

Medusa: reler o mito, reescrever a história

Danielle Magalhães¹  0000-0002-0067-9311

Lattes: 8341640277386386

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 21941-917 – posciencialit@letras.ufrj.br



Resumo: Neste artigo, propomos uma releitura do mito da Medusa, com base nos teóricos Italo Calvino, Giorgio Agamben e Hélène Cixous, e nas poetisas Tatiana Pequeno e Ana Martins Marques. A partir do deslocamento do ponto de vista como método, com o objetivo de extrair consequências políticas para pensar o nosso tempo, esta proposição aponta para uma nova articulação entre literatura e história, em que a poesia contemporânea brasileira também seja vista, necessariamente, como uma reescrita da história.

Palavras-chave: Medusa; mitologia; literatura; poesia; releitura do cânone.

Medusa: rereading the myth, rewriting the history

Abstract: This article proposes a reinterpretation of the Medusa myth, based on the theorists Italo Calvino, Giorgio Agamben and Hélène Cixous, and the poets Tatiana Pequeno and Ana Martins Marques. From the shift in point of view as a method, with the aim of extracting political consequences for thinking about our time, this proposition points to a new articulation between literature and history, in which contemporary Brazilian poetry is also seen, necessarily, as a rewriting of history.

Keywords: Medusa; Mythology; Literature; Poetry; Reinterpretation of the canon.

Medusa: relejendo el mito, reescribiendo la historia

Resumen: Este artículo propone una reinterpretación del mito de Medusa, a partir de los teóricos Italo Calvino, Giorgio Agamben y Hélène Cixous, y de las poetisas Tatiana Pequeno y Ana Martins Marques. Desde el cambio de mirada como método, con el objetivo de extraer las consecuencias políticas para pensar nuestro tiempo, esta propuesta apunta a una nueva articulación entre literatura e historia, en la que la poesía brasileña contemporánea también sea vista, necesariamente, como una reescritura de la historia.

Palabras clave: medusa; mitología; literatura; poesía; relejendo el canon.

A mãe de Perseu

Como toda mitologia, não existe um autor específico por trás da lenda da Medusa, mas, sim, versões de diversos poetas, como uma passagem na *Teogonia*, de Hesíodo, outra nas *Metamorfoses*, de Ovídio, e as traduções e interpretações que não cessam. Geralmente, sabemos de Medusa mais pela vitória de um homem, Perseu. A Medusa que conhecemos é esse monstro com cabeça de serpentes que foi decapitada pelo referido herói. Mas, no “Livro IV” das *Metamorfoses*, na tradução de Domingos Lucas Dias, Ovídio nos conta que Medusa não foi sempre assim: “famosa por sua beleza, / ela provocou a cobiça de muitos dos nobres, e em toda ela / não havia parte mais digna de admiração do que os cabelos” (OVÍDIO, 2017, p. 269).

Reza a lenda que Medusa era uma bela mulher sacerdotisa no templo de Atena, desejada por mortais e por imortais, e sua transformação em monstro é o relato assombroso de um estupro: “Consta que o Rei do Mar a desonrou num templo de Minerva. A filha de Júpiter voltou-se e cobriu o casto rosto / com a égide. E, para que o fato não ficasse impune, / mudou os cabelos da Górgona em horrendas serpentes” (OVÍDIO, 2017, p. 269). A escolha pelo tradutor

Domingos Lucas Dias por “desonra” deve-se ao sentido de “corromper” empregado ao verbo *vitiarse*, conjugado no latim, de *vitiare*, *vitio*, no verso original “*Hanc pelagi rector templo vitiarse Minervae / dicitur*” (OVÍDIO, 2017, p. 268). Se a versão que nos é contada ao longo do tempo é que Atena puniu Medusa por desobediência ou por ciúme, o que está em jogo no que deixam de contar é que Medusa foi transformada em monstro pela filha de Zeus ou Júpiter como punição por ter sido estuprada, enquanto o Rei do Mar, o violador, seguiu impune.

Em *Também guardamos pedras aqui*, de Luiza Romão, há um poema intitulado “zeus”, com apenas dois versos: “então isso de estupro / não é exclusividade dos homens” (ROMÃO, 2021, p. 53). Tanto Zeus como o “Rei do Mar” assumem formas de onda, de chuva, de espuma, o que pode ser considerado um eufemismo para dizer da invasão de um esperma. Em nota de rodapé do tradutor Domingos Lucas Dias, ainda no “Livro IV”, de Ovídio, lemos a seguinte informação a respeito de Dânae, mãe de Perseu: “Filha de Acrísio e mãe de Perseu, a quem gerou de Zeus sob a forma de uma chuva de ouro, no refúgio onde o pai a havia encerrado” (OVÍDIO, 2017, p. 257).

Na edição traduzida por Manuel Bocage, um comentário de Rafael Falcón sobre “O Argólico Perseu” diz que Acrísio, rei de Argos e pai de Dânae, teria “ouvido uma profecia, segundo a qual um filho de Dânae o mataria” (OVÍDIO, 2016, p. 136). Temendo essa profecia, Acrísio “trancou sua própria filha numa torre; mas Júpiter, enamorado, transformou-se em chuva de ouro, e penetrou as frestas da torre, fecundando Dânae. Dessa união nasceu Perseu” (OVÍDIO, 2016, p. 136). O comentador usa verbos (penetrar, fecundar) que dissipam o eufemismo do sentido figurado. As traduções de *Metamorfoses* variam, mas a presença de Dânae, quase inexistente, aparece apenas em comentários, e as informações sobre ela, quando muito, parecem restritas à cena da torre, em que é prisioneira do pai e violada por Zeus. Então, tomada como objeto, as representações de Dânae, em *Metamorfoses*, reduzem-se a essa que foi aprisionada pelo pai, e a essa prisão terrível se atribui a ‘fortuna’ de ter sido “fecundada pela chuva de ouro” de Zeus, a partir da qual se torna a mãe do grande herói Perseu. Inexistente como sujeito na história, tudo o que a narrativa mitológica tem a nos contar de Dânae é isso que se reduz a uma sequência de atrocidades ‘como se ela fosse a escolhida’ para o que de melhor poderia lhe acontecer, isto é, ser a mãe de Perseu.

Na tradução de Bocage, um breve comentário de Falcón a respeito de Dânae a insere no contexto do “Livro XI”, que relata o mito do Rei Midas, “aquele que transforma em ouro tudo que toca”, como informação complementar relativa à cor (“dourada”) da “chuva de ouro” (OVÍDIO, 2016, p. 210). O que está em questão nesse complemento é a explicação da proveniência da cor da chuva, e não a negação da metamorfose de Zeus em “chuva de ouro”.

Seja “Perseu, a quem Dânae concebera / por ação de uma chuva de ouro” [*Persea, quem pluvio Danae conceperat auro*] (OVÍDIO, 2017, p. 257), seja “Perseu, filho de Júpiter e daquela que Júpiter engravidou / em sua prisão com o ouro fecundo” [*Perseus love natus et illa, / quam clausam inplevit fecundo Iuppiter auro*] (OVÍDIO, 2017, p. 263), há versões, no entanto, que desconfiam dessa “chuva de ouro”. Lactâncio, por exemplo, um autor pouco conhecido e muito polêmico, geralmente rechaçado por sua retórica, converteu-se ao cristianismo e, por volta dos anos 300 d.C., escreveu sete livros sobre a doutrina cristã. A partir de um discurso que defendia que “os poetas falavam de homens” e não de deuses, e que os deuses não passavam de homens mortais, mas retratados em metáforas pelos poetas, Lactâncio dá um exemplo disso no “Livro I” de *Instituições Divinas*, ao falar sobre Zeus a partir de uma leitura da cena da “chuva de ouro”:

Con el fin de violar a Dânae arrojó abundantemente sobre su regazo monedas de oro: éste fue el precio del estupro. Pero los poetas, que hablaban de él como de un dios, con el fin de no romper la autoridad majestuosa que se le tenía ya concedida, fingieron que él se deslizó sobre el regazo de ella en forma de lluvia de oro: se trata de la misma figura que aquella consistente en llamar “lluvia de hierro” a las flechas y dardos que caen en gran número¹ (LACTÂNCIO, 1990, p. 103-104).

