

Cenas da escrita: Cixous e Akhmatova

Olga Guerizoli Kempinska
UFF

Resumo

Este artigo debruça-se sobre a peça de Hélène Cixous *Vela Preta Vela Branca*, encontrando nela uma interessante provocação para se discutir a definição e o alcance da escrita feminina. Com a personagem da poeta russa Anna Akhmatova, Cixous propõe instalar uma cena da escrita eminentemente política, na qual o gesto de escrever não se encerra na intimidade de um texto-corpo e forçosamente exige o gesto de publicar. O corpo, a histeria, a maternidade, a sexualidade e a amizade, temas importantes no pensamento teórico de Cixous, encontram-se aqui colocados em uma relação estreita com a angústia da morte e do apagamento da memória cultural. A cena da escrita, através das imagens ambíguas do poema como lágrima, como feto e como filho, tem como sua vocação a abertura e a multiplicação.

Palavras-chave: Teatralidade; Escrita feminina; Cixous; Akhmatova

Resumé

Cet article se penche sur la pièce d'Hélène Cixous *Voile Noire Voile Blanche* pour y puiser une intéressante provocation à discuter la définition et la visée de l'écriture féminine. Avec le personnage de la poète russe Anna Akhmatova, Cixous se propose d'installer une scène de l'écriture éminemment politique, où le geste d'écrire, loin de s'enfermer dans l'intimité d'un texte-corps, forcément exige le geste de publier. Le corps, l'hystérie, la maternité, la sexualité et l'amitié, qui sont les thèmes majeurs de la pensée théorique de Cixous, se trouvent ici mis en un rapport étroit avec l'angoisse face à la mort et face à l'effacement de la mémoire culturelle. La scène de l'écriture, avec les images ambiguës du poème comme une larme, comme un fœtus et comme un fils, a pour sa vocation l'ouverture et le multiplication.

Mots-clés: Théatralité; Écriture féminine; Cixous; Akhmatova

1. CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In. *Critical Theory since 1965*, 1986, p. 316.
2. Ibidem, p. 309.
3. Idem, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*, 1991, p. 110.

Em Carhaix Tristão se atormenta. Deseja a chegada de Isolda. Nada mais o consola e, se ainda vive, é porque a espera. Todo dia mandava rastejar na costa se a nave voltava e a cor da vela; nenhum outro desejo mais havia em seu coração.

Joseph Bédier

Em seus textos teórico-poéticos mais citados, “O riso da Medusa” (1975) e “A vinda à escrita” (1976), Hélène Cixous havia colocado duas questões que, de formas muito diversas, foram desde então reiteradamente por ela retomadas: a da relação entre a subjetividade feminina e a escrita, e a da textualidade do corpo e da corporeidade do texto. Devido à heterogeneidade de sua forma, marcada pela co-presença dramática do texto, da voz e do corpo, o teatro tornou-se para Cixous um meio eficaz de articular as questões teóricas da escrita feminina. Em *Vela Preta Vela Branca*, peça de 1990, que tem Anna Akhmatova como sua personagem principal, os motivos-chave da reflexão de Cixous encontram-se recolocados de maneira surpreendente. É sobretudo sua indagação mais veemente, a de como tornar possível a escrita para um sujeito feminino, que chega aqui a uma configuração particular, na medida em que desloca a tensão dramática do próprio ato de escrever – daquele gesto cheio de rebeldia de “roubar a palavra”, de “nela voar” e de “fazê-la voar”¹ –, para o ato de publicar. Em “O riso da Medusa”, ao reivindicar belicosamente antes de mais nada a afirmação da relação entre o corpo feminino erotizado e a escrita, Cixous havia também colocado a urgência de se “trazer as mulheres aos seus sentidos e ao seu significado na história”². É justamente a segunda parte dessa solicitação, a colocação da escrita feminina em uma relação relevante com a história, que se torna central na peça sobre a poeta russa. Pois o gesto da publicação ultrapassa no contexto da poesia de Akhmatova a esfera da intimidade do “eu”, para se revestir de fortes implicações políticas.

