, a performatividade desenvolve-se como “[...] a agência do narrador ou como o ato de apresentação e o contexto pragmático deste ato”⁴ (Berns, 2013, para. 28). O ato performático, por parte da voz narrativa, ocasiona a existência de duas histórias: a da narrativa em si e a da narração desta narrativa. Tal performatividade, que se refere ao ato de apresentação por parte da voz narrativa,

[...] inclui formas de autorreflexividade tais como metanarrativa e metaficção, que efetivamente dramatizam ou trazem para o primeiro plano o ato de narração (Berns, 2013, para. 28)⁵.

As tensões e articulações entre os níveis de performatividade que nos propomos a analisar já podem ser percebidas desde o primeiro parágrafo do conto. Assim, lemos:

O material desta história: basicamente, duas mulheres. Capazes, no entanto, de se multiplicarem infinitamente. São Lana Turner e outra, que se apresenta sem nome, sem rosto e sem biografia, a não ser dados fragmentários, vagas insinuações. Alguém que talvez nem seja uma mulher, mas sim um espelho, embora fosco. Ou um ventríloquo, que fala apenas através da imagem da atriz, o seu boneco. Não se enganem, porém: o único personagem verdadeiro, o ponto de referência para se poder entrançar os fios díspares desta trama, formando um tapete, a tela em branco que serve para o desdobramento ilimitado do sonho, portanto da realidade, este personagem sou eu. Em outras palavras, Lana Turner (Coutinho, 2007, p. 7).

O dado metaficcional, concernente ao ‘material’ da ‘história’, já indicia, desde o início da narrativa, que não somente o nível da história contada será importante, mas também o nível do próprio contar da história (Hutcheon, 1980)⁶, ou seja, a performatividade da voz narrativa. Além disso, a escolha pelo termo ‘material’, em detrimento de outras possibilidades, como ‘tema’, ‘personagens’, para se referir a duas mulheres, aponta para o dado corpóreo (em oposição ao espiritual) e também à ideia de material como aquilo que entra na composição de uma obra. Corpo, composição e obra - articulados à noção de material como duas mulheres - assinalam a importância delas e de seu

desempenho performático para a concretização (a própria materialização) da narrativa.

É interessante notar, sobre essa passagem, que somos informados da capacidade de tais mulheres se multiplicarem a partir do discurso narrativo. Na busca pelos desempenhos performáticos no conto de Coutinho, interessa saber, em relação a tal excerto, que, em convergência à ideia de que elas próprias, as mulheres, multiplicam-se, temos uma voz narrativa que nos indica que elas são capazes de se multiplicarem infinitamente: tal multiplicação, como veremos, ocorre a partir da performance, do contar da história, pela voz narrativa. Não à toa, no fim do primeiro parágrafo, somos informados, por comentário direcionado a nós, leitores, de que é exatamente a voz narrativa o ponto de referência, o ponto central na costura do tecido narrativo, da textualidade do conto.

Significativa também é a ideia de que a outra personagem (sem nome, rosto e biografia) talvez nem mulher seja, mas sim um espelho fosco. O símbolo do espelho, comumente entendido como aquilo que reflete, mesmo que de forma distorcida, ao se apresentar como fosco, promove uma crítica do referente da imagem como representação de um real. Tal entendimento sobre a impossibilidade de um referente se articula a concepções pós-estruturalistas que passaram a problematizar definições excessivamente limitadas sobre ‘mulher’ e o ‘feminino’ (Schneider, 2006). Maior conscientização em relação à fragmentação, diversidade e heterogeneidade perpassou a problematização dessas categorias, assim como questionamentos em relação a categorias tidas como estáveis, como gênero e sexo. Diz-nos Schneider (2006) que já

Judith Butler, em vários de seus artigos produzidos ao longo das décadas de oitenta e noventa, questiona a anterior e aparentemente tranquila diferenciação entre sexo e gênero, defendendo que mesmo o ‘construir-se mulher’, o ‘tornar-se mulher’, no sentido proposto por Beauvoir, seria algo sujeito a normas prévias, pois o que se entendia por ‘feminino’ ou ‘mulher’ já estaria pré-definido. Na verdade, poderemos mesmo escolher como nos tornarmos ‘mulher’ ou isso já nos é apresentado como uma construção cultural? E se assim é, qual seria exatamente a diferença entre ‘sexo’ e ‘gênero’, já que o sexo (ou a consciência dele) também nunca existiria num mundo totalmente pré-discursivo, ‘natural’? (p. 148, grifo da autora).

