

## Língua de serpente: uma leitura feminista do testemunho

Danielle Magalhães<sup>1</sup>

Em *Bordelands / La frontera*, Gloria Anzaldúa diz: “*A las lenguas salvajes no se las puede domesticar, solo se las puede cortar*” [“Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas”] (2020, p. 101 [2009, p. 306]). Nesse livro, que se faz em uma escrita bifurcada em dois ou mais idiomas, que se faz sinuosamente entre a poesia, a narrativa, a canção, o sonho, a mitologia, o sexual, o espiritual, a teoria, a autobiografia, a história, o movimento deslizante impossível de ser domado é trazido também pelo imaginário em torno da serpente na constituição da cultura chicana. O imaginário em torno da Malinche fundou um México com base na punição de uma mulher acusada de traição porque ela, na condição de escrava, traduzia as línguas, fazendo a ponte entre astecas e espanhóis. Ou seja, a possibilidade de comunicação vinha dela.

Indo a outro mito fundante de outra cultura: Adão nomeou as coisas, mas foi Eva quem conversou com a serpente, cuja comunicação horizontal entre um vivente humano e não humano, e o fruto disso, acarretará a punição com a confusão das línguas. *Falar-com*, esse princípio relacional da comunicação, vem de duas mulheres na fundação mítica dessas culturas. Devemos a miscigenação das línguas a Eva e a Malinche. Sem elas, provavelmente, só iria existir um macho como Adão chegando primeiro em todos os lugares e nomeando tudo pela primeira vez conforme a vontade dele. A possibilidade do equívoco vem das figuras femininas, Eva, que conversou com um animal, e Malinche, que intermediava as línguas. “*Quien tiene boca se equivoca*”, diz um refrão mexicano trazido por Anzaldúa (2020, p. 102). O equívoco é aquilo que perturba a linguagem justamente por não a encerrar em um sentido único. Ele é justamente a abertura, a fenda, a falha, a bifurcação.

“*Oye cómo ladra: el lenguaje de la frontera*” é o título de uma das partes do livro de Anzaldúa (2020, p. 102). No equívoco das línguas, dos idiomas, escuta-se “latir” em “*ladrar*”, mas também não deixo de escutar, em português, “roubar”. Em um momento desse capítulo, Anzaldúa diz que o chicano “*anda como un ladrón en su propia casa*” [“anda como um ladrão em sua própria casa”], isto é, como um desapropriado e, ao mesmo tempo, um desapropriador (2020, p. 113). Em *O riso da Medusa*, Hélène Cixous convoca as mulheres a “tomar a palavra” (2022, p. 52). A “tomada da palavra” [“*la Prise de la Parole*”] é uma

---

<sup>1</sup> Possui Bacharelado e Licenciatura em História (UFF), Mestrado e Doutorado em Teoria Literária (UFRJ). Atualmente é bolsista de Pós-doutorado Nota 10 da FAPERJ, com a pesquisa “Mulheres que reescrevem a história”. Publicou o livro de ensaios *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror* (2021), pela Editora Ape’ku, e os livros de poemas *Quando o céu cair* (2018) e *Vingar* (2021), ambos pela Editora 7Letras.

expressão que se articula, em Cixous, como um roubo, mas que é, ao mesmo tempo, um voo, haja vista que *volar*, em francês, pode ter os sentidos de “voar” e de “roubar” (2022, p. 32). Cixous diz: “*Voar é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos a ela a não ser roubando*” (2022, p. 67). O jogo que se faz na flutuação dos dois significados de *volar* é um gozo com a perturbação da ordem, dos lugares fixos: “a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs passam, elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo” (CIXOUS, 2022, p. 67-68). O voo é justamente o equívoco, é fazer voar o sentido, não o fixando, capturando, apreendendo.

Anzaldúa diz que um dos modos de domesticar uma língua selvagem era o ditado que ela ouvia quando criança: “*En boca cerrada no entran moscas*” [“Em boca fechada não entra mosca”] (2020, p. 101). Daí que ser “*habladora era ser chismosa y embustera, era hablar demasiado*” [“faladeira era ser fofoqueira e mentirosa, era falar demais”] (ANZALDÚA, 2020, p. 101). Em uma das entrevistas presentes no livro *Fala, poesia*, a escritora argentina Tamara Kamenszain, autora do livro *La boca del testimonio*, diz: “a poesia é uma boca que se abre ou que está sempre aberta, que não pode fechar, que quando fecha, vira estereótipo [...] Mas quando está sempre aberta, entram nela todas as moscas” (2015, p. 129). Disso depreendemos que “a boca do testemunho” não pode falar senão com todas as moscas, com todos os voos, com todos os zumbidos, com todos os sapos engolidos.

