

O «manto de palavras» de Anna Akhmátova¹

Ana Matoso²

*Alas, poor country!
Almost afraid to know itself. It cannot
Be called our mother, but our grave
Shakespeare, MacBeth*

*No nosso país, a poesia ocupa um lugar especial. Ela faz acordar
as pessoas e forma as suas consciências. [...] A poesia faz o seu trabalho.
Tudo foi posto em movimento. O pensamento continua vivo.
Os guardiães do fogo escondiam-se nas fendas escuras, mas a chama
não se apagou. Ela existe.
Nadejda Mandelstam, Esperança contra Esperança*

Num dos poemas do ciclo *Versos Bíblicos* (1920-22), que integraria a versão alargada de *Anno Domini MCMXXI* (1923), Anna Akhmátova revisita a história genésica da destruição de Sodoma e da fuga de Lot e da sua família.

Na narrativa bíblica, antes de a chuva de fogo e enxofre enviada pelo Senhor cair sobre todo o vale, destruindo Sodoma e Gomorra, e todos os seus habitantes, incluindo a vegetação, os mensageiros de Deus interpelam Lot para que fuja de Sodoma, pois o Senhor quer poupá-lo e à sua mulher e duas filhas. «Não olhes para trás nem te detenhas em nenhuma parte do vale. Foge para o monte, de contrário morrerás³» (Gen. 19,17). Nos versículos seguintes, vemos Lot a negociar com o mensageiro de Deus, até conseguir

¹ Por opção da autora, o presente artigo não segue o acordo ortográfico.

² CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

³ Todas as citações bíblicas são da *Bíblia Sagrada*, Ed. dos Missionários Capuchinhos (2008). Lisboa: Difusora Bíblica.

dele autorização para se refugiar com a família numa cidade pequena no vale. Quando Lot e a família chegam à cidade de Soar, abate-se por fim a anunciada destruição sobre Sodoma. Nesse instante, é-nos dito que «A mulher de Lot olhou para trás e ficou transformada numa estátua de sal» (Gen. 19,26). Não sabemos por que olhou a mulher de Lot para trás, e pouco sabemos sobre esta mulher anónima, ao contrário de Lot, sobrinho de Abrão.

Nos seus escritos exegéticos, Orígenes reflecte sobre este episódio enigmático, e pergunta-se que crime configurará a transgressão da mulher de Lot para merecer tão terrível castigo. A única forma que o exegeta encontra para justificar o inexplicado movimento de cabeça da transgressora, e a sua transformação «numa pequena estátua de sal», é por meio de uma interpretação alegórica (ou *figural*) dos acontecimentos bíblicos. Apoiando-se na doutrina desenvolvida por São Paulo, Orígenes conclui que «a lei é espiritual» e as coisas que aconteceram aos antigos «aconteceram figurativamente» (Orígenes, 2002: 114). Desta forma, o movimento progressivo de Lot é entendido por Orígenes como simbolizando a compreensão racional e a coragem, que lhe permitem ir em frente; e o movimento retrógrado da mulher como simbolizando a carne e o vício, que a impedem de prosseguir. A concomitante transformação da mulher em estátua de sal é ainda entendida como um indicador da loucura da qual padeceria a transgressora, «pois o sal representa a prudência que estava nela em falta» (Orígenes, 2002: 114).

A descrição lírica, quase tão económica como uma narrativa genésica, que Akhmátova oferece do célebre tema bíblico não pretende certamente contrapor a uma leitura alegorizante do episódio uma leitura literalista. O seu propósito é outro. A explicação que a sua versão oferece para o impulso que petrificou a mulher de Lot numa estátua de sal não poderia previsivelmente coincidir com a de Orígenes nem com a de outros Padres da Igreja, que o lêem *figuralmente*, como prefigurando outros episódios (ou tempo) e outras *figuras* do Novo Testamento – para empregar os termos com que Erich Auerbach (1938) caracteriza a empresa exegética iniciada por Paulo para preservar o carácter histórico das Escrituras. Por outras palavras, com a dos exegetas que interpretam o olhar da mulher de Lot à luz da injunção de Jesus aos seus discípulos para que não hesitem nem olhem para trás: «Quem *olha para trás*, depois de deitar a mão no arado, não está apto para o reino de Deus. (Lc. 9,62, *itálicos meus*). Quando fala sobre a *parousia*, ou a vinda do Filho do Homem no fim dos tempos, Jesus volta a aludir àquele mesmo movimento retrógrado, sublinhando

que ele impedirá a entrada no reino do espírito: «Assim será no dia em que o Filho do Homem se revelar. Nesse dia, quem estiver no terraço e *tiver as suas coisas em casa não desça para as tirar*; e do mesmo modo, quem estiver no campo *não volte para trás. Lembrai-vos da mulher de Lot.*» (Lc. 17,30-32, *itálicos meus*).