A escolha de Anna Andréievna Akhmatova como uma representação da identidade poética da escrita feminina causa espanto em um primeiro momento. Na poesia russa foi, de fato, Marina Tsvetáieva, com sua poética do excesso, marcada pela “inscrição da paixão na escrita”³ e cuja exuberância é tão diferente da poética da emoção rigorosamente contida de Akhmatova, que havia primeiro, ainda nos anos 80, atraído a atenção de Cixous. Por que então é a resistente, altiva e comedida Akhmatova, cuja poesia ainda em 1922 Boris Eikhensbaum corajosa e desesperadamente defendia contra as acusações tanto

da falta de espírito revolucionário futurista quanto da avareza sentimental, que surge em *Vela Preta Vela Branca* como uma personagem subversiva da cena da escrita? Talvez porque a escrita feminina foi pensada por Cixous desde os inícios de sua conceitualização, desde “A vinda à escrita”, não apenas como um convite ao gozo subversivo do significante contra a opressão do significado, mas também como um espaço exigente da “recusa da doença como arma”⁴

A cena da escrita construída em *Vela Preta Vela Branca* é um espaço angustiante, permeado por impedimentos políticos de publicação, acompanhados pelo abuso do poder simbólico: manipulação, chantagem e perseguição sorrateira. Trata-se de uma cena da escrita urdida pela incerteza quanto à forma da existência da obra da poeta russa. Onde estará a poesia de Anna Akhmatova? Perdida? Impedida? Esquecida? Morta? Apagada da memória cultural? Ou, ao contrário, viva, lembrada, recitada, lida e, assim, reescrita em novos poemas? Em dez quadros, a *Vela Preta Vela Branca* constrói um espaço de formulação dessas perguntas. Seis personagens femininas são postas em cena depois de 1953, data da morte de Stalin e do surgimento da possibilidade da publicação dos poemas de Akhmatova, interditados na União Soviética havia três décadas. Não podendo ser publicados nem conservados em forma de anotações, pois confiá-los ao papel os expunha à destruição e, além disso, ameaçava com perseguições aqueles que os possuíam, os poemas eram memorizados por Akhmatova e por suas amigas. Esse gesto de aprender de cor os textos, ao qual ainda voltarei, merece uma atenção especial, pois é nele que com mais intensidade se concentra a ambiguidade da cena da escrita akhmatoviana.

A atmosfera de um intenso assédio moral e do reiterado adiamento da publicação da obra de Akhmatova, ora permitida e prometida, ora sujeita a difíceis concessões, tais como a exclusão do poema “Réquiem”, configura-se na alternativa entre a vela preta e a vela branca, que evoca a espera angustiante de Tristão. Ao amante da lenda celta a esposa ciumenta anunciou falsamente a vela preta no lugar da branca. A morte de Tristão, para quem a vela preta significou o abandono por parte de Isolda, provocou também a morte de sua amada. Imagem da espera, do amor, do equívoco, da incerteza do sentimento do outro, da confiança e da suspeita, a leitura do texto *Tristão e Isolda* já havia sido associada à experiência da angústia na narrativa poética *Angst*, de 1977, na qual Cixous a relacionava direta e intimamente com a morte:

O que você fazia enquanto vivia? Eu lia *Tristão e Isolda*. Parei por um momento. Como ela havia chegado? Isso tinha que estar em relação com a minha leitura. Como se

4. Idem, *La venue à l'écriture*, 1977, p. 15.

5. Idem, *Angst*, 1977, p. 38.
6. Ibidem, pp. 12-13.
7. FREUD, Sigmund. Angst und Triebleben. In. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge I*, 1969, p. 538.
8. CIXOUS, Hélène. Aller à la mer. In. *Le Monde*, 1977, p. 19.
9. Idem, Voile Noire Voile Blanche/Black Sail White Sail. In. *New Literary History*, 1994, p. 238.

tivesse sido chamada através do meu corpo, e tanta ausência de sua carne, por algumas linhas em um livro. Como se a morte quisesse corresponder às minhas mais antigas angústias. Ela sempre teria se aproveitado daquelas entrelinhas. Enquanto eu lia *Tristão e Isolda*, emprestando o tom, com tamanho desejo de vê-la chegar, tarde demais, de acalmar o mar, de segurar o sopro por mais uma noite, uma hora, um minuto apenas (...).⁵

