

ESTRATÉGIAS RETÓRICAS: VIOLÊNCIA E *PERFORMANCE* NOS CONTOS DE LÍVIA GARCIA-ROZA

RHETORICAL STRATEGIES: VIOLENCE AND *PERFORMANCE* IN THE SHORT
STORIES OF LÍVIA GARCIA-ROZA

Maria Aparecida Fontes¹⁸⁸

RESUMO: Este artigo procura efetuar uma análise crítica dos atos da fala, dos usos linguísticos como ações, nos contos da escritora brasileira Lívia Garcia-Roza, que elege o ventriloquismo e a *performance* enquanto disfarce da “autoria”, estratégias retóricas e anulação do Outro. Tal recurso utilizado pela autora revela as práticas discursivas como lugar de operacionalização de ideologias e de poder, responsáveis por uma sintaxe marcada pela violência linguística e simbólica e pela formação de uma consciência sobre o sujeito, corpo e sexualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Atos da fala; Ventriloquismo; Violência Linguística; Performance; Gênero.

Abstract: This article seeks to make a critical analysis of speech acts, linguistic uses as actions, in the short stories of Brazilian writer Lívia Garcia-Roza, who selects ventriloquism and performance as a disguise of “authorship”, rhetorical strategies and nullification of the other. Such a resource used by the author reveals discursive practices as a place for the operationalization of ideologies and power, responsible for a syntax marked by linguistic and symbolic violence and the formation of a consciousness about the subject, body and sexuality.

KEYWORDS: Acts of speech; Ventriloquism; Linguistic violence; Performance; Gender.

1. INTRODUÇÃO

Em 1893, Helene Lange, inaugurando a sua revista *Die Frau*, afirmou que “a questão do feminino era também um problema masculino”. Bem antes da constatação de Lange, na Inglaterra de 1589, já se propagava o texto *Her Protection for Women* publicado sob o pseudônimo de Jane Anger que criticava a incapacidade

¹⁸⁸ Doutora em Letras (Ciências da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Possui Estágio Pós-doutoral em Letras na Università Ca' Foscari Venezia – Itália. Professora do Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL) dell'Università degli Studi di Padova – Itália.

e a ignorância masculina em descrever o comportamento feminino, particularmente no que diz respeito ao sexo. Nos séculos posteriores a polêmica intensificou-se com a publicação de *The women's sharpe revenge* (1640), de Mary Tattle-well e Joan Hit-him-home que, usando pseudônimos irônicos, ridicularizavam a intenção masculina de tentar especificar a natureza feminina. Os escritos de Sophia, em *Woman not inferior to Man* (1778), também observava que a única diferença entre os dois sexos derivava tão somente da tirania masculina e da falta de instrução das mulheres, mas sobretudo do discurso que se fazia sobre elas. De fato, um dos livros mais lidos na França medieval foi o *Roman de la rose*, cultuado pelos intelectuais como um dos textos que melhor descreviam as relações entre os sexos. Tratava-se de um poema alegórico iniciado em 1237 por Guillaume de Lorris e finalizado em 1280 por Jean de Meun, que na época suscitou muitas polêmicas devido às frases agressivas e à visão contorcida em relação às virtudes femininas: “Todas vocês são, serão o já foram putas, senão de fato, mas na intenção”, o que Ernest Curtius, em 1848, iria definir como um “manifesto do comunismo erótico”. Seguiram-se ainda os *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, em particular *The Woman of Bath* e as obras de Giovanni Boccaccio: *De mulieribus claris*, cujo modelo provinha dos escritos de Plutarco sobre a virtude das mulheres, o *Decameron* e, sobretudo, *Il Corbaccio*, a partir do qual o autor italiano ressuscitava a velha imagem da feminilidade insaciável, ou em *De casibus virorum illustrium*, para qual a mulher era um mal e mortal doce. Os exemplos de Aristóteles e Gasparo Pallavicino que definiam a mulher como um erro da natureza, um animal imperfeito e inútil, também tiveram muita importância para os autores da época.

Contra esses desatinos e essas estratégias retóricas, emergiu, pela primeira vez na Europa, a voz da poetisa Christine de Pizan (1365-1430 aproximadamente), uma veneziana radicada na França, que viveu na corte de Carlo V. Durante muitos anos ela combateu a opinião masculina e discutiu com os mais importantes intelectuais franceses sobre a imagem da mulher criada pela literatura. A autora recolheu numerosas expressões misóginas, laicas e clericais, eruditas e populares,

simbólicas e alegóricas, demonstrando a importância da narrativa como instância moral e apontando para as ofensas e para a violência em relação às mulheres, contidas nos discursos produzidos pelos escritores e filósofos que as descreviam como volúveis, infíeis, mentirosas, intrigantes, capciosas, astutas, malignas, frustradas, insaciáveis, ciumentas, inconsistentes e inconscientes. Já naquela época Christine de Pizan se referia à violência contida nos discursos canônicos sobre o feminino produzidos por homens e expressivo de uma ideologia “falologocêntrica”, responsável pelo dualismo de gênero — masculino e feminino — que perpassava toda a literatura ocidental e tornava-se a única chave de leitura para a compreensão e classificação dos corpos sexuais, i.e., a heterossexualidade obrigatória do desejo. Uma linguagem que viria a contribuir para erguer e sustentar as estruturas patriarcais e o discurso androcêntrico, o que era dito ou silenciado revelava a história de uma violência (física e/ou simbólica) que sempre esteve ligada à dominação, aos interesses sociais, religiosos, econômicos e culturais, e, intuitivamente, Christine Pizan sabia disso, antecipando a existência de uma relação estrutural e instrumental entre desejo e narração, conceito desenvolvido por Teresa de Lauretis para quem é lícito indagar acerca das relações entre linguagem, narração e desejo, porque é através delas que a subjetividade se forma e se constrói. Pizan também já entrevia as relações entre a linguagem e o simbólico, descritas por várias autoras nos fins do século XX, entre elas Luisa Muraro (1998). Relações teóricas que encontraram um canal de difusão mais amplo no conceito de “violência simbólica”, de Pierre Bourdieu (2009).