*Hocicon* é aquela que tem a boca saliente (ANZALDÚA, 2020, p. 101). A escritora chicana traz uma série de palavras (como “*chismosa*” e “*embustera*”) usadas em sentido pejorativo quando aplicadas às mulheres (2020, p. 101). Ela, quando criança, confessava seus pecados ao padre por ter uma boca muito grande, por ser considerada desagradável, fofoqueira, por questionar e contar histórias, lorotas, histórias mal contadas como uma má criança mal criada (ANZALDÚA, 2020, p. 101). Silvia Federici, em *A história oculta da fofoca*, nos conta que, em 1567, era registrado pela primeira vez na Escócia o freio ou a rédea das rabugentas: *scold's bridle*, o bridão da repreensão, também chamado de *branks*, era um aparelho de metal e couro que rasgava a língua da mulher se ela tentasse falar (2019, p. 8). Esse instrumento de tortura também foi usado em pessoas escravizadas durante a colonização, e nossa referência imediata dele é o retrato da escrava Anastácia.

No século XVI, o século da caça às bruxas, o século do “descobrimento”, do advento do Novo Mundo, daqueles que chegaram nomeando tudo pela primeira vez em um gesto dominador, civilizador, colonizador, a Europa se constituía como território às custas de freios

colocados em bocas de mulheres europeias e não europeias. Como sublinha Federici, o *scold bridle* muitas vezes foi chamado de *gossip bridle*, o que configura uma mudança no sentido do termo, uma vez que, na Inglaterra do início da Era Moderna, *gossip* se referia às companhias no momento do parto, mas logo não se limitou à parteira, tornando-se um termo para amigas mulheres, ou seja, as co-madres (2019, p. 3-4).<sup>2</sup>

No século em que mulheres foram queimadas por *conversar com a serpente* (lendo-se nessa expressão todo um modo de vida não ocidental e não racional que foi destruído como um projeto para a consolidação do Estado Moderno), “com o fortalecimento patriarcal aliado ao poder da Igreja”, começou a ter uma mudança no significado de *gossip*, que passou a designar cada vez mais a mulher envolvida em conversas fúteis (FEDERICI, 2019, p. 7). Como punição, uma pedagogia misógina perverteu a amizade em rivalidade, destituindo a resistência da aliança subversiva das mulheres e fazendo da fofoca uma prática discursiva do ódio que colocou mulheres contra mulheres.

Cortar a língua das mulheres (simbolicamente ou não) para impedir que elas falem, bem como para impedir os voos, os zumbidos e o indomesticável de uma língua que não se domina, é uma prática que atravessa séculos e culturas. Na nossa cultura judaico-cristã, isso também chega por um mito fundador da cultura ocidental, o Gênese, em que a origem da comunicabilidade se passa por uma punição a uma mulher que fez outro uso da língua: conversou com um animal e comeu o fruto proibido, “não teve medo do interior e sentiu que seu gosto era bom” (CIXOUS, 2017, p. 139). Se devemos escutar as mulheres com as moscas na boca, devemos escutar Eva com a maçã na boca.

Devolver a língua se passa necessariamente por devolver o gozo àquelas que foram expropriadas de seus corpos. Devolver o gozo a seu lugar de “origem” significa que é pelo erotismo que podemos, de algum modo, restituir o corpo àquelas que foram descorporificadas, seja porque seus corpos foram/são tomados pelos homens, à semelhança de Eva que nasce da metonímia que a toma pelas costelas de Adão, seja porque suas línguas são decepadas, como a cabeça de Medusa, no mito grego, em cuja transmissão da castração a sexualidade masculina se forma necessariamente a partir do medo da genitália feminina, confirmando-se que se tem um pênis às custas do horror ao corpo da mulher (CIXOUS, 2022, p. 75). As mulheres tiveram seus corpos tomados pelos homens. Expropriadas de seus próprios corpos, andam como ladras em suas próprias casas. *Oye cómo ladra.*

---

<sup>2</sup> “Derivada dos termos ingleses arcaicos *God* [Deus] e *sibb* [aparentado], *gossip* significava, originalmente, *god parent* [padrinho ou madrinha], pessoa que mantém uma relação espiritual com a criança a ser batizada. Com o tempo, entretanto, o termo passou a ser usado em sentido mais amplo.” (FEDERICI, 2019, p. 3-4).