À imagem da leitura enquanto uma morte ao mesmo tempo desejada e adiada corresponde na mesma época, no texto “A vinda à escrita”, a imagem da escrita enquanto proveniente da angústia experimentada por Tristão:

Primeiro escrevi na verdade para barrar a morte. Por causa de um morto. A mais cruel, aquela que não faz graça de nada, a irreparável. Trata-se disso: você morre enquanto eu não estou aí. Enquanto Isolda não está aí, Tristão vira-se para a parede e está morrendo. Aquilo que se passa entre esse corpo e essa parede, aquilo que não passa, me atravessa de dor, me faz escrever.⁶

Vela Preta Vela Branca retoma a construção dramática da cena da escrita, que é também a cena da leitura, enquanto um tempo e um espaço da angústia. Um elemento importante dessa construção, permeada pelo desejo e pela presença daquela “estranha pulsão, que trabalha na destruição de sua própria casa orgânica”, é o contraste entre o preto e o branco. De fato, se as primeiras peças de Cixous deslocavam a atenção do domínio visual para o domínio auditivo, subvertendo, assim, o regime do teatro patriarcal com sua “figura de todos os circos, tribunais e outras cenas do social onde os homens vão para se fazer ver e se encher os olhos”, em *Vela Preta Vela Branca* há um interessante retorno à visualidade. Na cena da escrita da poesia de Akhmatova predomina um impetuoso jogo visual entre o preto e o branco, próximo da estética da xilogravura. Assim, a peça inicia-se com uma caminhada da poeta em companhia de Nadejda Mandelstam pelo bosque invernal e ainda nessa mesma cena enfatiza-se a expressão “anjo negro na neve”, pela qual Akhmatova foi chamada por Óssip Mandelstam. No quadro seguinte impõe-se a presença dramática de um cabelo branco, que já havia sido preto antigamente, com o qual a poeta havia marcado seu caderno de poemas ao deixá-lo em Moscou e cuja falta apontava para a presença dos intrusos.

A escolha desse contraste corresponde em primeiro lugar à imagem de Akhmatova enquanto a poeta-musa, consagrada na Rússia ainda no início do século. Em um dos textos endereçados à poeta em 1916, Tsvetáieva chamou a admirada rival de musa e, ao fazê-lo, estendeu o contraste visual entre o preto e o branco, presente nas imagens violentas, quase escatológi-

cas, da “noite branca” e da “nevasca negra”, para o sobrenome de Anna, existente e inexistente, nome próprio, mas também “impróprio”:

Ó Musa lastimosa, a mais bela das musas!
Você, ó embriagante seiva da noite branca!
Você envia uma nevasca negra na Rússia,
E seus gritos como flechas nos entranham.

E nós sucumbimos e um surdo oh! –
Em cem mil vozes – louva você: Anna
Akhmatova! Esse nome – um potente rumor
Que recai em uma voragem anônima.(...)¹⁰

Ao citar o nome da poeta, ao romper sua unidade e ao criar uma tensão em torno a sua identidade através do paralelismo sonoro “*Ánna – bezimiánna*”, ou seja “Anna – sem nome”, o poema lembra que o nome conhecido Anna Akhmatova é parcialmente um pseudônimo, escolhido pela jovem poeta em resposta à solicitação do pai, que temia os efeitos nefastos da ocupação artística para o nobre sobrenome Gorenko. “Sua escolha está ligada à linhagem materna de Anna Gorenko, que podia ser acompanhada até o último cã da Horda Dourada: Ahmat Khan, descendente de Gêngis Khan”¹¹. Em um gesto cheio de ousadia, Akhmatova havia se afirmado como poeta com esse pseudônimo tártaro, materno e saturado de “a”, letra-início e que, como notou Brodsky, “foi seu primeiro verso bem-sucedido”¹².