O fato de podermos entender gênero como uma categoria não representativa de uma identidade estável, ou zona de agência de onde atos procedem, em parte deve-se à concepção de gênero como um

⁴[...] the narrator's agency or the act of presentation and to the pragmatic context of this act”.

⁵[...] includes forms of self-reflexivity such as metanarration and metafictionality that effectively dramatize or foreground the act of narration”.

⁶Em seu livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1980), Hutcheon distingue o nível da história contada ‘storytold’ e o nível do contar da história ‘storytelling’. É neste segundo nível que buscaremos perceber a performatividade da voz narrativa e a tematização do ato de contar uma história no conto *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*.

estilo corporal, como um ato, ao mesmo tempo intencional e performativo, em que o performativo é concomitantemente dramático e não referencial (Butler, 1990). A noção de performance, dentro dos estudos de gênero, assim, aponta para uma não naturalização das práticas e atos constitutivos de identidades: uma distinção entre uma expressão de uma essência anterior ou uma performatividade faz-se crucial e, como consequência, de acordo com Butler (1990),

[...] gênero não pode ser entendido como um *papel* que expressa ou disfarça um 'eu' interior, seja esse 'eu' sexual ou não. Enquanto performance que é performativa, gênero é um 'ato', amplamente interpretado, que constrói a ficção social de sua própria interioridade psicológica (p. 279, grifo da autora)⁷.

No possível desempenho performático dessa outra mulher (espelho fosco) como ventríloquo e tendo Lana como seu boneco, a própria origem de seu ato de fala fica indeterminada: no jogo entre mestre e boneco, quem afinal fala por quem?

Pois Lana Turner, como Madame Bovary para Flaubert, Lana Turner *c'est moi*. Foi o que também pensou a segunda mulher, a outra, o espelho. (Chama-se Melissa? Ou será Teresa? Quem sabe Joaquina? Dorotéia?) (Coutinho, 2007, p. 7).

Retomemos o material dessa história: duas mulheres, que são e não são, que são manadas, que são devires e, enquanto tal, (a)parecem, a princípio, dessubjetivadas, despersonalizadas. A própria Lana Turner, enquanto apresentada

[...] para o consumo de milhares de pessoas desejosas de entrever - fosse para idolatrar, destruir ou devorar - os bastidores de uma 'vida glamourosa' [...] (Coutinho, 2007, p. 7, grifo da autora),

apresenta-se como o maior personagem de si mesma.

Vejamos essa outra mulher, que

[...] folheava uma revista, na varandinha de seu apartamento, quando encontrou, com um repentino susto de reconhecimento, com uma estranha e cúmplice compreensão (ela, independente, mitificada, distorcida), o retrato não muito antigo de Lana, numa reportagem nostálgica sobre grandes estrelas do passado (Coutinho, 2007, p. 7-8).

Afinal, encontrou essa mulher a si mesma ou a Lana na reportagem? No retrato, estava “[...] a pele muito bronzeada pelo sol das piscinas de Beverly Hills - ou das praias da Zona Sul” (Coutinho, 2007,

p. 8)? Tal ambiguidade, já devedora dos movimentos de idas e vindas entre os níveis narrativos do conto, é adensada pelo jogo entre real e ficcional e pela construção inter cruzada das personagens, realizada em ato performativo de linguagem pela voz narrativa. É interessante perceber, porém, que já temos o indício, entre parênteses, de que Lana, para consumo dos leitores da revista, aparece mitificada, distorcida.