Como é falar com a língua que falta? Como é falar com a falta na boca? Que a boca do testemunho fale sempre com a fenda, com a falta, é indiscutível, resta saber se a imagem dessa cabeça com serpentes, da Medusa ou da Górgona, é aquilo que emudece alguns, pelos quais outros, que não viram a Górgona, falam, como teorizou Giorgio Agamben (2008) em *O que resta de Auschwitz*, ou se agora é ela que precisa ser pensada como a boca que fala.

Para o filósofo italiano, é preciso olhar a Medusa de frente. A ética, para ele, está aí, nesse gesto. No livro *Ninfas* e no ensaio “Para uma ontologia e uma política do gesto”, Agamben (2012) fala de um princípio ético do gesto que se assemelha muito ao modo como Benjamin (2012) falou do Anjo da História, aquele cujo corpo é impelido para frente, com os olhos, porém, presos à catástrofe que se acumula atrás, em um gesto que carrega em si uma contração do tempo e do movimento tensionados na presteza corporal de uma brusca parada. A partir da teoria de um coreógrafo do século XV, chamado Domenico de Piacenza, Agamben define o princípio ético do gesto da seguinte forma: “parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da Medusa, como diz o poeta, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante” (2012, p. 23-24).

Conforme essa interpretação, ver a cabeça da Medusa é um modo dizer “fitar a História”. A Medusa é a própria face da História, e fitar esse rosto é se deparar com o horror. Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben fala das pessoas que emudeciam diante do trauma do campo de concentração como aquelas que tinham fitado a Górgona, “essa horrível cabeça feminina coroada de serpentes cuja visão produzia a morte e que, por isso mesmo, Perseu, sem olhar para ela, tem de cortar com a ajuda de Atena” (2008, p. 60). Entretanto, a tarefa ética que Agamben pleiteia, e que ele nomeia de testemunho, é justamente ver aquilo que é impossível de ver, também por estar implicada nessa visão a transformação do homem em não-homem, do humano em não-humano: “Se ver a Górgona equivale a ver a impossibilidade de ver, então a Górgona não nomeia algo que está ou acontece no campo [...], [e]la designa, isso sim, a impossibilidade de ver de quem está no campo, de quem, no campo, ‘chegou ao fundo’, tornou-se não-homem” (AGAMBEN, 2008, p. 61).

Górgona nomeia o irrepresentável e, paradoxalmente, representa o irrepresentável: “*gorgóneion*, que representa a impossibilidade da visão, é o que não se pode deixar de ver” (AGAMBEN, 2008, p. 61). Em um momento de *O Riso da Medusa*, Cixous diz: “Fomos [nós, mulheres] imobilizadas entre dois mitos horripilantes: entre a Medusa e o abismo”, ou o que seriam os “dois irrepresentáveis: a morte e o sexo feminino” (2022, p. 62). Na leitura de Agamben, quem vê a Górgona emudece, sucumbe. O testemunho testemunha por quem sucumbiu ao fitar a Górgona. Enquanto o filósofo italiano ainda vincula a Medusa ao horror,

Cixous afirma o contrário: “Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri” (CIXOUS, 2022, p. 62). A escritora franco-magrebina dá um rosto e um riso à Medusa, o que significa dizer que ela dá uma boca à Medusa, que agora fala. Aquela que petrificava, paralisava e emudecia o outro, agora ganha uma boca e fala. Aquela que provocava o horror, agora é alçada como vítima do horror e ocupa o lugar do testemunho no banco dos réus.