Ou seja, para Lactâncio, a mitologia emprega figuras de linguagem poéticas, e ele, ao contar de outro modo, relendo a cena, desinveste essa carga figurativa de modo a mostrar que falar de deuses é falar, realisticamente, de pessoas, e que isso não é feito de outro modo senão interpretando o mito, usando outras palavras (nessa tradução lemos “violar” e “estupro”), dando outros nomes, em um exercício de exegese e de tradução. O que está em questão nesse realismo não deve ser a doutrina de que “os poetas falavam de homens” e não de deuses, ou que falar de deuses era falar de homens, mas, sim, a potencialidade de sentidos que se abrem no modo de transmissão.

Nessa história, Medusa, reduzida a uma cabeça decapitada por Perseu, e Dânae, reduzida à mãe de Perseu, se aliam não pela filiação, tão cara aos antigos, mas pelo fio do horror. Uma gerou Perseu, outra foi morta por Perseu. Uma gerou Perseu enquanto era prisioneira

¹ Com o objetivo de violar Dânae jogou moedas de ouro de forma abundante em seu colo: este foi o preço do estupro. Mas os poetas, que falavam dele como de um deus, com o objetivo de não romper a autoridade majestosa que lhe tinha sido concedida, fingiram que ele deslizou para o colo dela na forma de uma chuva de ouro: se trata da mesma figura que aquela chama de “chuva de ferro” as flechas e os dardos que caem em grande número (Tradução livre).

do pai e invadida por Zeus; outra foi morta por Perseu depois de já ter passado por uma espécie de morte por Atena e depois de já ter passado por uma espécie de morte ao ter sido violada por Poseidon. Os irmãos Perseu e Atena, filhos de Zeus, se aliam aos violentadores: Atena a Poseidon, que violou Medusa, e Perseu a Zeus, que invadiu Dânae. Decapitando Medusa, Perseu não só se filia ao violador de sua mãe, mas se alia a ele. Atena, “para aterrorizar e tolher de medo os seus inimigos, / ostenta no peito as serpentes que criou” (OVÍDIO, 2017, p. 269). Perseu, assim como Atena, porta a cabeça de Medusa como ostentação de poder e arma. Perseu foi gerado da violação de uma mulher e matou uma mulher que / porque foi violada. Se, ao longo dos séculos, Medusa foi atrelada ao horror, hoje sabemos que o horror de que ela veio pertence à linhagem dos deuses (Atena, Poseidon e Zeus) e dos heróis (Perseu).

Italo Calvino: a lição de Perseu

Uma das leituras consagradas do mito de Medusa é a de Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). A figura mitológica começa a aparecer na primeira parte, intitulada “Leveza”, pela petrificação que Medusa causa, em contraposição à leveza de Perseu:

O único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas; Perseu, que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze. Eis que Perseu vem ao meu socorro até mesmo agora, quando já me sentia capturado pela mordida de pedra – como acontece toda vez que tento uma evocação histórico-autobiográfica. Melhor deixar que meu discurso se elabore com as imagens da mitologia. Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. Sou tentado de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo (CALVINO, 1990, p. 16).

Fica evidente, no trecho citado, que Calvino convoca o herói tanto para pensar a sua época quanto para o guiar no caminho da escrita, como deixa explícito na última frase. Ao convocar Perseu a lhe dar uma lição, ou seja, escolhendo o que se quer transmitir dessa narrativa, o mito de Medusa vem como um processo de formação para o escritor italiano. Em outro momento, ele diz: “É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu” (CALVINO, 1990, p. 17). Não se deixar capturar pela “visão direta” é a alegoria de Calvino para pensar e defender o processo da escrita como aquilo que deve manter o objeto inapreensível, mantendo o velado, não revelando o oculto de forma direta, mas apenas parcialmente, indiretamente, em uma visão não totalizante.

O ponto problemático não está nessa proposição de Calvino, pelo contrário, mas no modo como ele lê o mito para pensar a criação literária. Seria necessário pensar então uma contraposição, isto é, um deslocamento do ponto de vista de Calvino. Não se trata de refutar sua proposta de uma “recusa da visão direta”, mas de repensar a leitura de Medusa e a figura de Perseu como o herói civilizador a nos guiar pelas batalhas da escrita. Mesmo quando o italiano diz que “é sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver” (CALVINO, 1990, p. 17), o fato de Perseu viver entre monstros não anula o caráter dominador de Perseu que Calvino depreende e conduz como elemento central de seu pensamento: “Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho” (CALVINO, 1990, p. 17).

A centralidade do argumento de Calvino recai na visão indireta de Perseu, mas como um gesto necessário para “dominar” o monstro. Dominar como ato de manter oculto não parece ser uma questão para Calvino, mas é aí também que está seu ponto cego, ou, ao contrário, seu ponto de vista dominador, falocêntrico, patriarcal, unilateral e reducionista – só possível de ser visto com as lentes do presente, evidentemente –, que permanece na leitura de mais uma cena que Calvino menciona: “Perseu vence uma nova batalha, massacra a golpes de espada um monstro marinho, liberta Andrômeda. E agora trata de fazer o que faria qualquer um de nós, após uma façanha desse porte: vai lavar as mãos” (CALVINO, 1990, p. 17). Esse episódio se insere no contexto da travessia de Perseu pela região de Etiópia, onde reinava Cefeu, pai de Andrômeda: “Tendo assassinado Medusa e guardado sua cabeça, e de posse de sandálias aladas de Mercúrio [Hermes], Perseu voa pelo mundo, perdido” (OVÍDIO, 2016, p. 131). Enquanto Perseu sobrevoava errante, Júpiter ou Zeus ordenara que Andrômeda, “sem o merecer, pagasse o castigo da língua da mãe” (OVÍDIO, 2017, p. 261). Um comentário do tradutor conta-nos que a mãe de Andrômeda, Cassiopeia,

era tão bela que se julgou superior às Nereidas. Levadas pelo ciúme, pediram estas a Poseidon que as vingasse. Poseidon mandou um monstro, que assolava o país de Cefeu. Consultado, o oráculo de Amon [nome de Júpiter na África] profetizou que só a entrega da filha salvaria o país (OVÍDIO, 2017, p. 261).

Nessa trama, Atena está em relação às Nereidas assim como Cassiopeia está em relação à Medusa: aquelas punem mulheres mortais por suas belezas em jogo, e essas são punidas por deuses (Zeus, Poseidon e Atena) e ninfas (Nereidas). No caso de Cassiopeia, a punição recai não nos cabelos, como em Medusa, mas na língua, a que a filha deverá pagar o preço, como uma dívida herdada. Há algo em comum entre a língua de Cassiopeia e Medusa: a 'língua de serpente' daquela e a cabeça de serpentes dessa, chamada de "vipéreo monstro" (OVÍDIO, 2016, p. 134) ou "monstro viperino" (OVÍDIO, 2017, p. 257). A ambas, o preço são víboras, monstros, e o que está em jogo na libertação de Andrômeda é a dominação de monstros pelo herói, em consequência da punição de mais uma mulher que, nesse caso, é uma punição transmitida filialmente. Ainda, a libertação de Andrômeda por Perseu se faz às custas do acordo prévio de matrimônio, a que Andrômeda foi obrigada, tornando-se, por outro lado, de outra forma, também refém:

"Se eu, Perseu, filho de Júpiter e daquela que Júpiter engravidou
em sua prisão com o ouro fecundo, eu, Perseu,
que venci a Górgona de cabelos de serpente e ousei ir cortar
as brisas etéreas, batendo as asas, se eu vo-la pedisse,
seria eu o genro preferido a todos? A tão altos títulos tentarei
somar mais este serviço, assim os deuses me ajudem. Que seja
minha aquela que for salva pelo meu valor, é o que proponho!"
Os pais (de fato, quem hesitaria?) aceitam a condição,
suplicam, e prometem, a mais, o reino por dote (OVÍDIO, 2017, p. 265).