Pois bem, ao examinarmos hoje a produção literária das mulheres brasileiras, sobretudo aquela realizada partir da década de 1990, percebemos que a criação do espaço de onde essas vozes femininas (e não tão somente) se fazem ouvir é resultado de um empoderamento que lhes assegura a legitimidade de suas expressões, de seu lugar de fala, enquanto sujeito de suas próprias vozes, que emergem de um corpo específico, e não mais resultado de um ventriloquismo masculino ao qual as mulheres (e não só) estavam sujeitas. Essa fala-a-mais põe em discussão exatamente as

configurações assimétricas e binárias de gênero e as instituições sociais e culturais que agem na formação da identidade sexual, fundando uma continuidade entre sexo, gênero e orientação sexual, e a construção das figuras estereotipadas, preconceituosas e misóginas criadas e estratificadas pelo senso comum. A existência material, imaginária e simbólica das mulheres, conforme Teresa de Lauretis, é inteiramente modelada sobretudo pelas narrativas universais, por isso somente a partir do trabalho incessante de desconstrução desse modelo e reconstrução de novos paradigmas, novas linguagens, e através da teatralização dos condicionamentos naturalizados — que em termos estéticos são mecanismos de resistência e contestação — será possível identificar os modos de violência de gênero e definir as suas atuais ambivalências, as novas fisionomias das “mulheres” — esse sujeito contemporaneamente indefinido e prisioneiro do discurso que o constitui.

Uma das escritoras brasileiras contemporâneas que abordam em grande estilo o tema da violência simbólica e linguística e da des-construção das subjetividades através de uma *performance* da narrativa é Lívia Garcia-Roza. Utilizando ironicamente a técnica do ventriloquismo, em um de seus livros de contos, a autora subverte intencionalmente a perspectiva de representação do sujeito que fala, instaurando uma mimesis assimétrica àquela proposta pelos textos de autoria feminina que elegem, em geral, a voz da mulher como instância reguladora da própria subjetividade. A narrativa de Lívia não só desconstrói as representações hegemônicas questionando a trajetória do discurso sobre a mulher na literatura, mas a sua estrutura, de modo a criar um disfarce que, ao silenciar o Outro, reproduz dissimuladamente o discurso falologocêntrico, através de vozes que replicam ironicamente a fala masculina, ou aquela institucionalizada culturalmente, questionando tanto as questões relativas à violência linguística quanto o problema da autoria e de gênero.

O que acontece quando a multiplicação do indivíduo em inúmeros outros desfaz as dicotomias escritor/personagem, realidade/ficção, autor/narrador e traz à cena da narrativa literária a figura do ventríloquo? Quem é que fala no texto? E com

quem? Há uma espécie de *fading* das vozes, que, nas palavras de Roland Barthes, são vozes que vão, vêm, se apagam, se sobrepõem; não se sabe quem fala; aquilo que fala é só a imagem que desaparece, restam somente a linguagem e os ecos de uma violência orquestrada. Mas o Outro não é um texto, é uma imagem, uma coalescente; se a voz se perde, é a imagem toda que se enfraquece (BARTHES, 2000, p. 163). Os contos “Minha flor”, “Os sessenta”, “Teatro”, “Saco”, “Essa menina”, “Restou o cão”, “Instruções”, “Miss Jacqueline”, “Bambino d’oro”, “Ossos do ofício”, em grau maior ou menor, inserem-se nesse ritual de representação da fala do Outro que ora é silenciado, ora é encenado performaticamente, deixando emergir a violência que se esconde por trás das letras, e revelando, igualmente, uma teia de associações culturais assimiladas pelo ocidente, que insiste em capturar o feminino (e não somente) em um padrão estético-político, corroborando o ser-mulher como categoria de objeto. Nesse sentido, é necessário efetuar uma análise crítica dos atos da fala, dos usos linguísticos como ações, atrelando-os aos artificios literários baseados no ventriloquismo enquanto *performance* e disfarce da ‘autoria’ que, contemporaneamente, anula e revela o Outro. O conjunto dessa estética revela as práticas discursivas e narrativas enquanto lugar de operacionalização de ideologias e de poder, responsáveis por uma sintaxe marcada pela violência linguística e simbólica, pela formação de uma consciência sobre o sujeito, o corpo e a sexualidade “feminina”, e aponta para os esquemas que marcam as diferenças, os limites entre os sujeitos e as alteridades, mas sobretudo se presta à desestabilização de noções fixas sobre os lugares de onde provêm os discursos coercitivos e rotulantes. Uma economia política da diferença que levou à desqualificação de seres humanos considerados inferiores, submetendo-os à ignorância imposta e funcional.

As narrativas da carioca e psicanalista Livia Garcia-Roza, em *Restou o cão e outras contos*¹⁸⁹ (2005), através de um discurso ora imperativo, ora confessional, centralizam-se no receptor da mensagem. Nos contos, são as funções conativa e referencial que, em geral, vão marcar a organização do discurso, a construção das relações amorosas e a fragilidade dos laços afetivos. O discurso narrativo é objetivo, desprovido de digressões analíticas ou poéticas, um tiro seco, uma espécie de *close reading* da realidade, uma câmera que capta o movimento singular das coisas e das ações humanas. A estratégia retórica consiste em organizar o discurso a partir de uma ordem, uma invocação, uma exortação, um súplica, uma análise, recorrendo quase sempre a juízos de valor e à *performance* da narrativa como instância moral e ética. O sujeito ficcional do discurso tenta convencer o outro a proceder conforme as suas ordens e subverter o seu comportamento, evocando o outro como quem evoca uma sombra, um fantoche. Surge, então um tipo de narrador/personagem que se assemelha ao ventríloquo e cuja fala é atribuída ao boneco que ele manipula. Com esse pseudodiálogo, esse sujeito encarna o Outro e o submete aos seus desejos. A ênfase da narrativa recai sobre os pares narrador/personagem e autor/narrador. Está em jogo aqui também a autoria porque ela aponta para algo que está fora do texto e para uma realidade objetiva que se espelha no próprio corpo do texto.

A ventriloquia, palavra derivada do francês *ventriloquie* e do latim tardio *ventriloquuos*, composta da “venter” e do tema “loqui”, é definida pelo dicionário como a arte de emitir sons e palavras, cuja origem é diversa do aparato vocal de quem a produz. O ventríloquo finge não falar, mas empresta a sua voz, numa apropriação mímica, a um animal, fantoches, bonecos, ou mesmo a um manequim, produzindo uma estranha impressão de que são eles a falar. Os lábios permanecem imóveis, semiabertos, a glote é abaixada e se emite um som profundo e nasal, como se partisse das entranhas da carne, do ventre. Essa prática de ilusionismo fônico, para qual não há expressão facial ou corporal, era conhecida na antiguidade por Aristófane e

¹⁸⁹ GARCIA-ROZA, Livia. *Restou o cão e outros contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. A partir de agora todas as citações *desta ed.* serão feitas no corpo do trabalho através das iniciais RC, seguidas do número da página.

Platone como *engastrimuthoi* (aquele que falava com o ventre). O fenômeno esteve por muito tempo ligado à sua origem, i.e., a uma forma de ritual e de superstição primitiva, praticada por sacerdotes e bruxas que a utilizavam nas adivinhações dos oráculos e nas iniciações religiosas, de modo a enganar e provocar estupor e maravilha. Nessa comunicação com os deuses o ventríloquo usava de subterfúgios tais como variações de tonalidade vocálica, mímica facial e gestual, de tal modo a tornar verídico o seu misterioso diálogo com o divino. Hoje, o ventríloquo é aquele que não fala, mas projeta a própria voz longe de si mesmo para emprestá-la a um “*token*”, normalmente mudo, representado por uma marionete. Para os antigos, ao contrário, era o ventríloquo que falava, mas o não uso dos órgãos normais da fonação fazia com que a sua locução fosse também aliena daquela a qual emprestava a um boneco.