Um dos mitos que funda a cultura greco-cristã é o relato de um estupro. Essa mulher que foi estuprada e transformada em monstro foi lida pela tradição ocidental como símbolo do horror, do irrepresentável, que, ao invés de provocar a fala, a tirava, levando ao emudecimento. Mas Cixous nos conta outra história, ela diz que cada uma das serpentes de Medusa são línguas: “Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes” (2022, p. 27). “Eu vou ter minha língua de serpente – minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta”, diz Gloria Anzaldúa em “Como domar uma língua selvagem” (2020, p. 312). Mas “língua de serpente” não são apenas muitas línguas, uma confusão babélica de línguas, são más línguas: elas falam mal, *mal dizem*.

“Abismo” foi a primeira palavra de Eva, diz o poema de Adriane Garcia, em *Eva-proto-poeta* (2020, p. 48). Esse livro conta-nos daquela veio depois, quando “já havia luz”, quando “já havia treva” (GARCIA, 2020, p. 48), e que fez do abismo – e não do verbo – o lugar de onde nascem as palavras. Isso faz de Eva, e não de Adão, *proto-poeta*. Não porque ela nomeou pela primeira vez, mas pela segunda, terceira, enésima vez, assim como o testemunho, que não parte da primazia da primeira vez: é sempre um terceiro, e nunca tem a palavra final, porque a primeira sempre lhe falta, estando sempre na ponta da língua, como a palavra que falta.

Tatiana Pequeno (2022) e Ana Martins Marques (2021) são poetisas que apresentam uma releitura da Medusa: Tatiana Pequeno traz a Medusa como testemunho (2022, p. 38-39), Ana Martins Marques traz uma Medusa erotizada (2021, p. 41-44). Apresentá-la como um sujeito desejante é trazer uma Medusa que tem boca. Fazer Medusa nascer de novo, pela boca, é aliá-la, de algum modo, a Eva. Hélène Cixous diz que “a gênese da mulher passa pela boca, por certo gozo oral, e pelo não medo do interior” (2017, p. 141).

Tatiana Pequeno faz uma junção entre Grécia e Brasil, inserindo Medusa em uma linhagem brasileira, uma “Medusa da Silva”, que dá título ao poema, cujo interior foi invadido nessa prática histórica indissociável entre explorar terras e explorar corpos, estuprar mulheres. Em Cixous, Medusa ri; em Tatiana Pequeno, Medusa é musa e, em seu riso,

escutamos um canto: “sopra em mim teu canto/ musa/ teu riso não me assusta (2022, p. 39). *Tocar o terror*, título do livro de Pequeno, leva-nos a tocar o irrepresentável, a escutar Medusa e a ver que historicamente representaram o irrepresentável do horror com cara de mulher, tomada como causa do horror, quando ela mesma foi vítima do horror.

Dar rosto, boca, corpo, a essa personagem, liberta, de algum modo, as mulheres dos “dois irrepresentáveis” (a morte e o sexo feminino) que se condensam no “abismo”, ou no “continente negro que precisa ser dominado, descoberto, conquistado” (CIXOUS, 2022, p. 62). Adriane Garcia, em *Eva-proto-poeta*, também traz uma Eva erotizada, que também ganhou corpo e a ela foi devolvido seu gozo, que, agora sabemos, incluiu Lilith, a primeira mulher apagada da história, e Samael, o anjo caído, como lemos em três poemas, respectivamente: 1) “Frutos caudalosos”: “Lilith e Samael/ Aparecem para visitas// Trégua para festas/ Sob a árvore frondosa”; 2) “Eva e Samael”: “Escorre/ Quente// A peçonha da/ Serpente”; 3) “Mamíferas”: “E Lilith brincou/ Com os seios de Eva// E Eva viu/ Que era bom” (2020, p. 60, p. 61, p. 64).

O juiz supremo, Deus, agora não passa de um mentiroso, como lemos no poema “Mentira cirúrgica”: “Na surdina/ Noturnamente/ Mãos no barro/ Deus cria Eva// Mente/ Que foi de/ Costela” (GARCIA, 2020, p. 47). No princípio era a mentira de Deus. Enquanto eles mentem, elas inventam: Ana Martins Marques dá asas à cobra. Em *Risque esta palavra*, é pelo método da rasura que a poeta reescreve o destino de Medusa. No poema “Um café com a Medusa”, essa pouco fala, *mal diz*: “mas na realidade/ falamos pouco/ enquanto olhamos o porto/ e ela ajeita as asas/ na cadeira” (MARQUES, 2021, p. 42-43). No entanto, é nessa fala *mal dita*, nessa brecha, nessa fenda, que se abre uma rachadura em toda a história. *Eva-proto-poeta* e *Risque esta palavra* ecoam um no outro: na conversa de Eva com a serpente escutamos uma poeta conversando com a Medusa.