Lemos que

[a] reportagem lembra a trajetória gloriosa e sofrida da atriz, seus vários maridos, uma carreira movimentada (psicóloga? publicitária? jornalista? atriz mesmo?) e muitas viagens, incluindo umas férias no Havaí, em companhia de uma amiga. Mais precisamente, em Honolulu, na praia de Waikiki, onde se descobriu grávida do segundo marido, o trompetista Artie Shaw, já depois de estarem separados. ‘O que resultou num aborto e em novas infelicidades’, acrescenta a matéria, baseada no livro autobiográfico *Lana, the lady, the legend, the future* (Coutinho, 2007, p. 8-9, grifo da autora).

Temos, afinal, uma Lana para consumo. A reportagem acaba por mostrar a intimidade da atriz como um espetáculo para ser consumido por sua plateia de leitores.

É interessante perceber que o título do livro autobiográfico em que a reportagem foi baseada - *Lana, the lady, the legend, the future* - não condiz com a autobiografia publicada por Lana Turner em 1982, intitulada *Lana: the lady, the legend, the truth*. A substituição de verdade [*truth*], presente no título original, por futuro [*future*], na narrativa de Coutinho, indicia que a voz narrativa não acredita na possibilidade de representação de uma verdade, estabelecida por um referente. Além disso, o fato de os dois pontos do título original, que indicam ao mesmo tempo delimitação e explicação, terem sido substituídos por uma vírgula, indicadora de continuidade e desdobramento, muito se articula ao desempenho performático que buscamos analisar neste artigo.

O discurso jornalístico, no conto, persegue sempre uma verdade, uma delimitação, uma explicação para a vida de Lana Turner. Para atingir seus fins, a matéria faz uso até mesmo de uma transcrição de ‘ficha psicológica’ da atriz, mantida pelo estúdio cinematográfico em que ela trabalhava:

Julia Jean Mildred Frances Turner, nascida em 8 de fevereiro de 1920. Confusa, desprotegida. Insegura desde a infância, quando atravessou períodos de opressão física, mental e moral, pelos quais procurou compensação na vida adulta. Sua afetividade, uma sucessão de tentativas frustradas de estabilização. A

⁷ “[...] gender cannot be understood as a *role* which either expresses or disguises an interior ‘self’, whether that ‘self’ is conceived as sexed or not. As performance which is performative, gender is an ‘act’, broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority”.

filha, Cheryl, carregou a mãe como uma carga emocional negativa [...] (Coutinho, 2007, p. 10).

O fato de a ficha psicológica vir no conto de Coutinho entre aspas permite questionar, em um nível de leitura, a confiabilidade de tal relato. Em outro, ironiza o discurso jornalístico, que incorpora o discurso do estúdio como verdadeiro, como explicação para um fato. É interessante perceber que a própria multiplicação de nomes da atriz já desafia essa apreensão simplificada de sua vida a partir de parâmetros de causa e efeito.

O incidente a que a ‘ficha psicológica’ do estúdio faz referência é o assassinato do pai de Lana quando esta tinha dez anos:

A matéria adianta que as dificuldades emocionais de Lana resultaram, provavelmente, de uma sucessão de traumas infantis. ‘Quando tinha dez anos, seu pai foi assassinado num beco escuro’. Segue-se a declaração da atriz: ‘Quando o vi no caixão, fiquei horrorizada’. Trauma, caixão, vai lendo Melissa, com um calafrio. Mais do que o encadeamento dos fatos expostos, são as palavras da reportagem que estabelecem a estranha conexão entre ela e Lana Turner, como um código a ser decifrado (Coutinho, 2007, p. 9).

A tentativa de imposição de seu discurso sobre o outro (Lana), por parte da matéria, que ‘adianta’, que ‘garante’, que ‘conta’, que ‘afirma’, que apresenta a ‘versão verdadeira’ encontra dificuldades de êxito, pela performance de leitura subjetiva de Melissa: certas palavras causam um efeito inesperado nela, fazendo com que ela as ressignifique de acordo com suas próprias vivências. É interessante perceber também que “[...] a citação de discursos alheios à prática ficcional mais comum pode não estar a serviço da mera reprodução e adoção do discurso incorporado[...]” (Simon, 2006, p. 173). Tal apropriação, no conto analisado, mostra-se como operação que “[...] consistiria antes em citar para revelar os disfarces do discurso jornalístico [...] do que aderir a este discurso, abrindo mão das estratégias ficcionais [...]” (Simon, 2006, p. 173).