A virgem Andrômeda foi tomada como recompensa. Sem escolha, os parênteses denunciam "(de fato, quem hesitaria?)", os pais "aceitam a condição". E ela? "Primeiro, ela fica em silêncio e, sendo virgem, / não ousa dirigir a palavra a um homem" (OVÍDIO, 2017, p. 261). O que vem a seguir na argumentação de Calvino ("E [Perseu] agora trata de fazer o que faria qualquer um de nós, após uma façanha desse porte: vai lavar as mãos") soa tão desconcertante como o que se diz de Pôncio Pilatos, este que lavou as mãos como quem se exime de responsabilidade e é absolvido de culpa. Calvino continua:

Nesse caso, o problema está em onde deixar a cabeça da Medusa. E aqui Ovídio encontra versos (IV, 740-752) que me parecem extraordinários para expressar a delicadeza de alma necessária para ser um Perseu dominador de monstros: "Para que a areia áspera não melindre a anguicoma cabeça (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), ameniza a dureza do solo com um ninho de folhas, recobre-o com algas que crescem sob as águas, e nele deposita a cabeça da Medusa, de face voltada para baixo". A leveza de que Perseu é o herói não poderia ser melhor representada, segundo penso, do que por esse gesto de refrescante cortesia para com um ser monstruoso e tremendo, mas mesmo assim de certa forma perecível, frágil (CALVINO, 1990, p. 17-18).

Calvino lê o gesto do "dominador de monstros" como "delicadeza", "leveza" e um "gesto refrescante de cortesia", sem levar em conta que, se a cabeça de Medusa fosse ferida, Perseu perderia sua arma. Não ocorreu a Calvino pensar que Perseu não estava sendo delicado e cortês com Medusa, mas garantindo que a cabeça que ele decepou continuasse funcionando como instrumento de morte? Ele mesmo diz: "quando os inimigos ameaçam subjugar-lo, basta que o herói a mostre, erguendo-a pelos cabelos de serpentes, e esse despojo sanguinoso se torna uma arma invencível em suas mãos" (CALVINO, 1990, p. 17). A continuação dessa frase, porém, superinterpreta e superestima, ainda mais, Perseu: "uma arma que utiliza apenas em casos extremos e só contra quem merece o castigo de ser transformado em estátua de si mesmo" (CALVINO, 1990, p. 17). Perseu não utilizou a arma em casos extremos, mas deliberadamente: Atlas recusou hospitalidade a Perseu e o mandou embora, não acreditando nos "grandes feitos" de que Perseu falara. Perseu podia ter ido embora, mas ostentou sua arma como quem dá um presente a um hóspede: "Já que para ti conta pouco / a minha amizade, aceita um presente". E, voltando-se, / apresenta pelo lado esquerdo a tenebrosa cabeça da Medusa. / De tão grande que era, Atlas transformou-se em montanha" (OVÍDIO, 2017, p. 259). Mas não foi apenas Atlas vítima da arma de Perseu:

Mas havia Aconteu,
soldado de Perseu, que, enquanto lutava pelo seu senhor,
se cristalizou de repente, ao ver a Górgona.

Crendo Astíages que vivia ainda, fere-o com sua longa espada.

Ressoou a espada com refinar estridente.

Enquanto Astíages se espanta, assume a mesma natureza,

e o ar de espanto persiste no rosto de mármore.

Moroso seria relatar os nomes dos combatentes de média extração.

Do combate restavam duzentos homens.

Duzentos homens se converteram em pedra ao verem a Górgona (OVÍDIO, 2017, p. 283).

Onde Calvino lê “casos extremos” e “só contra quem merece o castigo” – como se fosse uma questão de merecimento –, é possível ler um efeito cascata que foge ao controle de Perseu, em uma arbitrariedade que acomete, inclusive, aliados do herói. Além de “duzentos homens”, o instrumento foi usado contra Fineu, Preto, Polidectes... Bastava desconfiar do “grande feito” do herói que ele rapidamente mostrava sua arma como prova da verdade: “Vou dar-te provas de que é verdade. / Fechai os olhos”, diz Perseu. E, com a cabeça da Medusa, / transforma em exangue pedra a cabeça do rei” (OVÍDIO, 2017, p. 287).

Como Calvino mesmo reconhece, há “versões do mito”, o que dá a entender que um mito também é feito de sobreposições de versões que nos são transmitidas oralmente, ao longo do tempo, sem a preponderância de uma em detrimento da outra. Na versão dele, ele diz: “Em algumas versões do mito, será Perseu quem irá cavalgar esse maravilhoso Pégaso, caro às Musas, nascido do sangue maldito da Medusa. (Mesmo as sandálias aladas, por sua vez, provinham de um mundo monstruoso: Perseu as havia recebido das irmãs de Medusa, as Graias de um só olho)” (CALVINO, 1990, p. 17). Na versão de Ovídio traduzida por Bocage, as sandálias aladas são de Hermes, Mercúrio, como foi mencionado mais acima. Quanto ao nascimento de Pégaso, a *Teogonia*, de Hesíodo, nos diz: “com ela se deitou o de Cabeleira Negra [Poseidon] / Em um prado suave, entre flores primaveris. / Quando Perseu lhe decapitou a cabeça, / Dela surgiu o enorme Crisaor e o cavalo Pégaso” (HESÍODO, 2020, p. 39).

A leitura de Calvino, a partir da suposta leveza de Perseu, em oposição à pedra simbolizada por Medusa, intensifica mais uma vez essa contraposição, agora pela figura de Pégaso: “a relação entre Perseu e a Górgona é complexa, não termina com a decapitação do monstro. Do sangue da Medusa nasce um cavalo alado, Pégaso; o peso da pedra pode reverter em seu contrário; de uma patada, Pégaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as Musas irão beber” (CALVINO, 1990, p. 17). Complexa não é a relação de dominação entre Perseu e a Górgona, complexa é, desse corte de decapitação da mãe, a linhagem que se faz pela identificação regida pela Lei do Pai, do herói, do opressor. O cavalo alado, “nascido do sangue da mãe” (OVÍDIO, 2017, p. 267), vai viver, porém, nas moradas de Zeus, pai de Perseu, que fecundou Dânae como uma “chuva de ouro”. O filho de Medusa “[f]oi aos Imortais e habita nas moradas de Zeus”, diz Hesíodo (2020, p. 39).

No mito, as linhagens simbólicas são uma tragédia, não havendo laço por uma identificação com as violentadas, mas apenas pela lei dos violentadores. Se há lições que essas narrativas nos ensinam, se elas nos transmitem algo, como transmitem a Calvino, resta-nos fazer as perguntas que ainda não foram feitas: a quem nos aliamos quando contamos essa história? Queremos contar essa história de qual ponto de vista? Quais sentidos podemos extrair dessa cena em que um filho nascido do sangue da cabeça decepada da mãe vai habitar as moradas do deus que “fecundou” a mãe do homem que decepou a cabeça da mãe do filho? Pégaso, que nasce do sangue jorrado de Medusa, “faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as Musas irão beber” (CALVINO, 1990, p. 17). Aí, sim, talvez tenhamos uma torção necessária: do pescoço decepado, surge um lugar em que nascem palavras; do sangue jorrado, muitas bocas que joram palavras. Todavia, é preciso ressaltar o que a tradição ocidental não transmitiu acerca da vinculação da poesia às Musas: se a poesia é representada pelas Musas desde os gregos, e se as Musas bebem da fonte que foi jorrada pela patada de Pégaso, há uma relação intrínseca entre poesia e Medusa. Pégaso, filho do estupro, que nasce pela cabeça decepada de Medusa, gera a fonte que dará origem à poesia, ou seja, gera a fonte em que as Musas, fontes da poesia, irão beber. Que o nascimento ético da poesia, como o que permite dar palavra ao horror, não tenha sido atribuído à Medusa como marco inaugural da linhagem à qual a poesia está filiada (antes das Musas, a Pégaso, e, antes de Pégaso, à Medusa), diz de um recalque do pensamento ocidental que, ao vincular a poesia às Musas, ignora a fonte mesma, isto é, a linhagem: a poesia vem das Musas que bebem da fonte gerada daquele que foi gerado daquela que foi forjada no horror (do estupro, da transformação em monstro e da decapitação). Desse lugar em que, do sangue jorrado, nascem palavras, vale resgatar na