Mas na peça de Cixous a onipresença do contraste ultrapassa a configuração da imagem ambígua e exótica da poeta-musa, tornando-se também uma metáfora da existência de sua obra. A alternativa entre a vela branca e a vela preta poeticamente remete à dúvida quanto à forma da poesia de Akhmatova, hesitando entre os poemas brancos memorizados pelas amigas e os poemas impressos em preto nas páginas brancas. A publicação, que é um gesto irreversível de separação entre o autor e o texto, revela-se aqui vital no sentido de ser a única possibilidade de a obra da poeta ultrapassar o espaço contínuo das memórias amigas que provisoriamente a resguardam. Mas é justamente porque introduz o elemento da descontinuidade temporal e espacial na relação entre a poeta e o poema que a publicação é uma questão de vida ou morte e, na peça, a personagem de Akhmatova cita um fragmento de um poema de 1957, no qual se repete o ato de morrer:

Esquecerão? – grande coisa!
Já me esqueceram cem vezes,
Cem vezes estive na fossa,
Onde mesmo agora estou, talvez.¹³

10. TSVETÁIEVA, Marina. *Stibotvorienia. Poemy. Izbrannaia prosa*, 2008, p. 262.

11. BRODSKY, Joseph. *Menos que um*, 1994, p. 33.

12. *Ibidem*, p. 34.

13. AKHMATOVA, Anna. *Stikhotvorenia i poemy*, 2006, pp. 316-317.

14. CIXOUS, Hélène, Voile Noire Voile Blanche/Black Sail White Sail. In. *New Literary History*, 1994, p. 250.

15. Ibidem, p. 228.

16. Ibidem, p. 324.

O engano envolvido na história da espera de Tristão pela vela branca está estreitamente relacionado à morte: com o anseio pela morte, com o desejo de enganar a morte, mas também com a urgência de associar a morte com a vida, a fidelidade e a coragem. Em resposta à notícia do suicídio de um editor que havia prometido a publicação de seus poemas, Akhmatova comenta sem piedade: “Odeio os homens que se dão a morte após terem roubado a dos outros”¹⁴. Rodeada pela morte dos próximos, ela mesma recusa obstinadamente tanto o suicídio quanto a resignação ao esquecimento. Viva e morta, magra e gorda, jovem e velha, esposa e viúva, fértil e estéril, a poeta tem uma percepção dolorosamente desdobrada de si:

Quando me arrumo de manhã vejo duas Akhmatovas, uma no espelho, a velha camponesa secular e teimosa... E logo ao lado na parede eis a outra, a famosa beldade pintada por Modigliani, a rainha de todas as Rússias, este rosto que lançou na nossa língua centenas de poemas. Eu era ela. O século cruelmente degradou nossas juventudes em velhices. Apenas os nossos jovens esposos mortos assassinados permanecem jovens. Olhe as mãos, as delicadas mãos de criança das quais saíam voando tantas imagens – todas enrugadas pela angústia e esterilidade.¹⁵

É ainda à possibilidade de se realizar o gesto da publicação que se submetem em *Vela Preta Vela Branca* as relações entre a escrita e o corpo tematizadas através da histeria, da maternidade e do envelhecimento. As figuras da histérica e da mãe como metáforas do feminino silenciado e marginalizado, Dora e Jocasta, que haviam surgido no teatro cixousiano nos anos 70, retornam reformuladas na personagem de Anna Akhmatova. O uso da imagem da histérica, central em *O retrato de Dora*, encontra-se aqui recolocado em uma narrativa sobre a memória cultural da poesia de Akhmatova. A poeta quer, de fato, ultrapassar a cena da escrita da histérica, na qual predomina a identificação entre o corpo sexuado e o texto, e revolta-se contra a imobilização nessa imagem a-histórica:

Quem sou eu? A contemporânea de Narciso. O mundo passa às minhas costas e eu não me volto para trás. E nenhum inédito. Em 1940 levo um choque, caio no meu espelho e desapareço. Então Anna Akhmatova foi isso, dirão os leitores com desgosto! Esta histérica, esta mulher coberta de amantes adúlteros.¹⁶