3. **PERFORMANCE E A SINTAXE DA VIOLÊNCIA**

No conto “Minha flor” o narrador/personagem é um típico machista da periferia do Rio de Janeiro. Ao ver sua mulher Heloísa vestida para sair, a evoca em tom de censura, desaprovação, e ordena-lhe que troque o vestido por considerá-lo indecente. Heloísa nega-se a obedecer ao marido, refutando a ordem recebida, lamentando-se e respondendo às acusações que não são registradas pelo narrador através da escrita. O marido tenta replicar a sua fala, a partir do seu próprio ponto de vista e da sua interpelação negativa: “Que roupa é essa? Por que está vestida desse jeito? Para ir à casa de sua mãe? Isso é coisa que se vista? Vai trocar. Por quê? Porque eu disse que é o que você vai fazer, Heloísa. O que você está pretendendo?” (RC., p. 105).

Toda forma linguística diz respeito tanto às condições envolventes de sua própria produção, quanto à ordem macrossocial maior. Os signos ideológicos e os linguísticos são marcados por um horizonte social de uma época, de um grupo específico, ou acumulam significações de um período histórico, por isso toda a violência linguística funciona de modo particular. Ao perceber que está perdendo o

controle sobre a mulher e cada vez mais irritado com o comportamento provocatório dela, o marido recorre à violência simbólica e linguística, humilhando-a com gritos e palavrões, ofendendo a sua índole e a sua família, chamando-a de puta, samambaia etc. A vadia da periferia que se oferece aos clientes. As ofensas vão se intensificando gradualmente, e ele passa a agredi-la fisicamente até chegar ao estupro justificado pelo sentimento de posse e poder:

Você ia à casa de sua mãe almoçar com ela e com a sua titica. Ia, Heloísa, porque agora você não vai nem vestida de freira. Como se chama mesmo a roupa dos urubus? Hábito! Você podia contrair esse hábito, de vestir coisas decentes, mas o sangue fala mais alto, não é mesmo? A rota da depravação familiar. Não estou te machucando porra nenhuma! Além do mais, o material é todo meu, não é? Lágrimas de filhote de jacaré não comove. Caladinha, Heloísa [...] Não estou batendo na sua cabeça, só dei uns cascudos. E para de reclamar que eu estou tentando te ajudar. E também não estou dando esporro! Esclareço certas coisas que você não alcança. [...] Mas agora faz um esforço, Heloísa, raciocina: caso eu concordasse em que você fosse à casa da puta pioneira, como você passaria pelas ruas? Voando? Já pensou nos porteiros, nos garagistas, nos ambulantes, seus colegas de trabalho se aglomerando para te verem passar? Já? (RC., p. 105-6).

Heloísa chora e reclama, não reage, é cooptada através do sentimento de culpa, porque entende que linguagem sendo um modo de ação não é apenas representação de eventos ou situações, mas uma forma de agir e existir, um “hábito”, o que viola, nesse sentido, o corpo e as estruturas de afeto. Heloísa chora e silencia porque a violência simbólica funciona através da cumplicidade, da adesão do dominado ao dominante. Chora porque a violência instrumental e imposta é sobretudo aquela que se manifesta no interior da família e que tem, segundo Bourdieu (1998), um “efeito mágico” de constituição e nomeação criadora do sujeito porque fala diretamente ao corpo. Os juízos de valor da *patria potestas*, aqui representada dissimuladamente pela figura do marido, contribuem para modelar as vocações e os corpos, “provêm de um personagem que tendo sido ele próprio modelado pelas necessidades, tem no princípio de realidade o princípio de prazer” (BOURDIEU, 1998, p. 86). Tal qual boneco do ventríloquo, Heloísa não-fala, ou

melhor “fala” através da voz que lhe condena, que expõe os juízos de valores, através das interjeições do marido, das indagações e negações: “Tira esse vestido de merda!!O que disse? *Vestida desse jeito você se sente mulher?* Pois é, Heloísa, é isso: sua cabeça é um deserto onde rolam pulseiras, colares, vestidos...” (RC., p. 105, grifo meu). Dentre os estereótipos ligados à construção do exagero do feminino como defesa a um sistema heteronormativo, a mulher ‘mascarada’ pode ser lida, no dizer de Butler, como “produção performativa de uma ontologia sexual, uma ontologia que se faz convincente como ‘ser’”. Ou ainda, como sugere a autora, enquanto negação do desejo feminino, “a qual pressupõe uma feminilidade ontológica anterior, regularmente não representada pela economia fálica. Irigaray observa nesse sentido que ‘a mascarada... é o que as mulheres fazem... para participar do desejo masculino, mas ao custo de abrir mão do delas mesmas’” (BUTLER, 2010, p. 78). A fala desconexa do performer se assemelha ao fluxo de ideias proveniente do inconsciente, do ventri-loquo, e as possíveis réplicas atribuídas à Heloísa brotam também do corpo do marido, do “ventre”, e não da “boca” dele. Emerge daí a figura do falante escondido que se aninha no hóspede humano e pronuncia os próprios vaticínios, sorte ou fado, a partir do ventre. Impedida de contar sua própria história, Heloísa é, antes, um *token* associado ao ventríloquo, alguma coisa situada dentro dele, invisível aos olhos dos outros, como um feto no ventre materno, mas que serve para confirmar e autenticar o texto do outro. Esse “tu”, que fala a partir de um “eu”, constitui uma “estrutura interlocutória implícita”¹⁹⁰, e a sua elaboração em âmbito imaginário é, portanto, uma interpelação recíproca, através da qual se transferem formas de interlocução anteriores e arcaicas, funcionando como canal do desejo, e como instrumento retórico. No final das contas um ato linguístico de autorrepresentação.