íntegra a passagem de Ovídio a que Calvino atribuiu um “gesto cortês e delicado de Perseu”, pois ela traz um elemento importante a ser focado, a potencialidade da Medusa, “a força do monstro” e seu efeito de “sementes” que se espalham:

E para que a dura areia não fira a cabeça
coroada de serpentes, atapeta com folhas no chão,
faz uma cama com ramos flexíveis nascidos na água
e sobre eles coloca a cabeça da Medusa, a filha de Fórcis.
Os ramos, acabados de cortar, recolhem em sua porosa
e ainda viva medula a força do monstro, enrijecem ao seu contato
e cobram uma dureza desconhecida em ramos e em folhagem.
As ninfas do mar tentam o prodígio em muitos outros ramos
e exultam por conseguirem os mesmos efeitos.
As sementes destes, espalhadas nas águas, renovam-se
e ainda hoje essa propriedade se mantém nos corais (OVÍDIO, 2017, p. 265).

Giorgio Agamben: ver a Górgona, fitar a história, testemunhar

A partir do trecho supracitado de Ovídio, pensar no efeito de “sementes” que se espalham, nesse efeito rizomático da Medusa, é ver, de alguma forma, a vida que se transmite também daí onde tudo vira pedra. Há um modo de vida que emana dessa dureza que nos convoca um outro modo de olhar a pedra, e isso talvez seja um ponto de virada. Talvez seja possível dizer que um dos deslocamentos do ponto de vista de Calvino seja o modo como Giorgio Agamben aborda a Medusa. Para Agamben, é preciso olhar a Medusa de frente. A ética, para ele, está nesse gesto. Ao contrário de Calvino, sua transmissão do mito não passa pela sabedoria da dominação do monstro pela imagem refletida indiretamente no escudo do herói. Agamben filia-se a Walter Benjamin, cuja compreensão de história é exemplificada no Anjo da História, presente na nona tese de *Sobre o conceito da História* (BENJAMIN, 2012, p. 14).

O corpo do Anjo da História 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 (BENJAMIN, 2012, p. 14). No livro *Ninfas* e no ensaio *Para uma ontologia e uma política do gesto*, o filósofo italiano falou de um princípio ético do gesto que se assemelha muito ao modo como Benjamin falou do Anjo da História. A partir da teoria de um coreógrafo do século XV, 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” (AGAMBEN, 2012, p. 23-24). Em *Para uma ontologia e uma política do gesto*, lemos algo semelhante: “uma presteza corporal, a qual [...] faz parar a cada instante como se tivesse visto a cabeça de Medusa, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante [...] agindo com medida e memória” (AGAMBEN, 2018, s.p.).

Conforme essa interpretação, poderíamos dizer que a expressão “ver a cabeça da Medusa” significaria ‘fitar a História’. A Medusa é a própria face da História, e fitar esse rosto é se deparar com o horror. Essa acepção de Agamben, filiada a Benjamin, também ressoa uma filiação, por sua vez, à ética levinasiana, que parte do gesto de encarar o rosto do outro como princípio irremediável da lei “Não Matarás!”. Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben discorre sobre as 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” (AGAMBEN, 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: “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).

Retomando a etimologia grega, Agamben explica que “Górgona, sobretudo, não tem rosto, no sentido que os gregos davam ao termo *prósopon*, que significa etimologicamente ‘o que estava frente aos olhos, o que se faz ver’” (AGAMBEN, 2008, p. 60). No entanto, a vasta presença

dessa figura nas artes plásticas e nas pinturas das cerâmicas indica que “Gorgo, o ‘anti-rostro’, só é representado de rosto... em um inelutável afrontamento dos olhares...” (AGAMBEN, 2008, p. 61). Disso se depreende que “*gorgóneion*, que representa a impossibilidade da visão, é o que não se pode deixar de ver” (AGAMBEN, 2008, p. 61). Ainda, a partir de Frontisi-Ducroux (1995), o filósofo faz um paralelo entre a Górgona e a apóstrofe, para pensar o testemunho, no que ambas têm de ruptura da convenção: se, “na pintura dos vasos cerâmicos, a figura humana é normalmente retratada de perfil, a Górgona carece de perfil, sendo sempre apresentada como um disco plano, privado de terceira dimensão” (AGAMBEN, 2008, p. 61). A apóstrofe, por sua vez, é a “figura retórica na qual o autor, rompendo a convenção narrativa, se dirige a um personagem ou diretamente ao público” (AGAMBEN, 2008, p. 61). Ao aliar as duas pela ruptura com a convenção, a Górgona, aproximada da apóstrofe, passa a ser vista como um chamado, uma convocação: “Isso significa que a impossibilidade da visão – de que Gorgo é a cifra – contém algo parecido com uma apóstrofe, um chamamento que não pode ser eludido” (AGAMBEN, 2008, p. 61). Convocar a ver aquilo que é impossível de ser visto é convocar a encarar o não humano que se abre no “fundo” do humano: “que seja exatamente a impossibilidade não-humana de ver o que invoca e interpela o humano, a apóstrofe a respeito da qual o homem não pode distrair-se – isso, e não outra coisa, é o testemunho” (AGAMBEN, 2008, p. 61).

Hélène Cixous: olhar a Medusa de frente, tomar a palavra, *écrire*

Agamben lê o testemunho lá onde Calvino lê apenas uma pedra. Para além da visão como um dos sentidos em jogo, ler o testemunho a partir da Medusa significa atrelar a ela outro parte do corpo até então inexistente, a boca, ou a potência de voz. Isso se relaciona com outro ponto de virada ou outro deslocamento do ponto de vista da leitura de Medusa, feito por uma mulher, Hélène Cixous (2022), que escreveu *O Riso da Medusa* em 1975. Aquela que nunca abriu a boca, agora ri. Aquela, que a todo o momento é referida pela façanha atroz de um homem, que perdeu a cabeça tendo sido estuprada, agora, finalmente, ri. 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 – a exemplo de Calvino e de Agamben – como símbolo do horror, do irrepresentável, que, ao invés de provocar a fala, a tirava, levando ao emudecimento. Mas em “Efeito de espinho rosa”, ensaio de apresentação a *O Riso da Medusa*, a teórica franco-argelina começa contando a sua versão: “Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes” (CIXOUS, 2022, p. 27). Para Cixous, Medusa sempre teve boca, sempre teve língua, não apenas uma, mas “línguas”, no plural. Afirmar a ‘língua de serpente’ de Medusa é fazer justiça a todas as línguas que sofreram algum corte, alguma violação, como a língua de Cassiopeia, aliando-as, assim, em uma rede, um fio, uma trama, como um chamado à reescrita subversiva dessas versões subjugadoras: “Mais de uma língua havia sofrido algum corte, alguma excisão, as línguas agredidas se fechavam” (CIXOUS, 2022, p. 29).

Logo no começo desse ensaio, Cixous diz: “cansei-me dessas decapitações” (CIXOUS, 2022, p. 27). Essa declaração é, ao mesmo tempo, um diagnóstico de uma cultura, de um tempo histórico, e um gesto de ruptura. Ainda, é um outro modo de dizer “Não Matarás!”. Esse ponto de basta é o que alavanca a escrita da subversão da versão agressora, é o que convoca a deslocar o ponto de vista, tornando possível aquilo que até então era impossível porque não havia sido escrito. Cixous diz com outras palavras aquilo que Aristóteles já havia dito. Se ele disse, na *Poética*, que “se deve preferir as coisas impossíveis, mas críveis” (ARISTÓTELES, 1992, 1460a), Cixous diz: “[e]m literatura, já existe o que ainda não existe na realidade. É por isso que eu convido à escrita” (CIXOUS, 2022, p. 33). Ou seja, a literatura torna o impossível crível, ela atualiza o que, na realidade, existe só como potência. Por isso, para Cixous, o riso é um chamado (CIXOUS, 2022, p. 33). Por um lado, isso vai ao encontro da proposição de Agamben que vincula a Medusa ao testemunho. Todavia, na leitura de Agamben, quem vê a Górgona emudece, sucumbe. O testemunho testemunha por quem sucumbiu ao fitar a Górgona. Assim, 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). Olhar a Medusa de frente e ver que ela é bela e ri significa que “é a nossa vez de rir”, porque, a um só tempo, é a “nossa vez de escrever” (CIXOUS, 2022, p. 30) – enfatizando o jogo que a teórica estabelece com o verbo “escrever” em francês ao grifar *éc-rire*, mostrando que há riso (*rire*) na escrita (*écrire*).