Por Judith Butler (1990) entender a performance como condicionada e circunscrita pelo próprio tempo histórico e seus discursos, podemos pensar que o desempenho performático de Melissa, enquanto leitora, caracteriza-se por “[...] personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí seu caráter de identidade instável, fugitiva [...]” (Azevedo, 2007, p. 86). Em seu ato, Melissa acaba por promover uma fuga de si mesma, em um potente jogo de identificação com Lana, em busca de tentar encontrar-se mais adiante.

Lana, assim como Melissa, também desafia a tentativa de controle, de domesticação por parte do

discurso jornalístico. Se, como na passagem lida acima, sua fala (sua performance verbal) foi por vezes apropriada pela reportagem, de modo a fazê-la se articular aos interesses da publicação, sua performance imagética, icônica desmonta tal apropriação: no retrato que acompanha a reportagem, destaca-se, sobretudo,

[...] o sorriso de Lana, o seu sorriso de atriz, quase um esgar. Um sorriso em que se misturam ironia e dor e desafio e força e patética impotência, o sorriso heroico de uma sobrevivente [...]” (Coutinho, 2007, p. 8).

Seu sorriso em esgar, dotado de grande força irônica, marca singular da pós-modernidade ao desafiar tentativas de autorreconhecimento, a partir de um processo de construção de si como um contínuo desconfiar de si mesmo, desconstrói o discurso que tenta dominá-la. O significado irônico de seu sorriso pode ser entendido, como argumenta Hutcheon (2000, p. 91), como

[...] consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, [...] para dotá-lo da aresta crítica [...],

aresta esta que pode vir a cortar fundo na carne do alvo da ironia.

Segundo Berns (2013), quando consideramos o ato de narração em um contexto cultural e pragmático amplo, aspectos do autor empírico, como gênero, também podem tornar-se pertinentes na recepção e apreciação da narrativa como forma de agência cultural. Se a crítica feminista e os estudos de gênero, por muito tempo, ocuparam-se em debater a existência ou não de uma escrita feminina, cuja marca seria um processo de escrita de textos por mulheres e/ou para mulheres, procurando preencher as lacunas de uma produção predominantemente masculina, branca e heteronormativa, cujos enredos dizem respeito ao universo do masculino e suas práticas de significação de personagens femininas, poderia ser, então, esse conto que versa sobre Lana Turner um indício de ruptura? Ou mais, seria Sonia Coutinho, por meio de sua escrita, aquela a demarcar um espaço absolutamente outro para a mulher, ao pôr em funcionamento um estilo e uma gramática que não são politicamente neutros? Tanto Judith Butler (1990) quanto muitas outras feministas anteriormente nos fornecem dados para tais questionamentos.

A constituição performativa de gênero das personagens, a performatividade da voz narrativa, a linguagem e os entrecruzamentos de níveis narrativos no conto evidenciam a instabilidade e as

incoerências do sexo e do gênero, alertando para as potencialidades dessa instabilidade. O 'eu' das personagens é um constante processo de fazer-se, cujos limites são diluídos pelo próprio jogo que a voz narrativa produz em seu ato performativo de narração. Lana figura como personagem de si mesma, como ser de linguagem - é a atriz, cujos papéis-máscaras que vivenciou no cinema colam e descolam da própria produção de sua 'persona'. Lana é e não é o modelo, talvez o a-modelo?:

Lana, uma das primeiras grandes estrelas, quando surgia o *star-system* de Hollywood; sem nenhuma tradição ou modelo a serem seguidos, uma figura de ruptura na sociedade americana da época, com um papel ou um poder 'de homem' (Coutinho, 2007, p. 7, grifo da autora).