As respostas do marido às “possíveis” indagações e contestações de Heloísa são “expressões regulares”, carregadas de significados violentos, “atos de fala”, que funcionam porque ecoam ações prévias e porque substituem um “bloco de texto”

¹⁹⁰ A ideia de “estrutura interlocutória implícita” foi desenvolvida por Barbara Johnson, em *Mother Tongues. Sexuality, Trials, Motherhood, Translation*. Harvard University Press: Cambridge, 2003), ao estudar a obra de Baudelaire.

ausente. Elas, que ferem como um punhal, porque ofensivas e irônicas, fazem parte da violência linguística que carrega significados ideológicos e vivenciais, engendrados por preconceitos, homofobia e senso comum, mas também fazem parte de uma violência epistêmica, cuja lógica humanista mantém seu acento na dominação masculina, branca, individualista e eurocêntrica: “Na minha família não nasceu nenhum menino mole. Homens, todos sem exceção. Uma estirpe de machos. Dá gosto de ver os garotos engrossando a voz, encorpendo, estufando as veias, o cacete a quatro” (RC., p. 107). A pseudodiscussão prossegue através das referências aos fatos do cotidiano do casal, às estruturas androcêntricas, misturadas aos extratos sociais contemporâneos voltados para aparência, consumo e mídia, apontando para a violência ética e linguística contida no ato de julgar que aniquila e destrói o desejo de reconhecimento social do Outro feminino: “Esclareço certas coisas que você não alcança”, conclui o companheiro.

Ao estabelecer os juízos de valor em relação à Heloísa, o narrador-personagem institui também uma clara distância moral entre o marido juiz e a esposa julgada, porque julgar implica sempre uma instância superior ao ser, algo superior a uma ontologia, um Bem que vai além do ser. Portanto, os valores com os quais somos julgados são elementos fundamentais no sistema de juízo e formadores especulares da subjetividade e do reconhecimento social. Julgar o outro é ainda um modo de relacionar-se com esse alguém, exigindo-lhe a presença física, estabelecendo uma interlocução. Desse modo, se existe uma ética de interpelação ou de convocação mútua e se o juízo é uma forma de interpelar, então o valor ético do juízo será condicionado, como bem assinalou Butler (2006), pela mesma forma interlocutória que assume. A condenação, a denúncia, os juízos de valores são modos pelos quais se impõe uma diferença ontológica entre quem julga e quem é julgado. A censura nada mais é do que a negação da diferença, do outro (não-reconhecível), atribuindo-lhe os aspectos negativos de si mesmo, desvencilhando-se da própria opacidade e projetando-a externamente. A condenação também é um ato performativo porque abandona o condenado à própria sorte e procura inflingir-lhe uma violência em nome

da ética, através das interpelações negativas, dos atos locutórios diretivos. O vestido, considerado pelo marido como “paninho de puta”, é somente o pretexto para desencadear todo processo de condenação e deslegitimação da autoridade feminina em relação ao seu corpo e às suas escolhas. Mas serve ainda para justificar, através do juízo de valores institucionalizados, diferentes tipos de agressão, e afirmar que as mulheres podem ser estupradas, violentadas, oprimidas em sua sexualidade, usurpadas de seu poder e identidade. A mulher que se veste com “panos de puta”, nas palavras do marido, torna-se “um quitute para o povo! Babel gastronômica” ou serve de aperitivo para os amigos.

Ao reconstruir essas estruturas linguísticas derivadas da “tecnologia do sexo” (DE LAURETIS, 1996)¹⁹¹, Livia Garcia-Roza apropria-se, no conto “Minha flor”, dos atos de fala masculinos no sentido de ressignificá-los, denunciá-los enquanto violência linguística e simbólica, e é aqui que entra o artifício da *performance* do feminino, porque presentificar, teatralizar, performar e expor são modos de inscrição de uma reconstrução do feminino a partir da mobilização da palavra. A autora extrai de superfícies linguísticas sentidos que estão menos na superfície irônica e presentificada do que nos estratos mais profundos da linguagem social e psíquica. Nos contos de Livia, a *performance* da feminilidade não se liga *tout court* ao comportamento das personagens, mas sobretudo à apropriação dos juízos éticos e morais que os atos de fala e a própria narrativa encarnam. O artifício utilizado pela autora assemelha-se à ideia que deu origem ao movimento “Marcha das vadias”, que surgiu no Canadá e se disseminou por algumas cidades brasileiras, em 2011. “Se ser livre é ser vadia, então somos todas vadias”, mote que sugeria o caráter subversivo do movimento, que se apropriou do termo “vadia” para dissolver seu regime de significação, pelo processos de ressignificação e multiplicidade de uso. “Vadia”, até então usado contra as vítimas de estupro para culpabilizá-las, passa a ser sinônimo de mulher que luta contra a violência e que não se intimida, nem se cala e reivindica

¹⁹¹ Expressão cunhada por Teresa de Lauretis na década de 1980 que propunha considerar o gênero como produto de várias tecnologias sociais, por exemplo, literatura, cinema, discurso institucional, epistemologias e práticas da crítica e da vida cotidiana.

novas comunidades de pertencimento e singularidades. A dissolução do regime de significação que posiciona a mulher em uma rede significados e imagens pré-estabelecidos também foi tema da *performance* urbana “Entre Saltos”, proposta pelo Coletivo PI. O grupo objetivava refletir acerca das condições da mulher que procura se equilibrar entre dois saltos, i.e., entre as várias tarefas e esferas da vida: ser mãe, mulher desejável, profissional competente, dona-de-casa habilidosa, etc. No caso de Livia Garcia-Roza, a *performance* vem utilizada como artifício do processo de ressignificação dos critérios e juízos de valores que desencadeiam a violência sobre o Outro, de modo a demonstrar também que a própria noção de gênero e a sua elaboração a partir da sexualidade não são mais consideradas propriedades do corpo ou algo natural enquanto parte do ser humano, mas efeitos de uma complexa tecnologia política ‘universal’, governada por macroestruturas e pela heterossexualidade, que agem no inconsciente. De fato, a *performance* pressupõe a ideia de coletividade e com ela a repetição e a memorização, perspectivas que não são asseguradas na leitura solitária de um texto. Entretanto, como observa Butler (2010), as diferentes situações de *performance* atualizam uma rememoração de outras *performances* internalizadas, i.e., em cada comportamento ou fala está inscrito uma ação do Outro, internalizada performativamente.

Tal qual Chirstine de Pizan, que em sua época tentou timidamente interrogar acerca dos projetos humanistas, Livia Garcia-Roza apropria-se dos termos, dos clichês, dos símbolos e das figuras estratificadas culturalmente e circunscreve o uso linguístico que posiciona o outro, o “boneco do ventríloquo”, o *token*, num lugar vulnerável, determinando a sua condição e representação social. Neste caso, a violência linguística tanto oblitera o significado quanto gera novas possibilidades de significação. O significado deriva de uma fusão da forma linguística com o contexto, e não reside no “interior” da língua, encapsulado em expressões linguísticas per se; i.e., codificado em unidades semânticas e administrado por meio de regras sintáticas. O significado é algo que emerge da “interação entre a língua e suas circunstâncias” (HANKS, 1996, p. 232- 268). Portanto, o fato linguístico deve ser percebido,

conforme observou Silverstein (2003) como um fato indexical¹⁹². Os contextos de uso são atos históricos e sociais onde os indivíduos interagem através da linguagem. O que os agentes sociais pronunciam não são exatamente palavras carregadas de significado de violência, mas atos de fala. E esses atos funcionam porque evocam poder, afeto, ideologias e porque permitem compartilhar o sentido entre os atores sociais.