A partir de uma “economia significativa que não joga o jogo da supressão, do corte”, como disse Frédéric Regard a respeito de *O Riso da Medusa* (CIXOUS, 2022, p. 16), Cixous reescreve, dentre outros pensadores canônicos, Freud, ao reler o texto *A cabeça de Medusa* (1922), em que Freud lê o complexo da castração a partir dessa cabeça decepada, fazendo uma comparação entre a genitália feminina com a cabeça da Medusa. Os meninos, ao se depararem com a genitália feminina adulta cheia de pelos, não veem um pênis (lembrando que a cabeça da Medusa tem serpentes, o que, para Freud, aludiria ao pênis e confirmaria o

medo da castração), então paralisam de medo e enrijecem. Mas enrijecer, nesse caso, significa a ereção, ou seja, paralisar de medo é enrijecer e o enrijecimento é a confirmação de que se tem um pênis (Sigmund FREUD, 2013, p. 92). Gozando, morrendo – apenas – de rir, a escrita de Cixous subverte essa versão que parte da “ladainha da castração que se transmite e que se genealogisa” (CIXOUS, 2022, p. 75) e que faz da mulher algo temível:

Eles dizem que há dois irrepresentáveis: a morte e o sexo feminino. Isso porque precisam que a feminilidade esteja associada à morte; os paus deles ficam duros de medo! Ficam duros por si mesmos! Eles precisam ter medo de nós. Olhe os Perseus trêmulos avancem em direção a nós, cobertos de apotrópicos, de marcha a ré! (CIXOUS, 2022, p. 62-63).

Além da versão de Cixous mostrar que foi parte do projeto colonial ocidental produzir o medo da mulher para que ela fosse um monstro que precisasse ser dominado, quando Cixous diz “Basta olharmos a Medusa de frente para vê-la: e ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri” (CIXOUS, 2022, p. 62), ela nos oferece, aí, no contexto agambeniano da associação entre a Medusa e a história, um outro modo de olhar para a história e um novo modo de representá-la. Essa associação também comparece em Cixous quando ela diz: “É preciso que ela [a mulher] se escreva, porque é a invenção de uma escrita *nova, rebelde* que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história” (CIXOUS, 2022, p. 31, grifos da autora). Essas rupturas devolvem as línguas, as gargantas, os pescoços, as cabeças, historicamente decepados, às mulheres. Mais que devolver, tomar o que lhes foi tirado, eis a tarefa dessa escrita *rebelde*. Não à toa, nas palavras da ensaísta, esse ato de escrita “marcará igualmente o momento da mulher *tomar a palavra*, e, assim, sua entrada estrondosa *na história*, que sempre se constituiu com base *no seu recalque*” (CIXOUS, 2022, p. 32, grifos da autora).

Tomar a palavra se articula, em Cixous, com um roubo que é, ao mesmo tempo, um voo, haja vista que *voar* em francês pode ser tanto “voar” como “roubar”. Ela 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*” (CIXOUS, 2022, p. 67). O jogo que se faz na flutuação dos dois significados de *voar* é um gozo com a perturbação da ordem, dos lugares fixos: algo comum à mulher, ao pássaro e ao ladrão faz com que eles escapem, desfrutando do prazer de “perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo” (CIXOUS, 2022, p. 67-68). Onde Calvino leu leveza nas asas emprestadas a Perseu, Cixous as toma e as restitui à mulher, fazendo dela isso que se constitui de pássaro e de ladrão, sem querer dominar essas estranhezas subversivas; pelo contrário, afirmando-as, servindo-se delas propositivamente. Em Calvino, ali onde Perseu domina e mostra a verdade provindo-se de sua arma, em Cixous, leitora de Medusa, a mulher goza da verdade, morre de rir da verdade, pois sabe que ela é sempre furtiva. Indomável é a Medusa em Cixous, e ela nunca foi tão leve.

Tatiana Pequeno: o canto da musa

Tatiana Pequeno e Ana Martins Marques, poetisas brasileiras contemporâneas, tomam a palavra, reescrevem a história de Medusa, colocam-na na história e, com ela, fazem da história uma outra história. Essa relação entre poesia e história é explicitada nas duas primeiras estrofes do poema de Pequeno, intitulado “medusa da silva”:

ora não há história na
poesia
existe apenas um
fio ar
rebenta
do como memória
um paradoxo entre
o que resta da
devastação
e o acontecimento

o que há é história na poesia
a narração comprovada

de que não houve messias
 apenas fatos mariais
 com corpos e mistérios
 depois
 do que resta da devastação
 e o amortecimento (PEQUENO, 2022, p. 38-39).

Esse poema está presente no livro *Tocar o terror*. Desde o título, somos advertidos: tocar o terror é tocar o real, o irrepresentável, e isso tem diretamente a ver com olhar a Medusa de frente e perceber que, historicamente, representaram o irrepresentável do horror com cara de mulher, tomada como causa do horror, quando ela mesma foi vítima do horror. Entretanto, pode haver pelo menos outro sentido na expressão 'tocar o terror', que é como falamos, por exemplo, quando crianças estão brincando, fazendo muita bagunça, revirando tudo, tirando tudo do lugar, 'tocando o terror'. Esse sentido encontra ressonância no que Cixous chamou de "a invenção de uma escrita nova, rebelde" (CIXOUS, 2022, p. 31). Pequeno, tocando o terror, toca o real, encara a Medusa de frente, e, ao mesmo tempo, faz troça com isso, perturba a organização do espaço, como Cixous falou da mulher em semelhança transgressora com o pássaro e com o ladrão, embaraça o fio da meada da história, e faz disso também um jogo, um gozo (CIXOUS, 2022, p. 67-68).

Ao estabelecer uma relação entre poesia e história, primeiramente, a partir de uma diferença entre essas, o poema vai inscrevendo uma teoria da poesia que se passa necessariamente pela reescrita da história, levando a crer que a poesia confere à história a potencialidade de uma nova escrita. Na *Poética*, Aristóteles determinou que a poesia se diferencia da história porque àquela cabe tornar possível o que não aconteceu, de acordo com a verossimilhança e a necessidade, e a essa cabe narrar fatos que aconteceram em uma trama lógica e linear (ARISTÓTELES, 1992, 1451b). Assim, se a história é o fio, a narrativa, a primeira estrofe do poema nos diz que a poesia é o fio arrebitado, performatizado no corpo cortado da palavra ("ar/ rebenta/ do"). Se Aristóteles também disse que à história cabe a narrativa dos fatos e, à poesia, a invenção do que ainda não aconteceu, depreende-se disso, de acordo com o poema, que à história supostamente caberia a verdade ("a narração comprovada") e, à poesia, não a mentira, mas a "inverdade": "só existe inverdade na poesia". Essa "inverdade", explicada no poema, está diretamente atrelada à fragilidade do segredo do testemunho (que não cabe na rigidez da lei "da verdade nada mais que a verdade") e à retirada do outro que não suporta o testemunho, logo, o despe de verdade: "inverdade porque não houve / quem quisesse saber / inverdade porque / um testemunho é sempre um segredo / revelação do que já é frágil na nudez" (PEQUENO, 2022, p. 38-39).