Assim como o sorriso de Lana, que parece rasgar seu próprio rosto, presentificando suas fissuras, recusando uma demarcação pelo discurso do outro, podemos pensar o recurso das aspas ao longo da narrativa como evidência dessa não naturalização do sexo e do gênero. Portanto, seguindo as problemáticas teóricas de Butler, como elencadas e discutidas por Salih (2012), podemos ainda sugerir que o conto, a partir da performance de suas personagens e da performatividade da própria voz narrativa, não parece estar preocupado em propor uma ideia de fixidez ou estabilidade, mas em explorar o que é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação.

Dessa forma, podemos pensar os 'fios díspares' que são anunciados no texto, por meio das personagens e dos cruzamentos entre os diferentes níveis narrativos, como promotores de uma desmaterialização do 'material': duas mulheres que não são duas, são devires, são multiplicidades. Talvez por isso mesmo apareçam tantos nomes próprios na narrativa, como Melissa, Teresa, Lana, que vão simulando os processos de desterritorialização. Além disso podemos nos indagar: Quem é aquele que lê? Melissa? Teresa? Joaquina? Dorotéia? Espelho? E, por isso, Lana? Érica?

Além disso, quando lemos

Melissa revê - eu revejo - numa vertigem de cenas históricas, o parentesco e as diferenças entre ela e Lana Turner; [...] [c]omo ponte entre dois hemisférios, [...] sorri enigmático na revista (e na vida) o rosto de Lana Turner (o de Melissa, o meu) (Coutinho, 2007, p. 8),

percebemos que não há a presença de uma voz narrativa ontológica, cujo ser poderia ser circunscrito por uma origem e em uma totalidade. O que se apresentam são potências, performances de gênero, devires, que colocam entre aspas a categoria de

sujeito feminino como estável e evidente, ainda que esse sujeito, feminino e não feminino, seja também objeto de colonização dos padrões (hetero)normativos.

Da mesma forma como a narrativa, com seus 'fios díspares' e seu 'sorriso de esgar', desconfia da natureza do gênero, explicita também a linha móvel, quebradiça e tênue entre o público e o privado, quando figura a intimidade (de Lana) como espetáculo. A personagem-leitora, a partir da espetacularização da vida da atriz, estabelece um fluxo com a mesma, 'como um código a ser decifrado'; a presença dos termos 'trágico' e 'trauma' indicia as concepções pós-modernas do sujeito - outra marca significativa da escrita da contista.

Ao compor a história de Lana sob o signo do trágico, incitando os leitores, eu, Melissa, você a decifrar códigos, a compreender as máscaras, ao evidenciar o rosto, a voz narrativa insere o discurso autoficcional na trama, pois a matéria lida é, sobretudo, uma autobiografia. A história dentro da história, 'história paralela', 'embutida', que, mesmo escrutinada pela mídia jornalística, não dá conta da própria vida:

De criatura disposta, talvez por não haver outro jeito, a levar o espetáculo até o fim: *the show must go on*. (Do que é feita uma vida humana senão de pequenos ritos, cerimônias e celebrações?) [...] (Coutinho, 2007, p. 8);

"E retifica a reportagem: não chegou sequer a perder a virgindade naquela lua-de-mel, os dois tão desajeitados [...]" (Coutinho, 2007, p. 9).

E, continuando o show, entra em cena outra personagem, também marcada pelo signo da tragédia:

Mas o destaque da reportagem é para o trágico episódio com Johnny Stompanato, já na véspera de Lana perder a efêmera frescura do tempo em que as mulheres são comparadas com flores [...] (Coutinho, 2007, p. 11).

Continua a narrativa:

Ela o achou encantador, diz o jornalista, e acabou se envolvendo. 'Quando descobri sua verdadeira identidade', comentaria Lana, depois, 'já era muito tarde'. Johnny Stompanato (ou Renato Medeiros) era branco como um pão, limpo como um pão, com aquela pureza que só conseguiria ter um jovem mafioso procurado pela polícia (Coutinho, 2007, p. 12, grifo da autora).