Já a violência simbólica é uma forma sutil e invisível que nunca é reconhecida como tal. As agressões verbais, enquanto violência simbólica, dispensam as coações físicas e trabalham no subconsciente, na construção dos hábitos e da subjetividade, como afirmou Pierre Bourdieu. Tais hábitos, entendido como conceito, que evidencia o modo como convencionalmente nos engajamos na ação, funcionam como matrizes das percepções, do pensamento e das ações compartilhadas e, enquanto transcendentais e históricas, são praticadas por todos os indivíduos sociais. Conseqüentemente, a representação androcêntrica da reprodução biológica e social vem a ser investida pela objetividade do senso comum. De fato, a tendência é que essas mulheres, submetidas ao domínio masculino, apliquem à realidade em que vivem os mesmos esquemas de pensamento os quais são os efeitos ou produtos da incorporação dessa mesma relação de poder e da dominação simbólica. A dominação é praticada não a partir da lógica da consciência, mas através de esquemas de percepção, de avaliação e de ação que constituem os hábitos quotidianos e que se fundamentam, para além da vontade do indivíduo e da decisão consciente, na lógica paradoxal do domínio masculino e na submissão espontânea feminina.

As mudanças ocorridas nos últimos anos no comportamento sexual feminino não extirparam os preconceitos relativos aos desejos das mulheres. Vinho novo em odres velhos, o conto de Livia reintroduz também a discussão acerca da centralidade

¹⁹² Identificamos a comunicação indexical em sistemas semióticos quando os intérpretes da comunicação relacionam signo com seu objeto reconhecendo correlações espaço-temporais entre eles.

do corpo sexuado como lugar de inscrição física, simbólica e cultural do sujeito, todavia mantém os paradigmas das diferenças sexuais e o binarismo masculino *versus* feminino. A economia linguística do marido, os julgamentos perniciosos e conscienciosos entre os homens, evidenciados pelos insultos à Heloísa, reforçam as representações assimétricas de gênero, contribuindo para a naturalização de preconceitos e segregação, porque, as palavras, conforme observou J. Mey (2001), expressam não somente “o mundo em si”, mas a visão desse mundo, uma construção imaginária que, para vir a ser, necessita ser comunicada [e confirmada, autorizada] para criar consenso. As atividades linguísticas não são atribuídas a um mundo ideal, pois, no que diz respeito aos atos de fala, a única perlocução verdadeira que o ato de fala pode atingir é aquela que tem seu suporte no contexto social (MEY, 2001, p. 118). Lívia registra, então, essas assimetrias de gênero, as condições socioculturais das personagens e a violência que permeiam as relações humanas e afetivas, através do trabalho linguístico, i.e., pelo uso que o marido faz da linguagem para desqualificar a atividade sexual da mulher, como sendo uma prática vergonhosa e degradante: “Heloísa, você se acha uma samambaia? Uma hortaliça? Uma esponja? Até que de vez em quando você lembra uma, não é mesmo?” (RC., p. 106). Entretanto, é nesse mesmo terreno o da sexualidade e da narração que ele afirma a sua potência, valor e poder, e, para mantê-los, põe em ato uma força perversa de comunicação, que consiste exatamente em recusar o diálogo direto e recorrer a uma mensagem transversal, feita de ameaças e intimidação, ordens e juízos morais.

Sabemos que a mediação comunicativa é importante para estabelecer os laços sociais entre os falantes, esses laços são reconfigurados ou cancelados quando, por meio de uma pragmática ou metapragmática, instaura-se a violência na linguagem ou os critérios de julgamento do outro. Em “Minha flor”, o ventriloquismo do marido não comunica, não realiza trocas, serve apenas para desorientar o Outro, desvalorizá-lo, manipulá-lo, julgá-lo para mantê-lo sob controle, destruindo impunemente a vida do outro em nome da ética e da moral, afirmando também os limites da alteridade:

O que você está pretendendo? Diz, Heloísa... Alguma coisa brotou no vazio dos seus miolos, o que terá sido? Namorou o vestido. Sim. Tem certeza de que foi ele mesmo quem você namorou? Agora conseguiu comprar, sem fazer prestação, como eu gosto... Bem, bem... Bem porra nenhuma! Ainda me chama igual ao cachorro! Que aliás, está uma fera, já falei, qualquer dia come alguém aqui dentro. Vai trocar de roupa, Heloísa! Você ia à casa de sua mãe almoçar com ela e com a sua titica. Ia, Heloísa, porque agora você não vai nem vestida de freira. Como se chama mesmo a roupa dos urubus? Hábito! Você podia contrair esse hábito, de vestir coisas decentes, mas o sangue fala mais alto, não é mesmo? A rota da depravação familiar [...] Olhe bem para minha cara e vê se eu sou um panaca. Tenho feições de corno? [...] Pois saiba que você tem ao seu lado um macho da mais alta estirpe da zona da praia e da periferia (RC., p. 106).

A relação perversa vem desumanizada e degradada em nível do objeto, receptáculo da identificação projetiva do sujeito, da sua manipulação pautada nos maus-tratos como forma de controle e de negação da autonomia da mulher. O próprio título “minha flor” carrega o sentido depreciativo e irônico. A influência desses códigos linguísticos depreciativos na formação do sujeito coletivo feminino mantém a mulher sob o domínio social falologocêntrico, reforça a desigualdade entre “gênero”, a silencia e a exclui.

4. O *FADING* DAS VOZES E O DISFARCE DA AUTORIA

Em outro conto, “Miss Jacqueline”, Livia Garcia-Roza narra a história de uma mulher simples do interior do Brasil que se casa com um professor que a humilha continuamente, fazendo sempre referência às suas origens pobres, e lembrando-lhe que a única coisa que trouxe para o casamento foi “o vento que pegou na estrada” (RC., p. 78). A afirmação do marido, não menos violenta que os insultos à inteligência da esposa, evidencia a lógica da economia das trocas simbólicas, mais precisamente a construção social das relações de parentela e de matrimônio a partir das quais se atribui à mulher seu estatuto social de objeto de troca, segundo os interesses masculinos, o que depende ainda do valor simbólico da mulher disponível na troca: reputação, castidade, honra etc. Jacqueline é pobre, sem estudos, casa-se

com um homem mais velho, experiente. É a esposa dependente, submissa e manipulada, que mal consegue pronunciar uma palavra sem que o marido aos gritos a censure, a interrogue, a reprima ou a ofenda: “está rindo de quê?”; “não, volta!”; “por que essa cara de retardada?”; “olha a contabilidade, Jacqueline!”; “vê se não demora!”; “Jacqueline, onde você se meteu?”; “Jacqueline! Jacqueline!”; “Por que demorou a responder?”; “E que maneiras são essas de falar comigo?”; “O que deu em você? Está me desrespeitando? Lembre-se de que eu tenho o dobro da sua idade e sou seu marido” (R.C., p. 78).