Anna Akhmátova, tão versada nos textos bíblicos e na tradição litúrgica ortodoxa quanto nas várias declinações do tema órfico, motivo que percorre com intensidade as obras (e porventura, também as biografias) dos outros poetas acmeístas, seus pares, Nikolai Gumilióv e Ossip Mandelshtam, não se esquece daquela mulher insignificante, inexplicavelmente castigada, nem pretende que o seu leitor a esqueça. O seu poema «A Mulher de Lot» (1922-24) encarregar-se-á de lamentá-la, ainda que num sentido inteiramente distinto daquele proposto por Jesus aos seus discípulos. Vejamos como:

A Mulher de Lot

A mulher de Lot olhou para trás e ficou transformada numa estátua de sal
Livro do Génesis

E o justo seguia atrás do mensageiro de Deus,
imenso e luminoso, pela negra montanha,
mas a ansiedade falava alto à sua mulher:
não é tarde de mais, ainda podes olhar

para as torres vermelhas da tua Sodoma natal,
para a praça, onde cantavas, para o pátio, onde fiavas,
para as janelas vazias da casa elevada,
onde deste à luz os filhos do teu doce marido.

Lançou um olhar – e, paralisada por uma dor mortal,
Os seus olhos já não conseguiam ver;
e o corpo converteu-se em sal transparente,
e as ágeis pernas no chão se enraizaram.

Quem irá lamentar esta mulher?
Será a sua morte a mais insignificante das perdas?
Só o meu coração jamais esquecerá
que deu a própria vida por um único olhar.⁴

Podemos constatar que, ao centrar o episódio da destruição de Sodoma na cena imediatamente anterior à transformação em sal da mulher de Lot, Akhmátova concentra os seus poderes evocativos na humanização daquela personagem figurante, abstrata e desprovida de qualquer interioridade na narrativa genésica, e a qual ganha voz e intenção na sua descrição. À injunção de Jesus «Lembra-vos da mulher de Lot» (Lc. 17,32), contrapõe a autora a interrogação com que nos interpela e a promessa que se lhe segue: «Quem irá lamentar esta mulher? Só o meu coração jamais esquecerá que deu a própria vida por um único olhar.»

Se na cena bíblica nada nos é dito sobre o motivo por que olhou a mulher de Lot para trás, transgredindo a injunção divina (deliberadamente ou não, não podemos saber, uma vez que Lot é o único protagonista e o interlocutor do mensageiro divino), Akhmátova consegue transformar, apoiada na precisão das imagens que lampejam na estrutura quiástica dos versos 5-8, aquela que se tornou na Tradição símbolo do vício da carne (a mulher de Lot) numa mulher prosaicamente apegada às suas raízes domésticas e afectivas. Ao dar voz à ansiedade ou ao alarme que aquela mãe e mulher experimenta quando a «geografia da sua humanidade» – o quarto onde teve as filhas, o pátio onde fiava e a casa onde foi quotidianamente feliz – está na eminência de desaparecer sob as chuvas de fogo e de enxofre, Akhmátova procura redimir a sua protagonista, justificando aquele inexplicável, e inexplicado, gesto de desobediência à ordem divina. No breve, mas tão eficaz, solilóquio que cria para a sua «insignificante protagonista», o apego pela casa familiar que fica para trás, entregue à destruição, fala mais alto do que o dever de seguir em frente, no enalço de Lot e do mensageiro de Deus. A justificação poética de Akhmátova é prosaica e insuficiente para reescrever a doutrina e redimir a

⁴ «Лотова жена», 1924 (Akhmátova, 1998: 402). À falta de traduções para português dos poemas de Akhmátova, disponíveis no nosso mercado, todas as traduções que aqui se citam são da minha responsabilidade. Não se tentou nelas uma aproximação aos esquemas métricos ou rimáticos regulares dos originais, o que obrigaria a tomar consideráveis liberdades do ponto de vista lexical e sintáctico, além de exigir uma destreza formal que não detenho.

mulher de Lot do Antigo e Novo Testamento. Afinal, como Orígenes assinala na sua interpretação alegórica, aquela «mulher representa o povo que, após ter fugido do Egípto e ter sido salvo do mar Vermelho e da perseguição do Faraó, como se do fogo de Sodoma se tratasse, novamente desejando a carne, “e os vasos do Egípto e as cebolas, e os pepinos”, olhou para trás e caiu no deserto» (Orígenes, 2002: 118).