A ironia decorrente da articulação entre as ideias de brancura, limpeza e pureza e um mafioso evidencia o caráter múltiplo do(s) próprio(s) Johnny/Renato, personagens portadores também de

muitas máscaras. Nesse sentido, a aparência (que podemos pensar como um nível mais superficial), embora branca, pura e limpa não conseguiu, a princípio, iluminar uma verdade a que chegara posteriormente Lana Turner. Tal passagem pode ser ainda problematizada quanto ao uso do discurso jornalístico, que, utilizado de forma substancial no conto como recurso de construção da narrativa, ao pretender a ‘versão verdadeira’ da vida de Lana, de Cheryl, de Johnny, potencializa a multiplicidade de signos do texto: quando a própria Lana descobriu a ‘verdadeira identidade’ de Johnny, a ação das aspas no texto, de forma a demarcar que tal passagem é citação da revista, já em relação intertextual com a autobiografia da atriz, aciona e produz novamente a ideia de simulação, de não existência de uma verdade, de um absoluto. Nesse sentido, mais adiante na narrativa, quem está, afinal, na cama com Lana-Melissa? Johnny Stompanato ou Renato Medeiros (ambos brancos e limpos como um pão, que parecem até mesmo vindos de uma mesma fornada)?:

Um homem inteiro e lindo como um cavalinho branco correndo na praia, ao entardecer. Intacto e cheio de pureza, como a juventude é pura, ele nu, aquele corpo inteiro e forte e grande e puro, ele assim em cima dela, grande e inteiro, ele entrando nela, ela pedindo: Melissa, Lana, diga alguma coisa para mim, enquanto ela só gemia e gritava, gemia e gritava, agora falando: amor, amor, amor. E logo está toda inundada do líquido dele, com um cheiro vagamente vegetal de capim molhado ou palmito (Coutinho, 2007, p. 12).

Quem está na cama? Poderíamos perguntar novamente, se não desconfiássemos que estão todos: da mesma forma que cada personagem contém em si o devir do(s) outro(s), essa relação ‘forte’ ‘grande’ ‘pura’, sem vírgulas, é uma grande ‘orgia’ existencial, como a sugerir que, enquanto gememos e falamos amor, entoamos, performaticamente, não um cruzamento amoroso entre um eu e um outro, mas uma multidão de subjetividades, de referências semióticas, produzidas pela mídia, pela memória, pela vivência.

A ideia de coletividade, de multidão, ecoa ainda no próprio personagem Johnny, que, em sua performance enquanto *gangster*, caracteriza-se como ‘um’ membro de uma quadrilha, um membro de uma organização, um órgão de um organismo: ele só tem uma existência em sua própria coletividade. Johnny, aquele que é o um que não é unidade, que não é indivíduo, mas que encena - “[...] recusava-se a sair de cena” (Coutinho, 2007, p. 13) - e articula a sedução, o perigo, o abismo, a morte e o trágico, que perpassam a trajetória de todas as personagens.

Enquanto Lana corta seu próprio rosto ao sorrir em esgar, Johnny é aquele que tem em seu corpo a navalha como extensão. Contudo a navalha e seu corte não funcionam aqui como propriedade de uma natureza masculina, pois, na narrativa, Patrícia, filha de Melissa, em seu devir-Cheryl, apropria-se do corte e da faca:

As brigas entre os dois eram terríveis, lembra o repórter. Melissa tentava evitar que Patrícia, a filha de 14 anos, escutasse - mas nem sempre conseguia. Um dia, a porta do quarto estava aberta e a menina pensou que ele fosse cumprir a ameaça constante - a de navalhar o rosto de sua mãe. Correu à cozinha, pegou uma grande faca e a enfiou no corpo do rapaz. As últimas palavras dele foram: ‘O que você fez?’ E a próxima etapa seria a luta nos tribunais, quando Melissa fez a pergunta desesperada: ‘Não poderei tomar a mim a responsabilidade por toda essa tragédia?’ (Coutinho, 2007, p. 13, grifo da autora).

Seria a apropriação do corte e da faca indício do empoderamento feminino? Ou seria a dimensão trágica, e, portanto, substancialmente irônica da experiência humana que tece os fios da vida? As fronteiras mais uma vez ficam esgarçadas. Além disso a performatividade da linguagem fica clara no conflito entre o dizer e o fazer, quando Patrícia-Cheryl mata Johnny-Renato, ao compreender que as ameaças dele - o que ele dizia - estavam no nível da ação.