A única frase que Jacqueline consegue pronunciar é uma ‘referência’, uma expressão entre aspas, uma frase abusiva, oblíqua, que remete à sua subjetividade, ao seu desejo e à sua decisão de abandonar o marido, expressa na voz cansada, extenuada e rarefeita da mulher impotente e dependente. Mas escutar e falar tornam-se lugares de ausência, lugar do *fading*: “Estou indo embora”, diz Jacqueline. Frase que alude a um “Eu” hipotético, desejoso de autonomia e liberdade, e que é imediatamente censurada pelo marido por considerá-la expressão inconsequente, ou uma simples representação concedida ao manequim, ao *token*. De fato, ao pronunciá-la, Jacqueline é subitamente interpelada pelo marido, que argumenta definitivamente: “Com que dinheiro? Heim? [...] sem ele não se dá um pio, um passo, um resmungo... nada!” (R.C., p. 78).

Lívia Garcia-Rosa lança mão da técnica da oralidade que se impõe ativa, móvel e flexível para adequar-se a cada nova situação de *performance*, sobretudo no que se refere à teatralização de identidades como encenação discursiva utilizada pela autora literariamente. Trata-se de uma oralidade secundária, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão, uma oralidade que se destina a produzir a escrita. Paul Zumthor (2005) afirma haver uma poética da voz ritualizada pela palavra, ou seja, a presença da voz se manifesta nas mais divergentes funções sociais. A voz é a projeção de si próprio, a fotografia acústica da personalidade e da psique do falante. É também um atributo identitário, que há característica única como as digitais, mas não é individualista ou autocentrada, porque se une a outras vozes.

A diferença é que a voz é um signo particular que se produz e reproduz, pois dar voz a si próprio equivale a produzir a si mesmo, esse é seu valor demiurgo.

De fato, o *Fading* do outro está na voz, diz Roland Barthes. A voz suporta, permite a leitura e realiza por assim dizer o desfalecimento do ser amado, pois, segundo o autor, cabe a voz de morrer, e esse ser fantasmagórico da voz é a inflexão, que define toda voz, “é aquilo que está se calando, é aquele grão sonoro que se desagrega e desfalece [...] voz adormecida, voz desabitada, voz da constatação, do fato longínquo, da branca fatalidade” (BARTHES, 2000, p. 165). Essa voz breve e curta de Jacqueline, quase sem graça pela raridade, esse quase nada da voz amada torna-se uma ofensa e uma falta, razão de seu delito e de seu cativo. Toda fissura na devoção é uma falta e esta resulta do esboço de um desejo de Jacqueline: tornar-se independente do objeto amado. Mas sentindo-se culpada, cede à violência, e sem dar um “pio”, porque um pio, um passo e um resmungo têm um preço e este Jacqueline não pode pagar, renuncia: *nil contra dicens satis assentire videtur*. O medo e a insegurança, ligados sobretudo à dependência econômica, determinam a manutenção do contrato de união. Para cada ganho há uma perda, para cada realização, um preço. Ambas as personagens, Jacqueline e Heloísa, são produtos de singularidades, que falam do lugar de onde vieram, e resultam de um agenciamento coletivo de enunciação, de heterogeneidades culturais e de uma sociedade desigual. Esses “índices de oralidade” dentro do texto, lembrando Paul Zumthor (1993, p. 35), são pontos importantes que nos fornecem indicações sobre a intervenção da voz humana em sua publicação, i.e., aspectos da constituição da obra como um todo, desde sua concepção, que é parte da memória de um grupo de indivíduos, até a sua publicação.

Lívia Garcia-Roza continua, dessa forma, a sua investigação do cotidiano, sobre a voz e a linguagem que o compõem, e narra um mundo violento deixando entrever as trincheiras que o constituem. Entre os pares narrador/autor e autor/leitor as linhas são tênues. Em vários momentos tem-se a impressão de que o autor interpela diretamente o leitor. As personagens Jacqueline e Heloísa, a quem o

narrador, em primeira pessoa, se dirige em tom evocativo seriam também os leitores? Quem é esse leitor, coautor? Je suis Heloísa, Jacqueline! Nós somos Heloísa, Jacqueline, Eunice, Howard, Harry, Paulo? Um todo coletivo em prol dos vulneráveis? O leitor como personagem não apenas interagiria em nível textual, mas, sobretudo, seria um dos agentes ocultos do ato de fala que cada enunciado realiza. Existe uma contiguidade entre autor/leitor, sem a qual não seria possível estabelecer uma coesão conceitual cognitiva entre os elementos do texto. Trata-se de uma continuidade de sentido que tem a ver com as intenções comunicativas dos participantes, as formas de influência do falante na situação da fala, as regras sociais que regem o relacionamento entre as pessoas, ocupando determinados lugares sociais e horizontes estéticos. A estrutura interlocutória, no entanto, não é uma aspecto da narração, mas a sua interrupção, observa Butler (2005), i.e., no momento em que a história se dirige a alguém assume uma dimensão retórica que se revela irreduzível às funções narrativas. Na verdade, o objetivo do personagem/ventríloquo é recuperar a si mesmo e agir sobre o outro, e isto traz consequências importantes para o ato de julgar, pois, como a estrutura interlocutória condiciona a produção de juízos morais e éticos, caso este não tenha uma base ética, tenderá à violência.

No conto “Restou o cão”, o narrador/personagem é uma mulher recém-separada que recebe a visita de seu ex-marido. Entretanto, antes que Harry diga a que veio, a ex-mulher o interpela obsessivamente com inúmeras perguntas e comentários sobre o fim da relação, relembrando os últimos momentos vividos durante o casamento, proferindo ordens, lamentado o abandono, expiando a culpa. Perguntas cuja existência (e insistência) sobrevive à aventura amorosa: “Por que você teve de ir embora? O que deu nos seus miolos, Harry?”. Interpretando os fatos que levaram à sua separação, recuperando a memória do relacionamento e entre um comentário e outro sobre o comportamento do marido, a protagonista cria uma rede de interpretação *sígnica* circular, própria do regime despótico do paranoico. Entretanto, o que conta é menos essa circularidade dos signos do que a multiplicidade dos círculos ou cadeias que são criados. Ocorre, nesse caso, que o significado não para

de fornecer novamente significante, de recarregá-lo ou de produzi-lo, por isso a interpretação se estende até o infinito e não há mais nada para interpretar que não seja uma interpretação. Essa rede de interpretação somente é interrompida quando o marido se levanta e vai embora, sem dizer uma palavra, e o conto termina: “já vai? Heim? Vai embora? Não pode me ver alegre, não é, Harry?” Não há fatos, diria Nietzsche, tudo está nesse fluxo, incompreensível e esquivo, o que é duradouro são as nossas opiniões, e a interpretação é apenas uma introdução de sentido e não uma explicação. O que existe é apenas uma nova interpretação acerca de uma outra antiga que se tornou incompreensível, e que passou a ser somente um signo. Uma reconstrução fragmentada e descontínua de uma vida.