A diferença entre história e poesia, na primeira estrofe, se faz pela determinação de que, na poesia, existe um fio arrebitado. Na estrofe seguinte, o primeiro verso ("o que há é história na poesia") reescreve os primeiros versos da primeira estrofe ("ora não há história na / poesia"), como uma rasura, dando uma volta a mais nessa teorização que diferencia história e poesia, ao deslocar a história para a poesia, aproximando as duas por uma suposta compreensão de história de que ela é "a narração comprovada" ("o que há é história na poesia / a narração comprovada"), ou seja, aquilo que porta a verdade. Mas, logo após o corte do verso, esse sentido é solapado e ficamos sabendo que a história que há na poesia é a narração comprovada de que não houve messias ("a narração comprovada / de que não houve messias").

Há, portanto, um deslocamento da poesia, que agora passa a ocupar o lugar da história, mas esse deslocamento é complexo e se faz em paradoxos: se, tradicionalmente, a história é tida como a narração comprovada, e não a poesia, agora é a poesia que traz essa história como narração comprovada. Além disso, se, tradicionalmente, a narração de que houve messias determinou a história ocidental, agora é a poesia – que nunca comprovou nada – que comprova que ele não existiu. Essa história, que agora é a poesia que traz, comprova que "não houve messias / apenas fatos". Isso implica uma torção em Aristóteles, pois atribui à poesia aquilo que desde sempre foi atribuído à história: não a crença, mas fatos. Entretanto, logo em seguida da cesura no mesmo verso, os "fatos" trazem "mariais" ("apenas fatos mariais"), no plural, contrapondo o "messias", no singular (que também representa a unidade Pai/Filho). As "mariais", no plural, são muitas mulheres, dando corpo não só à Maria enquanto personagem bíblica, mas aludindo também ao mistério de que o mito cristão, como prática discursiva, transformou em escrita da história, determinando-a, isto é, o 'fato' de uma mulher virgem ter sido fecundada por uma pomba (a representação do Espírito Santo), assim como Dânae foi fecundada pela "chuva de ouro". Eis, do mito grego ao mito cristão, a devastação de uma mulher: do rebento ao amortecimento, ou do acontecimento ao amortecimento, do rebento como acontecimento ao rebento como amortecimento, conforme indicam os deslizamentos desses significantes a partir

do paralelo devastação/acontecimento na primeira estrofe e devastação/amortecimento na segunda estrofe. O que liga essa história que há na poesia à “inverdade” na poesia, isto é, ao testemunho, é justamente o que comparece na última estrofe: “a poesia é inconveniente / como deus na primeira / foda / aos treze anos” (PEQUENO, 2022, p. 38-39). Esse, talvez, seja o segredo inconveniente que só a poesia comporta. A última estrofe parece confirmar isso, ao soprar em nossos ouvidos a inconveniência de outra inverdade ou de outro segredo, de que a musa é a Medusa: “sopra em mim teu canto / musa / teu riso não me assusta” (PEQUENO, 2022, p. 38-39).

Na *Teogonia*, escutamos das musas a seguinte declaração: “Sabemos dizer muitas mentiras semelhantes a verdades, / E sabemos, quando queremos, proclamar a verdade” (HESÍODO, 2020, p. 9). No verbete à *Encyclopedia Universalis*, Barbara Cassin comenta a respeito dessa passagem de Hesíodo, em tradução minha: “Assim, as Musas, a beleza da voz, são esquecimento e risco do falso, ao mesmo tempo que dizem o verdadeiro” (CASSIN, 2022, s.p.). Cassin lembra-nos então de que “o poeta, deve, portanto, acolher em sua fala a verdade com o risco do falso” (CASSIN, 2022, s.p.). Por isso, “tomar a palavra” é um risco, como ela adverte: “Mas tomar a palavra, com louro, também é correr um risco” (CASSIN, 2022, s.p.). Diante disso, podemos dizer que precisamos também escutar as possíveis inverdades presentes no gesto de “tomar a palavra”, no que essa expressão se encontra com a proposição cixousiana.

As Musas, filhas da deusa Mnemosine, ou seja, da Memória, representam, tradicionalmente, desde os gregos, a poesia como força a partir da qual essa se impulsiona (HESÍODO, 2020, p. 11). Em um dos primeiros diálogos de Platão, *Íon*, os poetas e os rapsodos são abordados a partir do mito da pedra heracleia, que, confundida com a musa ou com a potência divina, imanta com sua força o poeta, retirando-o de si e abrindo-o para ser um hermeneuta, um intérprete, um tradutor da musa ou da potência divina (PLATÃO, 2011, 533e-534a). A musa é, portanto, uma potência, uma possibilidade, uma abertura ao dizer, e, enquanto intérprete da musa, o poeta já é um intermediário, não sendo a musa quem fala, mas a musa via o poeta, com as palavras do poeta, com o corpo do poeta, que, como intérprete, assume o lugar da potência do dizer. Nesse sentido, podemos ler o poema de Pequeno como se ele tivesse sido soprado, pela musa, à poeta, que traduz aquilo que a musa falou ou cantou. O detalhe que faz toda a diferença nessa compreensão de musa está no título: “medusa da silva”.

Não é a primeira vez que, na obra de Pequeno, acontece essa junção entre Brasil e Grécia, justapondo um sobrenome atual a um nome arcaico. Em *Onde estão as bombas*, há um poema intitulado “silva antigona” (PEQUENO, 2019, p. 14-15). Não irei discorrer sobre ele, porque já o fiz no livro *Ir ao que queima* (Danielle MAGALHÃES, 2021, p. 285), por isso, irei me deter, aqui, apenas nos pontos de encontro entre esses dois poemas que possam propiciar a leitura de “medusa da silva”. Naquele, a junção entre Silva e Antígona, entre Brasil e Grécia, entre atual e arcaico, entre o mais comum e o mais incomum, entre o sobrenome e o nome, coloca lado a lado os que são mortos e os que têm o desejo de enterrar os mortos, os que são mortos e aquela que não deveria ter nascido, uma linhagem e aquela que teve a linhagem interrompida, a subversão da lei e a lei que chancela a matança dos/das “silva” como lei que impede de enterrar os mortos. Essa junção traz uma ancestralidade fundante da contemporaneidade. Se, em “silva antigona”, o sobrenome brasileiro passa à função de nome, em “medusa da silva”, é Medusa quem ganha um sobrenome, o mesmo “silva” brasileiro, em um ato de nomear, sempre caro à filiação, que inscreve uma linhagem.

No poema “silva antigona” abre-se, dessa assinatura, uma genealogia, uma história da literatura, uma história da poesia que se dá, porém, por um erro de origem, havendo uma refundação descolonial da poesia que rasura e reescreve a história colonial dos descobrimentos (PEQUENO, 2019, p. 14-15). Em “medusa da silva”, também há um processo de elaboração de uma teoria da poesia que se quer uma (re)escrita da história, em que o poema atua intervindo no mito, barrando a transmissão de um determinado modo de contar a história (que se confunde com a história da poesia) e, desse corte, transmite outra história. Nesse caso, a refundação da poesia é a instauração da musa Medusa, da musa “medusa da silva”, da Medusa brasileira. A marca desse sobrenome porta o rastro da assinatura das “marías / com corpos e mistérios / depois / do que resta da devastação / e o amortecimento”.