No âmbito da revisitação poética de Akhmátova, a humanização desta mulher que só ela, a voz enunciadora do poema, irá recordar para sempre, pelo menos enquanto o poema perdurar, e com ele o seu contexto de inteligibilidade, não deve ser entendido apenas como um diálogo com o texto bíblico, de reinterpretação do que fez perder a mulher de Lot – o apego ao lar e às pequenas coisas familiares, comuns, que dão sentido à existência, e não aos vícios da pecaminosa Sodoma. O poema bíblico de Akhmátova pode e deve também ser entendido como um processo de escrita autobiográfica cifrada, ou de criação de «subtextos», próprios da poética akhmatoviana e de outros poetas acmeístas⁵. Ao codificar as suas «crónicas líricas» do presente por meio da alusão e da justaposição de imagens precisas e concisas, lançando mão a histórias e a temas que remontam às origens do tempo, a poeta consegue continuar a criar padrões sonoros e imagens memoráveis – e também memorizáveis. Esta qualidade mnemónica não remete apenas para os poemas tradicionais que Akhmátova persistiu em trazer para o século xx, essa «besta de coluna partida» com que Ossip Mandelshtam, no seu poema «O século» (1922), baptiza o novo tempo inaugurado pela revolução russa.

Na Rússia soviética, na era «pré-Gutenberg», na expressão apta de Akhmátova que a sua amiga Nadejda Mandelstam usará para descrever nas suas memórias o modo como todo um legado poético e cultural (e humano) foi obliterado pelos arautos do novo reino do progresso e da felicidade eternas, a memória tornou-se o único meio de resistir ao colapso de uma civilização.

Foi graças a esse arquivo inviolável, à memória dos vivos e, em particular, das mulheres, que recitavam secretamente versículos, versos e prosa proibidos, que os valores artísticos, humanos e espirituais, passados de geração em geração, sobreviveram ao rolo compressor da História.

⁵ Ver Ronen, 2008.

Ao mesmo tempo que Akhmátova compõe secretamente os seus poemas memorizáveis, desdobrando-se em narradoras e percorrendo tempos diferentes, constrói o seu testemunho poético – inviolável – sobre «o verdadeiro século xx», sobre aquela série de catástrofes que, no seu *Poema Sem Herói* (1949-65), é inaugurada com a barbárie da Primeira Guerra Mundial, seguida da Revolução russa, prolongando-se até ao cerco de Leninegrado e às Purgas estalinistas.

Não se pretende com esta ressalva defender que os poemas de Anna Akhmátova deverão ser lidos como peças-chave de um documento histórico ou autobiográfico à espera de decifração, ou mesmo – paradoxalmente – como resultado da aplicação dos princípios da nova literatura autorizada, isto é, do realismo socialista. Akhmátova não se serviu dos padrões rítmicos das canções tradicionais eslavas e de esquemas métricos rigorosos para descrever factos históricos da conturbada história privada e pública da Rússia, nem mesmo nos moldes da «narrativa constelar» do historiador benjaminiano, que deverá analisar as ruínas do passado à luz do *Agora (Jetztzeit)*, desse tempo «no qual se incrustaram estilhaços do messiânico» (Benjamim, 2010: 20). Por outro lado, o tom confessional da poesia de Akhmátova, a autoridade e sinceridade que o seu eu lírico crescentemente reivindica, o uso copioso de referentes autobiográficos, bem como a cuidadosa construção da sua figura pública e «personalidade póstuma», incitam o leitor a confundir a voz lírica que fala nos poemas (ou que os narra) com a voz empírica, estratégia que contribui para a criação do mito biográfico de Anna Akhmátova, como Alexandra K. Harrington faz notar (Harrington, 2011).