O leitor é introduzido, assim, nesse labirinto alucinante dos regimes de signos. Regimes que são “agenciamentos de enunciação” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 97-98) dos quais nenhuma categoria linguística consegue dar conta: o que faz de uma proposição ou mesmo de uma simples palavra um enunciado remeter a pressupostos implícitos, não explicitáveis, que mobilizam variáveis pragmáticas próprias à enunciação. O discurso da protagonista é esse movimento descontínuo dos significantes dentro da cadeia de enunciação, o que a exila também do amor e da companhia do parceiro. A atopia do amor recai, então, no fato de não ser possível falar dele a não ser através de uma estrita determinação elocutória; seja filosófica, lírica ou romanesca, há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige, mesmo que esta já tenha passado a um estado fantasma, i.e., o boneco do ventríloquo, como se percebe nesse excerto:

Nossa história de amor foi mais ou menos corriqueira, não foi? Não se fica com quem se ama. Me falaram isso. O que você acha? É verdade? Nosso bebê *pinky* não conhecerá a cor dos nossos olhos. Sonho tanto com ele. Lembra quando o champanhe derramou no meu vestido de noiva e você sussurrou no meu ouvido que seríamos mais felizes do que sonháramos? Você disse isso, Harry. Lindo, não? Mas nem uma gota de verdade. Por falar em gota, espera aí... Desculpe, perdão, mas não vi seu pé, não vi mesmo [...]. Sabe que outro dia acordei mordendo seu travesseiro? Rasguei um pedaço da fronha e quase engoli sua inicial. Não é para se preocupar, Harry, mas você está com uma palidez fúnebre (RC., p. 69).

Improvisamente a figura de Harry empalidece, desbota, se afasta e, em seu lugar, há apenas uma tela vazia, apenas vozes, e a imagem se vai. Quando o *fading* do outro se produz o amante fica angustiado. O outro se afasta, diz Barthes, como “uma miragem triste, que se desloca até o infinito [...] e não para de desmaiar, de desbotar: sentimento de loucura, mais puro que se essa loucura fosse violenta” (BARTHES, 2000, p. 163-64). O amante não pode mais se apoiar em nada, nem mesmo no desejo que o Outro leva para um novo lugar. Restam somente as palavras, a voz, o grão sonoro que ficou no oco da memória. A imagem esvaecida do amado é tal qual a voz, um objeto que só existe quando desaparece. Resta a linguagem que o amante esfrega na pele do outro, como se tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos nas pontas das palavras. É o tráfego das palavras que sustenta todo o prazer perdido. Resta apenas uma imagem morta, um movimento interrompido, um *closer* de um sorriso desfocado. Resta somente o cão – *il n’y a pás dehors du texte* – e o silêncio que equivale à exclusão e à solidão.

Em outro conto “Teatro”, a protagonista inicia por telefone uma discussão com o ex-namorado, afirmando: “A voz é sua, Howard. Não adianta disfarçar”. A autora não registra explicitamente a fala de Howard, ele existe somente através da palavra, da voz da narradora/protagonista que, ao responder às suas perguntas e provocações, as replica, de forma que o leitor possa acompanhar a conversação, não registrada. Evidencio aqui duas situações de interlocução: a) a que ocorre entre as personagens e b) a que ocorre entre o autor e o leitor. Na primeira os personagens se entendem perfeitamente, embora nós leitores não consigamos perceber de imediato do que eles estão falando, porque não compartilhamos do mesmo horizonte de expectativa. Na segunda, a aparente vaguidão do texto desaparece quando o leitor ocupa o lugar do Outro com quem se fala e, através do narrador, recupera o sentido do texto. Na verdade, o leitor imagina, a partir dos índices textuais, cada pequeno movimento da performer, o tempo gasto nas indicações da cena, o que teria dito Howard, por exemplo. Isto faz do leitor ora personagem, ora coautor do texto,

concretizando-o. E mais, o leitor acaba por ocupar o lugar do boneco do ventríloquo, o Outro silenciado, dando-lhe voz.

Retomando o tema da autoria, que põe em discussão a posição fronteira do autor/leitor, autor/narrador, a linha limítrofe entre um e outro, ou melhor, essa indefinição lhes permitiria ocupar, ao mesmo tempo, diferentes lugares sem, contudo, se fixar em nenhum deles. Neste caso, o autor deslizaria através das diferentes visões e sujeitos sociais, encarnando os diversos papéis, os dos incluídos e excluídos, dominador e dominado, agressor e agredido, já o leitor concretizaria os vazios dos textos ao mesmo tempo que seria corresponsável pela coerência pragmática que está relacionada à sequência dos atos de fala. E isso dissolveria os confins impostos às alteridades, enquanto uma espécie de antiuniversalismo feminista.

No conto “Essa menina”, a personagem/narradora é uma prostituta que, ao abordar um homem pela estrada, tenta convencê-lo a comprar seus serviços sexuais, demonstrando suas qualidades e fazendo publicidade de suas *performances*:

“vai querer? Cinquentinha. Trepo legal pra caramba. Treze anos, antes que tu pergunte. [...] Sou limpa, tomo banho todo dia lá no posto, [...] eu trepo pelos ares, sabe qual é? Vou mostrar quando chegar lá. Voo parapélvico, tá na moda, já viu? Faço cada pirueta legal, foda de bailarina, padedê, me ensinaram quando viram a minha evolução. Tu vai gostar, eu empolero legal. [...] Mas e aí? não vai dizer nada? (RC., 27-8).