Do mesmo modo, a figura da maternidade, presente em *O nome/não de Édipo* como Jocasta, a excluída da linguagem, retorna transmutada em *Vela Preta Vela Branca*. Akhmatova é também mãe e seu filho Liev, preso político há muitos anos, é usado para a manipulação e para a chantagem da poeta: “Ter

estado grávida há 17 anos de um filho fantasma, eis porque estou tão gorda”¹⁷. Mas a imagem da gravidez é utilizada também pela amiga de Akhmatova, cuja memória carrega, não sem dor, seus poemas. A necessidade histórica de sabê-los de cor e de ser capaz de recitá-los ultrapassa aqui claramente o alcance de uma escolha pessoal. Lydia, irritada, chega em um dado momento a se revoltar contra a presença insistente das palavras alheias: “Deixe-me chorar meus mortos com minhas próprias palavras”¹⁸. As memórias amigas agem não por prazer, mas pela solidariedade, acolhendo em si uma alteridade exigente, não raramente dolorida de um texto que deve ser íntegro e fielmente conservado até o momento tão aguardado de sua publicação. Essas imagens do poema-feto e do poema-filho permitem a construção de uma cena da escrita marcada pela ambiguidade entre a poética própria e a poética do outro. E no caso da identidade poética de Akhmatova é justamente a articulação da relação entre a palavra poética e a memória, tanto individual quanto coletiva, que me parece mais subversiva.

Como delimitar os papéis desempenhados na cena da escrita? De quem é o poema? De Akhmatova? Da amiga que o memoriza? Do povo russo cuja voz sofrida é a sua matéria prima? Dos leitores que o lêem e memorizam? Essas perguntas ganham em intensidade quando, ao lado da amiga, cuja memória carrega o poema como um filho que não é seu, surge ainda a presença de Mandelstam, amigo morto, cúmplice amado, com cuja viúva Akhmatova disputa a autoria de um texto. A cena da poesia transforma-se por um momento em uma cena-briga. Nadejda e Anna realmente se inimizam em torno à autoria do poema “Uma Lágrima”, cuja concepção Akhmatova lembra exatamente, relacionando-o com a captura de Liev, mas que, segundo a memória de Nadejda, foi feito por Mandelstam:

Akhmatova

(...) Você se lembra do meu poema “Uma Lágrima”?

Nadejda

Não

Akhmatova

“É como se estivesse suspensa nos meus próprios cílios, e madurando e crescendo...” Você se lembra?

Nadejda

“E fazendo todos os papéis da peça, até que me esmaguem.” Lembro-me bem desse poema. Mas ele não é seu, é de Óssip.¹⁹

As cenas da escrita enquanto disputas pela origem das lágrimas, mas também enquanto concepções incertas e gravidezes monstruosas do filho alheio, apontam para a possibilidade da confusão tanto entre a memória do poema e sua criação,

17. *Ibidem*, p. 306.

18. *Ibidem*, p. 308.

19. *Ibidem*, p. 260.

20. EIKHENBAUM, Boris. *Anna Akhmatova. Opyt analiza*, 2006, p. 11.
21. AKHMATOVA, Anna. *Stikhotvorenia i poemy*, 2006, p. 236.
22. CIXOUS, Hélène, Voile Noire Voile Blanche/Black Sail White Sail. In. *New Literary History*, 1994, p. 238.
23. *Ibidem*, p. 252.
24. *Ibidem*, p. 262.
25. *Ibidem*, p. 268.
26. *Ibidem*, p. 280.

quanto entre a memória e a própria vida do poema. O dialogismo dramático característico da poesia de Akhmatova, manifesto na construção recorrente de um interlocutor, que faz com que se tenha impressão “de uma conversa dirigida a alguém”²⁰, havia chamado a atenção dos leitores já nos anos 20. Mas é a partir dos anos 40 que essa inscrição dialógica adquiriu uma intensidade dilacerante, atribuindo ao interlocutor não mais o papel do destinatário de um discurso, mas, antes, o de um autêntico doador de emoção. E há um poema de Akhmatova, no qual as lágrimas próprias parecem vir do outro:

Estes seus olhos de lince, Ásia,
 Algo em mim espreitaram,
 Algo abscondito despertaram,
 Nascido do silêncio,
 Sufocante e penoso,
 Tal o calor em Termez ao meio-dia.
 Como se a memória ancestral para fora
 Em lava derretida escorresse,
 Como se eu meu próprio choro
 De mãos estranhas bebesse.²¹

Assim, ao lado do feto e do filho, a imagem da lágrima, este excesso do corpo que, calando as palavras, estranha e fisicamente o prolonga, funciona na peça como uma das imagens do poema: “seus poemas, como lágrimas ferventes cairão em seus peitos gelados”²²; “É sua vez agora, Anna Andréievna, de recolher as nossas lágrimas petrificadas”²³; “E você quer pegar de mim a ‘Lágrima?’”²⁴; “Quem sabe, talvez a ‘Lágrima’ tenha nascido um pouco de você com Óssip”²⁵; “O que é um poeta? A dor lhe arranca lágrimas de ouro. Onde nós vemos apenas lixo, pus e despejo da vida, ele vê o brilho do minúsculo grão dos grãos”²⁶.