A imprensa, por sua vez, noticia outras versões para o crime, para o crime cometido por Cheryl. Lana, após a absolvição de Cheryl,

[...] passou a contar com a companhia de velhos amigos, aqueles para quem ela representava um testemunho vivo de grandes momentos da masculinidade de cada um [...] (Coutinho, 2007, p. 14).

Percebe, nesse momento, que precisa se esforçar para ser mais simpática:

Acentuou, então, como um disfarce, uma frivolidade teatral que, se bem reparada, era ‘profunda’. Talvez a coisa mais profunda que lhe acontecera na vida, o seu sorriso-csgar. O símbolo, quem sabe, dessa conquista que ninguém almeja, a sabedoria da meia-idade, mas que pode tornar-se, um dia, aquilo que nos resta e nos mantém vivos (Coutinho, 2007, p. 14, grifo da autora).

Tornar-se, eis a tônica do conto. Um eterno processo de fazer-se. O trágico, simbolizado pela morte e pela faca, compõe uma trama cujos fios díspares parecem costurar a experiência da incompletude e da solidão, no “[...] esforço para continuar agradando os homens [...]” (Coutinho, 2007, p. 14), como se isso fosse da ordem de uma

natureza feminina, como se precisasse de outro para ser completa e por isso “[...] ela perdoa tudo [...]” (Coutinho, 2007, p. 14). Contudo essa trama trágica, ao ser mediada pelo sorriso-esgar, desconstrói essa natureza, pois Lana, que é Melissa, que é Sarah, que é Joaquina, que é Teresa, é a multiplicidade infinita, é uma hidra:

Lana ou Melissa (Sílvia? Selma? Ingrid? Laura?), uma mulher que eu queria contar em várias versões, como nas Mil e Uma Noites. Inumerável, protéica, com alguma coisa de hidra - da qual, cortada uma das cabeças, outras renascessem no lugar. E cuja realidade, sigilosa, secreta, com um sentido oculto, estivesse permanentemente sujeita a novas interpretações, enigma que só se pode decifrar parcialmente [...]. Lana para além da própria Lana, inesgotável; Lana, por assim dizer, ‘o nosso tempo’ (Coutinho, 2007, p. 15, grifo da autora).

Assim, poderíamos refletir, não sem um sorriso-esgar, que a moral da história desse conto possa ser, como diz a voz narrativa, o nosso tempo: multiplicamo-nos infinitamente, mas ainda assim experimentamos a incompletude, pois a multiplicação de si não significa o preenchimento de um corpo, de uma unidade, de uma temporalidade, mas a produção de várias outras corporeidades, todas elas também fraturadas, esfaqueadas. Isso pode ser inferido a partir da própria noção de multiplicidade de Deleuze e Guattari (1995, p. 16), quando estes nos dizem que é

[...] somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo.

O indivíduo no conto, demarcado semioticamente pelo corpo esfaqueado de Renato/Johnny, é, assim, a nossa própria ‘zona sul’:

Um pouco triste, concluo agora que não era, na verdade, sobre Lana Turner que eu queria escrever, mas sim sobre a Zona Sul do Rio de Janeiro. Assim todo em azul, amarelo e verde, enquanto nuvens esgarçadas se despejam, defronte, sobre o maciço de árvores nas encostas do Corcovado e o tempo passa (Coutinho, 2007, p. 16).

A performatividade da voz narrativa é acionada uma última vez, comentando, um pouco triste, que não cumpriu seu desejo de escrever sobre a Zona Sul do Rio de Janeiro. A pergunta fica no ar: Por que essa narradora-personagem-autora é convocada ao texto para concluir que a narrativa deveria ser sobre uma zona (ao sul)? Será que, quando ela mostra o trágico da vida, que o sujeito não é uma unidade, ela, semioticamente, demarca o corpo do coletivo (verde,

amarelo, azul e branco-nuvem), que é também trágico, dramático e cujas vidas, que se cruzam e descruzam em suas diferentes temporalidades, não podem ser capturadas e esgotadas pela linguagem, quer seja jornalística ou literária? Não sei, ou melhor, não sabemos, já que somos muitos; que o “[...] permanente mistério seja, simplesmente, o da própria vida, e seu absurdo [...]” (Coutinho, 2007, p. 12).