O homem sem-fala e sem rosto nada diz e continua aparentemente indiferente aos apelos da menina. Ela, sem entender o motivo do silêncio, interroga acerca da sua identidade: “tu é tira? Veado? [...] tu deve ser gringo! Não deve ter entendido porra nenhuma do que eu falei” (RC., p. 28-9). O homem retira do bolso um papel e escreve uma mensagem que a surpreende: “tu é mudo... Legal”, diz ela. (RC., p. 29). Aqui a escrita de Livia Garcia-Roza assume um discurso de oposição em relação ao discurso dos dominantes, instaurando um contradiscurso sustentado pela voz da menina sem identidade, uma voz que está por trás das letras. Esse “Outro” seria,

conforme Gayatri Spivak, o representante da força imperial e hegemônica do discurso eurocêntrico, ao passo que as minorias subalternas seriam os “outros”, subjugados às vontades e imposições do dominador (incluindo a mídia). Contudo, quando o indivíduo subjugado passa a ser agenciador de seu próprio discurso, ele deixa de ser objeto e torna-se sujeito, o Outro, com letra maiúscula. Nesse sentido, a fala das personagens “ventríloquas”, ao mesmo tempo que expõe ironicamente o discurso dominante, deixa entrever também a condição de subalternidade e do não-sujeito, do outro que reconduz esse outro subjugado à posição de sujeito coletivo da história e do discurso, mesmo que essa história seja uma história dos vencidos. O sujeito crítico, neste caso, é um sujeito relacional e diferenciado, determinado pela multiplicidade e preparado e disposto a agir ‘sobre’ a diferença. Na verdade não existe, segundo Foucault, um sujeito primordial do qual um enunciado seja derivado, mas sim um diz-se impessoal, uma espécie de não-pessoa, e no lugar de uma subjetividade haveria um murmúrio anônimo que, segundo Rosi Braiadotti (2014, p. 57), seria uma subjetividade não unitária, mas “nômade”, que vai contra a tendência do humanismo e das suas atuais variantes. O enunciado não possuiria um referente, nem mesmo uma intencionalidade vazia. Assim, tal procedimento de infiltração da voz do Outro, que instaura o contradiscurso, não é homogêneo, nem uniforme, não possui uma forma definida, fixa ou estável, e, embora infiltrada no texto escrito privilegia o ritmo e a ação, sobretudo porque faz correr nesse campo, que não é dominado por nenhuma instância transcendental, os fluxos de forma e substância, de conteúdo e expressão, substituindo a subordinação entre significante/significado pela pressuposição recíproca da expressão/contéudo. O próprio ato de narrar passa a ser performativo. Vem também daí o artifício da *performance* ao qual Livia recorre para dar um significado alegórico aos modos espetaculares de como a realidade é produzida ou contestada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos de Livia, a figura do narrador/personagem apropria-se ora da linguagem do sujeito dominante, ora da linguagem do subalterno e a adapta, criando um novo protocolo linguístico. Trata-se de uma variante da língua do dominador com traços do idioma do subalterno, onde se infiltram as vozes dos Outros e do próprio autor que recria o espaço comum às minorias. O discurso literário promove rupturas responsáveis pela manutenção de certos regimes de significação, sobretudo pelos processos de ressignificação. À medida que se usa os termos considerados violentos e ofensivos, em uma nova e inesperada circunstância e evento, eles recontextualizam-se, dissociam-se de si mesmos, e ganham outra significação contra os propósitos ofensivos originais, as injúrias e calúnias, enfraquecendo os elementos caracterizantes da violência linguística e simbólica. Os sentidos, as identidades são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos, tanto que, em geral, os atos, gestos e atuações são performativos. O corpo é um lugar de politização, quando resiste ou quando se conforma às normas cuja encarnação é ligada à sobrevivência. Se esse corpo-sujeito é ignorado, violentado, visto como irreal, isto representa não apenas um meio de controle social, mas também uma forma de violência exercida por um poder desumano. Não ser visto, ou ser tratado de modo diferenciado significa se tornar outro em oposição ao qual se define humano, significa que ainda não lhe foi consentido o acesso ao *status* de humano e sujeito da própria história, embora continue a falar, a sua linguagem é privada de significado, por isso não lhe será dado nenhum reconhecimento ético e moral, porque as normas não são feitas a seu favor.

No texto de Livia, o autor também seria um ventríloquo, porque fala através de seu personagem/narrador, de “seu boneco”, diretamente ao seu interlocutor. O sujeito ventríloquo deixa de ser aquele que faz falar o Outro, mas aquele que deixa falar o Outro "nele". Neste caso, a figura do narrador é uma espécie de ligadura entre autor e personagens que faz emergir na “voz do narrador” o Outro. Tal estratégia, enfatizada pelo discurso oral e imperativo permite ao subalterno dissimular e enganar o dominador que não consegue compreender o real significado da *performance* oral

estabelecida. É pelo jogo de espelhamento entre as posições do autor, do personagem e do leitor que a fantasia desregula a ordem do discurso. O narrador/autor, responsáveis por si, ao atualizar os arquétipos sociais, sexualidade, corpo e poder, institui-se também como *performativo*, já que incorpora a voz da comunidade, e troca experiências com outros narradores, absorvendo as histórias que observa ou que vivencia, conferindo ao ato de narrar não mais as arbitrariedades falocêntricas apontadas pela tarefa de construir uma versão verossímil dos fatos. O desejo de Christine de Pizan (1365-1430) era exatamente este, que as mulheres narrassem a sua própria história através de narrativas cuja estrutura fossem interlocutória, sem a mediação dos juízos de valores masculinos, porque a narração é um arte delicada que, como disse Hannah Arendt, revela o significado sem cometer o erro de defini-lo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 15ª ed. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Il dominio maschile*. 2. ed. Trad. Alessandra Serra. Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Trad. Angela Balzano. Roma: Derive Approdi, 2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Vite precarie: i poteri del lutto e della violenza*. 2. Ed. Trad. Annarita Taronna et al. Milano, Postmedia, 2013.
- _____. *Scambi di genere e la questione della sopravvivenza*. In: MISSANA, Eleonora. *Donna si diventa*. Antologia del pensiero femminista. Milano: Feltrinelli, 2014, pp. 197-212.

DE LAURETIS, Teresa. *Sui generis*. Scritti di teoria femminista. Milano: Feltrinelli, 1996.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismos e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FONTES, Maria A. R. Babel: Voz, atopia e figuras de identidade. Poesia de autoria feminina dos anos 1990 e início do séc. XXI. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Além do Cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFRJ, 2004, pp. 169-200.

GARCIA-ROZA, Livia. *Restou o cão e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HANKS, William. Language form and communicative practices. In: GUMPERZ, John & LEVINSON, Stephen (Orgs.) *Rethinking Linguistic Relativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MEY, Jacob. L. *As vozes da sociedade: seminários de pragmática*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MURARO, Luisa. *Maglia o uncinetto*. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia. Roma: Manifestolibri, 1998.

NUSSBAUM, Martha C. *Emozioni politiche*. Perché l'amore conta per la giustizia. Bologna: Il Mulino, 2014.

SILVERSTEIN, M. Indexical Order and the Dialectics of the Sociolinguistic Life, *Language & Communication*, n. 23: 193-229, 2003. Disponível em:

<http://www.glasgowheart.org/media/media_200300_en.pdf>. Acesso em 06/06/2017.

ZUMTHOR, Paul. *Babele: Dell'incompiutezza*. Bologna: Mulino, 1998.

_____. *A letra e a voz*. Trad. Jerusa Ferreira e Amalio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Recebido em 15/08 /2017.

Aceito em 05/10/2017.