Ao construir a cena da busca pelo espaço e pelo tempo da poesia de Akhmatova, a peça de Cixous ultrapassa a noção do dialogismo de um poema-conversa para insistir na ambiguidade que permeia o próprio “ser” do poesia, enxergando nele uma estrutura fundamentalmente dramática. A poeta que concebe o poema, a poeta que recita o poema, a memória amiga que carrega o poema, a folha de papel que recolhe o poema escrito: todos esses meios parecem igualmente necessários e vulneráveis enquanto elementos da estrutura cronotópica que sustenta a cena da poesia. E a reivindicação de *Vela Preta Vela Branca* é sobretudo a de uma cena da escrita que conseguisse ultrapassar a troca imediata para alcançar a memória cultural, capaz, por sua vez, de ampliar os limites tanto espaciais quanto temporais da passagem da palavra poética.

Julia Dobson insistiu na importância dada por Cixous ao tempo teatral, que, pelo fato de ser experimentado como ver-

dadeiro tempo vivido, como um presente dramático, permite “articular uma relação diferente com a morte”, tornando-se, através da inevitabilidade do movimento do tempo autenticamente compartilhado pelos atores e pelo público, “uma prática social restauradora da saúde”²⁷. Essa partilha torna-se particularmente sensível no final da peça, quando Nadejda conta a história da descoberta de um estranho povo de saltadores. Durante a visita em um vilarejo nas montanhas, em 1931, ela e Óssip ficaram surpresos com a existência de uma seita cujos membros se exercitavam ao longo da vida na arte do salto pois aguardavam uma repentina abertura dos portões do céu: “uma vez a cada geração os portões do céu se abrem de repente para todos aqueles que têm a força para saltar”²⁸. Um tal salto torna-se possível na própria peça graças à exploração da autenticidade do tempo teatral, através da inesperada irrupção no palco de um microfone. Aproveitando o milagre, Akhmatova dirige-se ao público perguntando: “Vocês que vivem mais tarde, vocês ouviram falar de Óssip e da sua esposa aqui presente? E de Anna Akhmatova? Gostaria tanto de saber. Teria que morrer, pular um século e retornar”²⁹.

A pergunta de Akhmatova pela sobrevivência de sua poesia – e observemos que é pela presença dos nomes na história da cultura que ela pergunta – parece exigir uma única resposta, a poética. E para terminar essa reflexão sobre a fragilidade e sobre o alcance das cenas da escrita feminina, nas quais os poemas – filhos, fetos e lágrimas – enfrentam o regime falocêntrico da edição e chegam a transitar pelas fronteiras linguísticas e temporais, cito então duas respostas poéticas, que respondem positivamente à pergunta angustiada de Akhmatova. O poema de Ingeborg Bachmann, dedicado à Akhmatova e intitulado “De verdade”, foi escrito após o encontro com a poeta na ocasião da entrega do Prêmio Taormina, em 1964. Ele expande o alcance da cena da escrita para além da língua russa. Bachmann insiste na resistência da palavra akhmatoviana, que parece ter adquirido uma densidade extrema, mas também na necessidade da assinatura, que completa a dimensão ética da escrita e da publicação:

A quem uma palavra nunca cortou,
e digo-lhes,
quem só sabe se salvar
e com as palavras –

a este não é de se salvar.
No curto caminho não
e não no longo.

Tornar uma única frase sustentável,
sustentá-la em meio ao badalar das palavras.

27. DOBSON, Julia. *Hélène Cixous and the Theatre: The Scene of Writing*, 2002, p. 57.

28. CIXOUS, Hélène, Voile Noire Voile Blanche/Black Sail White Sail. In. *New Literary History*, 1994, p. 346.

29. *Ibidem*, p. 350.