Considerações finais

Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato, como um texto literário que versa sobre o mistério, a vida e seu absurdo, apresenta-se como inconclusivo, ou ao menos fugidivo, quando pensamos nas possibilidades de significação e desdobramentos presentes na narrativa. Muito mais do que uma história estruturada em um enredo linear, cujos personagens poderiam ser reconhecidos em papéis determinados por um tipo de ação, temos uma narrativa que propõe diferentes agenciamentos discursivos no jogo estabelecido entre os diversos lugares de sujeito nos quais os personagens se alocam. Nesse sentido, podemos pensar o conto de Coutinho como marcado por aquilo que configurará a literatura contemporânea, posto que a multiplicidade de espaços, personagens e tempos é própria de um agenciamento coletivo entre o real e o ficcional, quando no espelho, no jornal, na janela, na faca... Os sentidos convergem e se dispersam, a fim de que os leitores possam, a partir de seu ato performático de leitura, tecerem os fios (des)encontrados.

Com as noções de performance e de performatividade narrativa, pudemos problematizar os (des)lugares de gênero em *Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato*, o que nos possibilitou perceber tal texto como um campo privilegiado a partir do qual novas articulações puderam surgir, fosse em nível de gênero, fosse em nível de organização e construção textuais, ambos os níveis sendo substanciais - e performativos - exercícios de linguagem. Talvez resida nisso o grande mérito do conto de Coutinho: a constituição de uma realidade ficcional em que o texto e/com seus múltiplos intertextos se apresentam como uma versão para tal história, uma versão, porém, não menos verdadeira que as outras.

Referências

- Alós, A. P. (2011). Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários. *Caderno de Letras da UFF*, (42), 199-217.
- Azevedo, L. (2007). Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, 16(1), 80-93.

- Bailey, C. F-P. (2009). De janelas e calçadas: Copacabana na ficção de Sonia Coutinho. *Romance Notes*, 49(3), 347-355.
- Berns, U. (2013). *Performativity*. Hamburg, DE: Hamburg University Press. Recuperado de <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Performativity>
- Butler, J. (1990). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In S.-E. Case (Ed.), *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre* (p. 270-282). Baltimore, US: John Hopkins University Press.
- Coutinho, S. (2007). *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto costa, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Editora 34.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, CA: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, L. (2000). *Teoria e política da ironia* (Julio Jeha, trad.). Belo Horizonte, MG: UFMG.
- Moriconi, I. (Org.). (2001). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Patricio, R. R. (2006). *As filhas de Pandora: imagens da mulher na ficção de Sonia Coutinho*. Rio de Janeiro/Salvador, RJ/BA: 7Letras/FAPESB.
- Saguaro, S. (2006). Performativity. In P. Childs, & R. Fowler (Eds.), *The Routledge dictionary of literary terms* (p. 169-170). New York/Abingdon, US/UK: Routledge.
- Salih, S. (2012). *Judith Butler e a Teoria Queer* (Guacira Lopes Louro, trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Schneider, L. (2006). Quem fala como *mulher* na literatura de *mulheres*? In I. Cavalcanti, A. C. Lima, & L. Schneider (Eds.), *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades* (p. 147-155). Maceió, AL: Edufal.
- Silva, L. S. (2010). *O corpo na contística de Sonia Coutinho: uma leitura feminista* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Simon, L. C. (2006). O conto brasileiro contemporâneo e as apropriações da fama. *Revista Graphos*, 8(2), 171-183.
- Vianna, L. H. (1995). Por uma tradição do feminino na literatura brasileira. In *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura* (p. 168-174). Natal, RN.

Received on February 23, 2016.

Accepted on September 20, 2016.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.