É importante sublinhar ainda que, enquanto uma elaboração da teoria da poesia, o poema de Pequeno pode ser lido também como uma crítica a um poema de Haroldo de Campos, do livro *Entremilênios*: “a musa não se medusa: / contra o caos / faz música” (CAMPOS, 2009, p. 65). No ensaio “A musa não se medusa: desejo e pós-utopia em um poema de Haroldo de Campos”, Diana Junkes Bueno Martha atenta “para a possibilidade da metamorfose da musa em medusa”, em um gesto de Campos servir-se das *Metamorfoses*, de Ovídio, mas impedindo a metamorfose da musa em Medusa (MARTHA, 2017, p. 129-142). Ao transformar o substantivo em verbo, a ação de “medusar-se” não simboliza senão a paralisia que o monstro causa. Todavia, Martha ressalta a possibilidade de ler esse “não se medusar” como resistência, uma vez que Medusa foi punida injustamente. Assim, “não se medusar” seria uma resistência em não se transformar nessa vítima cujo reflexo produz mais vítimas, como Medusa refletida no escudo de Perseu, sucumbindo a seu

próprio horror, medusada (MARTHA, 2017, p. 129-142). Não irei me ater à leitura desse poema, uma vez que críticos consolidados como Marcos Siscar e Martha já se ocuparam disso em ensaios, entre os quais o supracitado de Martha. Gostaria apenas de pontuá-lo para enfatizar o poema de Pequeno como um diálogo crítico com ele, justamente ao mobilizar os dois elementos presentes nos primeiros versos do poema de Campos: a musa e a Medusa. No poema de Pequeno, diferentemente do poema concreto, a musa, essa que faz música, não só se medusa: ela mesma é a Medusa. A metamorfose de Medusa acontece desde o título, “medusa da silva”, que confere um sobrenome à Medusa, portanto, uma identidade; depois, ao longo do poema, tensionando história e poesia, fatos e mito; finalmente, no último verso, identificando a Medusa à musa: “sopra em mim teu canto / musa / teu riso não me assusta”. Ao contrário dos versos de Campos, “a musa não se medusa: / contra o caos / faz música”, em Pequeno, o canto da musa faz música justamente porque ela se medusa, justamente porque ela é Medusa. Assim, “medusa da silva” é um poema que relê a tradição, o mito e como ele comparece em um dos expoentes da poesia brasileira, elaborando uma teoria enquanto intervém como uma crítica. Nele, a musa Medusa, ou a musa medusada, convida a olhar a poesia por outro ponto de vista, e a olhar a metamorfose de Medusa em Medusa da Silva e, ainda, em musa, como um chamado para que se escute o canto dessa, cujo riso não assusta e também faz música. Talvez, esse seja um modo de escutar a letra da canção de Letrux que comparece como epígrafe no poema, levando a crer que essa escuta implica um gesto de escrita que rasura o horror pelo amor: “*existe amor / depois do amor / resiste o amor / depois do horror*” (PEQUENO, 2022, p. 38, grifos da autora).

Ana Martins Marques: asas à cobra, língua de serpente

O riso da Medusa comparece também no poema “Um café com a Medusa”, presente no livro *Risque esta palavra*, de Ana Martins Marques. Proporcionar à Medusa a felicidade de, finalmente, poder tomar um café, eis o primeiro gesto transgressor da poeta, ao abrir o poema com a epígrafe: “*Ou será então que você acredita, teria ela, escreve Beyle, ainda acrescentado, que Petrarca foi infeliz só porque nunca pôde tomar um café?*”, de W. G. Sebald, em *Vertigem* (MARQUES, 2021, p. 41).

Uma das estrofes do poema diz: “e rimos as duas / que duas velhas sonhem ainda / e sempre o sexo” (MARQUES, 2021, p. 43). Como se vê, o poema encena uma cumplicidade entre a poeta e a Medusa, e o que se abre à leitora e ao leitor é um convite para essa conversa atualizada entre o contemporâneo e o arcaico, mas com uma Medusa mais velha, por isso, ainda mais atual. As duas primeiras estrofes do poema dizem: “Tudo o que com os olhos toco / ela diz / transformo em pedra // mas tudo é já / desde sempre pedra / pó futuro” (MARQUES, 2021, p. 41). É curioso notar que a relação mulher-olhar-pedra comparece também em um mito cristão, o episódio bíblico da mulher de Lot, que, ao desobedecer ao marido e a Yahvé ao olhar para trás e fitar a cidade em chamas (no contexto da destruição de Sodoma e Gomorra), é transformada em pedra ou estátua de sal. Nesse caso, uma mulher fita a história e é transformada em pedra. No caso de Medusa, olhar para ela – que, em um sentido agambeniano, conotaria fitar a história – é ser transformado em pedra. O que está em jogo em ambos os casos é a mulher que olha a história e a mulher que é olhada e representa a história. Uma, condenada por desobediência, outra, condenada por ter sido “desonrada” – nas palavras de Ovídio (2017, p. 269) – por Poseidon, estupro que, de alguma forma, foi lido ao longo tempo como uma desobediência de Medusa, em quem recaiu a culpa. Ao trazer a versão de Ovídio, o poema traz, na estrofe seguinte, uma releitura dessa versão e, ao mesmo tempo, uma reescrita, na voz de Medusa:

Ovídio diz ter sido *justo e merecido*
o castigo que lhe impingiu Atenas
transformando seus cabelos em serpentes
porque ela se deitara com Poseidon

são desde sempre as mulheres, ela diz,
condenadas pelo que fazem no leito

desde sempre amputadas
de suas terríveis cabeças (MARQUES, 2021, p. 41-42).

Essas duas últimas estrofes corroboram o tom de aliança entre mulheres que será explicitado nos versos que dão seguimento ao poema: “mas hoje estamos velhas / ela e eu / cansadas de refletir o tempo / como um escudo” (MARQUES, 2021, p. 41). Além de esses versos ressoarem a frase de Cixous “cansei-me dessas decapitações”, com eles, temos um giro na interpretação: o tempo que essas mulheres estão cansadas de refletir é esse “desde sempre”. Elas estão cansadas de refletir a violência que “desde sempre” recai sobre as mulheres. Esse “desde sempre” convoca a ler o tempo sob essa perspectiva, da pedra, do pó, e também convoca a ler o presente (“mas tudo é já”) sob o ponto de vista da ruína do passado (“desde sempre pedra”) e da ruína por vir (“pó futuro”), marcada pelo signo do “desde sempre” da violência contra as mulheres, signo que não cessou de escrever a história.

Sob a inscrição da pedra, do pó, essa cumplicidade com Medusa, com quem a poeta se alia, ou a quem ela se filia simbolicamente, aparece também na escrita da filiação de Medusa a partir de Hesíodo, em uma reescrita que não a representa, porém, como um monstro que mata, mas como uma mortal “como nós”: “seus pais eram filhos do mar e da terra / cetáceos de um mundo arcaico / informe ainda / mas ela é mortal / destinada, como nós, ao pó” (MARQUES, 2021, p. 41). Em relação a seus pais, que eram “cetáceos de um mundo arcaico / informe ainda”, Medusa se parece, no entanto, mais conosco, estando, nessa filiação, mais próxima a nós do que àqueles que a geraram. O tom amistoso, de aliança, explicita-se também nos versos em que o riso comparece: “e rimos as duas / que duas velhas sonhem ainda / e sempre o sexo” (MARQUES, 2021, p. 43). Na versão de Cixous, as serpentes da cabeça de Medusa eram línguas, os homens “confundiam essas línguas com serpentes” (CIXOUS, 2022, p. 27). No poema de Marques, uma das estrofes diz: “cada serpente que lhe adorna a cabeça / fala em uma língua / e a traduz” (MARQUES, 2021, p. 42). Se, dessa escrita inventada do poema se faz o riso (*écrire*), faz-se também aquela ‘língua de serpente’ que, aqui, e desde Adão e Eva, é ligada à confusão das línguas, e, pelo visto, desde antes de Adão e Eva, é ligada também ao sexo: essas serpentes falantes ou essa ‘língua de serpente’ aparece(m) no modo como o poema traz uma Medusa erotizada, desejante, trazendo o sexo, o desejo, o mar e o café como alegorias dessa erotização pelo símbolo fluido da serpente.

Essa alegoria da língua pelo mar como elemento fluido e móvel se liga ao desejo também no que ele implica “desejo / do desejo” àqueles “que não têm mais pátria / seja porque se exilaram / seja porque o país se exilou de nós / e toma a forma dos nossos pesadelos / seja porque na realidade não há países / mas extensões variáveis de terra” (MARQUES, 2021, p. 43-44). Em uma língua bifurcada, o poema vai do sexo ao desejo daqueles para os quais o mar se reduz a uma travessia de exilados. Trazendo, do desejo, aqueles que “não têm mais pátria”, o poema traz a Medusa como estrangeira, aquela que, na versão da *Teogonia*, de Hesíodo, habita “do outro lado do ilustre Oceano”: “[...] as Górgonas, que habitam do outro lado do ilustre Oceano, / Nos confins da noite – onde estão as harmoniosas Hespérides –: / Esteno, Euriale e Medusa, que sofreu a desgraça; / Esta era mortal, e as outras imortais e isentas de velhice” (HESÍODO, 2020, p. 39).