30. BACHMANN, Ingeborg.
Sämtliche Gedichte, 2011, p. 176.

31. AKHMADULINA, Bella.
Prochtchisai, liubits ne obiazuisa,
2013, p. 121.

Não escreve essa frase,
quem não subscreve.³⁰

A segunda resposta poética, de 1974, oito anos depois da morte de Akhmatova, vem da União Soviética, da poeta Bella Akhmadulina. Cito-a porque, tal como no caso do poema de Tsvetáieva marcado por uma admiração agressiva, trata-se de uma resposta ambivalente. E, como no poema de Tsvetáieva, é em torno ao nome da poeta que se instala aqui o diálogo com a memória cultural. A reivindicação da aproximação entre os dois nomes, Akhmatova e Akhmadulina, entre os quais já existe uma afinidade sonora e étnica, é também uma afirmação da extensão da cena da escrita para além das fronteiras do Ocidente. A cena da escrita feminina enquanto imagem da sereia oriental assaltando o domínio ocidental opera uma dupla subversão. Ela perturba a cena da escrita fundada pela oposição entre natureza e cultura, afirmada na *Odisseia*. Mas ela rompe também com a poética da negatividade, na qual as sereias se calavam:

Eu a invejo – jovem
e magra como os escravos na galera:
mais febril do que as escravas no harém,
ascendia sua pupila áurea
e olhava juntos queimarem
os dois sóis acima d’água da Neva.

Este nome, que pegou,
porque ela mesma quis, –
é o corte no limiar e no confim
e no domínio ocidental,
sim – ao corpo límpido do norte
um assalto – da sereia oriental.

Mas o seu nome e o meu,
atados com uma pesada cadeia,
ela olhou com zombaria,
frios flocos o rosto varreram.
O que posso fazer, ridícula,
se tenho o nome que me deram?
(...)³¹

Se considerada como um gesto dramático, a dedicação dos poemas a Akhmatova permite a dinamização, a extensão e a multiplicação da cena da escrita. Através dos gestos de endereçamento de Bachmann e de Akhmadulina, a memória cultural estabelece uma cena da escrita aberta no espaço e no tempo, tornando possível aquela abertura dos portões do céu almejada pelo povo dos saltadores. O nome da poeta – que desde o início, ao invés de ser um nome “próprio”, era uma ficção do

movimento, uma “mistura do limiar e do desconhecido que faz a vida”³² – torna-se um marco móvel da abertura, da multiplicação e da proliferação das cenas da escrita.

32. CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*, 1974, p. 6.

Referências

- AKHMADULINA, Bella. *Prochtchsaï, liubits ne obiazuisa*. São Petersburgo: Azbuka-Klassika, 2013.
- AKHMATOVA, Anna. *Stikhotvorenia i poemy*. Moscou: Ecsmo: 2006.
- BACHMANN, Ingeborg. *Sämtliche Gedichte*. München: Piper, 2011.
- BÉDIER, Joseph. *Le Roman de Tristan et Iseut*. Paris: H. Piazza, 1918.
- BRODSKY, Joseph. *Menos que um*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CIXOUS, Hélène ; MacGILLIVRAY, Catherine A. F. Voile Noire Voile Blanche/Black Sail White Sail. In. *New Literary History*, Vol. 25. The John Hopkins University Press, 1994, pp. 222-354.
- CIXOUS, Hélène, GAGNON, Madelaine, LECLERC, Anne. *La venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- CIXOUS, Hélène. Aller à la mer. In. *Le Monde*. Abril de 1977, p. 19.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In. ADAMS, Hazard, SEARLE, Leroy (org.) *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986, pp. 309-320.
- CIXOUS, Hélène. *Angst*. Paris: des femmes, 1977.
- CIXOUS, Hélène. *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris: Seuil, 1974.
- DOBSON, Julia. *Hélène Cixous and the Theatre: The Scene of Writing*. Oxford: Peter Lang, 2002.
- EIKHENBAUM, Boris. *Anna Akhmatova. Opyt analiza*. München: ImWerden Verlag, 2006.
- FREUD, Sigmund. Angst und Tribleben. In. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge I*. Frankfurt: Fischer, 1969, pp. 517-543.
- TSVETÁIEVA, Marina. *Stikhotvorienia. Poemy. Izbrannaia prosa*. Moscou: Ecsmo, 2008.