Essa conversa dá a entender que só se *risca* e reescreve a história em uma língua fendida, que não se quer total, nem dominante, nem colonizadora. Se agora Medusa diz “que seus cabelos são algas e não serpentes”, está dito (MARQUES, 2021, p. 43). Mas isso não é dito senão em uma bifurcada, sibilante, sinuosa e rastejante “língua de serpente”. Agora, com asas (“e ela ajeita as asas/ na cadeira”), ela pode voar e dar asas à cobra, fazer voar a língua, fazer voarem os ditos, desancorando os significados, furtando os sentidos, colocando algas em vez de serpentes, fazendo o uso que Perseu nunca fez de suas asas emprestadas. Com a poeta, Medusa ri outra vez: “e rimos as duas/ que duas velhas sonhem ainda/ e sempre o sexo” (MARQUES, 2021, p. 43).

A boca do testemunho fala com uma maçã na boca, com moscas dentro da boca, com sapos engolidos, com cobras na cabeça, e por isso não fala mentiras como Deus (como vimos, é o juiz que mente), mas inverdades. Como diz “Medusa da Silva”, de Tatiana Pequeno, “só existe inverdade na poesia/ inverdade porque não houve/ quem quisesse saber” (2022, p. 38-39). Não querer saber, não querer escutar, produz a inverdade, como continua o poema: “inverdade porque/ um testemunho é sempre um segredo/ revelação do que já é frágil na nudez” (PEQUENO, 2022, p. 38-39). A boca do testemunho é saliente, embusteira, fofoqueira, como a boca de Anzaldúa, e conta histórias mal contadas, *mal-ditas*.

A boca do testemunho é inconveniente porque rouba (“*volar*”) aquilo que absolutamente não está dado e não lhe é natural, isto é, a palavra – e faz voar (“*volar*”) o sentido, desancorando os significados enrijecidos. A boca do testemunho toma o que lhe foi arrancado desde o princípio, o corpo, e, tomando corpo, essa boca restitui o gozo. A boca do testemunho é inconveniente porque não pede a palavra (já que ninguém vai lhe dar), então rouba, “toma a palavra”, e diz coisas como: “a poesia é inconveniente/ como deus na primeira/ foda/ aos treze anos” (PEQUENO, 2022, p. 38-39).

Tatiana Pequeno diz: “sopra em mim teu canto/ musa/ teu riso não me assusta” (2022, p. 38-39). Ana Martins Marques diz: “cúmplices ela e eu” (2021, p. 42-43). As poetisas conversam com as cobras. Eva conversou com a serpente, como poeta, como as poetisas. Escutar a boca do testemunho é escutar essa conversa cúmplice, uma conversa – isso que *versa-com* – que tem pelo menos duas bocas, como um telefone sem fio, ou como um corpo sinuoso de uma cobra-de-duas-cabeças. Ao longo da história, muitos homens escutaram atrás da porta essa conversa cúmplice e capturaram, deceparam as línguas: delatores, apontaram o rígido e ereto dedo de Deus, dedo-duro, juiz mentiroso. Esses não querem saber, esses não escutam: quem realmente escuta a língua de serpente, não apreende o voo das moscas, dá asas à cobra.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Para uma ontologia e uma política do gesto”. *Flanagens*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em <http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html>. Acesso em 18/08/2023.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera: La nueva mestiza*. Tradução de Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing Libros, 2020. Edição Kindle.

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, no 39, p. 297-309, 2009.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CIXOUS, Hélène. “Extrema fidelidade”. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

FEDERICI, Silvia. *A história oculta da fofoca: mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

GARCIA, Adriane. *Eva-proto-poeta*. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2020.

KAMENSZAIN, Tamara. *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

MARQUES, Ana M. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

PEQUENO, Tatiana. *Tocar o terror*. São Paulo: Editora Bregantini, 2022.