Na ‘língua de serpente’ do poema de Marques bifurcam-se o arcaico e o contemporâneo; da Medusa, abrem-se questões atuais e mais que urgentes que atravessam o nosso tempo: as mulheres condenadas – seja por serem estupradas, seja pelo que fazem no leito, seja por terem desejo e por falarem de sexo quando velhas –, os imigrantes, o despatriamento, os nacionalismos e os autoritarismos novamente emergentes, aludindo, ainda, com os versos “seja porque na realidade não há países / mas extensões variáveis de terra”, à colonização, à invasão, à dominação de territórios e de corpos como “desde sempre” os heróis fizeram em relação às extensões de terra e aos corpos das mulheres. Dessa mulher de cuja cabeça cada serpente fala em uma língua, abre-se a questão da violência contra os povos, contra os corpos, contra as línguas, contra as mulheres, contra os exilados, ou seja, todos esses que, historicamente, são considerados pejorativamente como ‘outros’, assim como os bárbaros eram definidos, em relação aos gregos, pela exclusão de não falarem a língua dos gregos. E se agora Medusa ri, se agora ela toma um café, toma a palavra, ganha uma língua, ganha várias línguas, agora “ela diz” com a voz dela, como o poema indica explicitamente quatro vezes, em uma das quais “ela diz que agora sonha apenas com o mar / que seus cabelos são algas e não serpentes / e que dançam lentamente no fundo de um oceano / cheio de monstros, como são os oceanos” (MARQUES, 2021, p. 43).

Tudo o que é dito, ela diz, porém, “quase / em silêncio”: “mas na realidade / falamos pouco / enquanto olhamos o porto / e ela ajeita as asas / na cadeira // cúmplices ela e eu / (embora eu evite / confesso / olhá-la nos olhos) / tomamos nosso café quase / em silêncio” (MARQUES, 2021, p. 42-43). Em uma cumplicidade confessada de tensão – que não implica, porém, uma relação de dominação –, o pouco que se fala (“mas na realidade / falamos pouco”), no entanto, é essa brecha, essa fenda a partir da qual se abre uma rachadura em toda a história. Essa conversa entre as duas dá a entender que só se reescreve a história em uma língua fendida, que não se quer total, nem dominante, nem colonizadora, que faz do silêncio a possibilidade da linguagem e não sua impossibilidade. Se Medusa diz “que seus cabelos são algas e não serpentes”, está dito. Mas isso não é dito senão em uma bifurcada e sinuosa ‘língua de serpente’, que, como uma língua

selvagem, mostra que é indomável, como disse Gloria Anzaldúa em *Como domar uma língua selvagem*: “Eu vou ter minha língua de serpente – minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta” (ANZALDÚA, 2009, p. 312). 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 – como o jogo que Cixous faz com o verbo *voler* –, colocando algas em vez de serpentes, fazendo o uso que Perseu nunca fez de suas asas emprestadas.

E o que Medusa diz, “quase / em silêncio”, dos monstros? Ela, que é bela – como disse Cixous – e musa – como disse Pequeno –, mas que “desde sempre” foi tomada por monstro, agora ela diz, simplesmente, que monstros são nada mais que os seres que habitam o fundo do oceano: “lagostas enormes e águas-vivas / e outras incongruências marinhas / corais e conchas que são / como estojos / e baleias que vivem até duzentos anos” (MARQUES, 2021, p. 43). Essa passagem poderia ser lida como uma releitura da cena de Ovídio, retomada por Calvino, em que esse lê apenas um gesto de cortesia e delicadeza do herói Perseu, enquanto o que está em jogo na cena narrada por Ovídio deveria ser a potência viva de Medusa, sua força que se espalha, seu efeito de transmissão: “As ninfas do mar tentam o prodígio em muitos outros ramos / e exultam por conseguirem os mesmos efeitos. / As sementes destes, espalhadas nas águas, renovam-se / e ainda hoje essa propriedade se mantém nos corais” (OVÍDIO, 2017, p. 265).

A leitura canônica de Jane Ellen Harrison (2012 [1903]) diz que “*in her essence Medusa is a head and nothing more; her potency only begins when her head is severed, and that potency resides in the head*”² (HARRISON, 2012 [1903], p. 187). De acordo com a releitura tecida neste artigo, digo que a potência de Medusa não reside na cabeça cortada, reside na(s) língua(s), na voz, no riso, no canto, no desejo, no efeito *risomático*, no chamado que ela convoca: ela transmite uma história, das mulheres, dos exilados, dos brasileiros, dos “silva”, dos que pertencem à linhagem daquelas e daqueles que são historicamente violentados. Ela transmite uma aliança, uma linhagem que não se passa pelos heróis. Heróis são feitos para explicar a morte de monstros (HARRISON, 2012 [1903], p. 187). Aqui, mesmo se Medusa fosse um monstro, não seria domável, não estaria a serviço das façanhas dos vencedores. Medusa virou um novo modo de contar a história – em uma ‘língua de serpente’, indomável, ela nos chama.

Agradecimento

Para Flavia Trocoli, pelo pioneirismo nos estudos em Hélène Cixous no Brasil e pela supervisão generosa em meu Pós-Doutorado (FAPERJ/UFRJ) entre 2020 e 2024.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “Para uma ontologia e uma política do gesto”. *Flanagens*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 2018. Disponível em <http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html>. Acesso em 27/09/2022.
- 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. “Como domar uma língua selvagem”. Tradução de Joana Pinto, Karla dos Santos e Viviane Veras. *Cadernos de Letras da UFF*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 297-309, 2009. (Dossiê: Difusão da língua portuguesa)
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *O Anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. [e-book]
- CASSIN, Barbara. “Les Muses”. *Encyclopedia Universalis* [en ligne], 2022. Disponível em <https://www.universalis.fr/encyclopedie/les-muses/>. Acesso em 06/10/2022.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa* [1975]. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

² Em sua essência, Medusa é uma cabeça, e nada mais. Sua potência só começa quando sua cabeça é cortada, e essa potência reside na cabeça (Tradução livre).

FREUD, Sigmund. "A cabeça de Medusa" [1940/1922]. Tradução de Ernani Chaves. *Clínica & Cultura*, v. II, n. II, p. 91-93, jul-dez 2013.

HARRISON, Jane E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: University Press, 2012 (1903).

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Henry Bugalho. Curitiba: Kottler Editorial, 2020.

LACTÂNCIO. *Instituciones Divinas: Libros I-III*. Tradução de Sánchez Salor. Madri: Editorial Gredos, 1990.

MAGALHÃES, Danielle. *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

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

MARTHA, Diana Junkes Bueno. "A musa não se medusa: Desejo e pós-utopia num poema de Haroldo de Campos". *Revista Colóquio/Letras*, n. 194, p. 129-142, 2017. (Ensaio)

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Macondo, 2019.

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

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

ROMÃO, Luiza. *Também guardamos pedras aqui*. São Paulo: Nós, 2021.

Danielle Magalhães (danielle.h.magalhaes@gmail.com) foi bolsista de Pós-doutorado Nota 10 pela FAPERJ/UFRJ, com a pesquisa intitulada "Mulheres que reescrevem a história". Possui Graduação em História (Universidade Federal Fluminense – UFF) e Mestrado e Doutorado em Teoria Literária (Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ).



COMO CITAR ESTE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

MAGALHÃES, Danielle. "Medusa: reler o mito, reescrever a história". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 32, n. 3, e91630, 2024.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica.

FINANCIAMENTO

FAPERJ.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY 4.0 International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 01/11/2022
Reapresentado em 21/05/2024
Aprovado em 05/07/2024