Contudo, a complexidade do poema que nos tem vindo a ocupar arrisca-se a passar despercebida se ignorarmos o contexto das circunstâncias particularmente conturbadas que a sua autora atravessava quando o compôs. O argumento de que o único pormenor arquitectónico dessa cidade por cuja derradeira visão a Mulher de Lot de Akhmátova morre – as torres vermelhas –, e que interpelam a protagonista de longe, denotam metonimicamente São Petersburgo, ou que são, porventura de modo mais certo, uma sinédoque da Rússia pós-revolucionária, é persuasivo. Com efeito, é difícil não estabelecer um paralelo entre as torres vermelhas de Sodoma e a cidade natal de Akhmátova, descrita num poema de 1917 como «uma meretriz embriagada», de cujas igrejas «o austero espírito de Bizâncio / voara» (Akhmátova, 1998: 316). Do modo análogo, é difícil não perceber uma simetria entre a transgressora

bíblica e a «alegre pecadora de Tsarskoie Selo». É com este epíteto que Akhmátova se autoneia num dos poemas de *Requiem*, deixando entrever uma certa amargura ou arrependimento por não se poder recuar no tempo, e, com esse movimento retrógrado, resgatar as coisas quotidianas e familiares que se davam frivolumente por adquiridas, e talvez assim impedir a hetacombe que se avizinhava, destruindo toda uma geração e um país.

Pese embora a poesia de Akhmátova se pautar pela escassez de comparações e de metáforas, é inevitável, em suma, não ler o seu poema bíblico como uma alegoria da própria autora, a «alegre pecadora de Tsarskoie Selo». A relação de semelhança entre as duas mulheres que preferem morrer a seguir a voz que as interpela para seguirem em frente e abandonarem, sem vacilar, a sua «terra surda e pecaminosa» (Akhmátova, 1998: 316) impõe-se-nos.

Deve ser ainda feito notar que *Anno Domini*, a quinta colectânea de Akhmátova, surge nos terríveis anos pós-revolucionários e no seguimento da morte de duas pessoas importantes para a autora, em Agosto de 1921: o poeta Aleksandr Blok, figura tutelar da geração de poetas a que Akhmátova pertencia, e Nikolai Gumiolóv, o seu primeiro marido, pai do seu único filho, e um dos fundadores do acmeísmo, fuzilado sem julgamento, por alegada conspiração contra o governo Bolshevik.

Do mesmo modo, deve ser sublinhado que esta obra surge também na altura em que a campanha de «calúnia» contra a autora dá os seus primeiros passos, seguindo-a «por todo o lado», como diz no seu poema datado de 1922, «Calúnia» («клевета»). A «Musa plangente», na expressão de Marina Tsvetáeva, começa a adquirir novos epítetos, postos a circular pela crítica marxista: «contra-revolucionária», «burguesa decadente», «anacrónica», «insensível aos fenómenos sociais». Ou ainda a célebre expressão «em parte freira, em parte meretriz», através da qual Boris Eikhenbaum, no seu ensaio sobre Anna Akhmátova (1923), analisa com perspicácia e denodo a qualidade oximórica da poesia da autora, e que seria usada pejorativamente pelo crítico G. Lelevich e, mais tarde, por Andrei Zhdanov, na resolução de 1946 do Comité do Partido, quando Akhmátova é finalmente denunciada como inimiga do povo.

A poesia da até então incontestada musa começa assim a ser descrita nos serões literários e nas revistas como fruto de alguém petrificado na arte do passado, hostil à revolução e aos novos valores progressistas que vinham rasurar os antigos. A referência nela a temas religiosos e o uso, mais ou menos

velado, de vocabulário cristão eram incompatíveis com o novo reino erguido sobre os escombros do antigo império russo:

Lê-se com estupefacção a maior parte das antologias poéticas, especialmente as das mulheres. Aqui, com efeito, não se pode dar um passo sem tropeçar em Deus [...]. Ele [Deus] é uma terceira pessoa muito útil e portátil, bastante doméstica, um amigo da família que de tempos a tempos cumpre os deveres de um médico de doenças femininas. (Trotsky, 1971: 41)

A campanha surtiu efeito, pelo menos oficialmente: *Anno Domini* foi formalmente a última colectânea que Akhmátova publicou em vida. Até à sua morte, a interdição de publicar foi apenas temporariamente levantada durante a Segunda Guerra Mundial, quando surgiram uns quantos versos patrióticos, como «Coragem» («*Мужество*», 1942), e os seus poemas antigos foram reeditados. Sem outra opção, e recusando deixar-se emudecer, Akhmátova recorreu ao método daquela era «pré-Gutenberg», e confiou os versos que escrevia à memória dos fiéis amigos, pois pô-los em papel seria demasiado perigoso, para si, e em particular para o filho, Lev Gumilióv, refém durante 18 anos das prisões soviéticas. Como declara num poema célebre incluído em *Anno Domini*, tanto para os que emigraram, deixando para trás a pátria e a sua língua, e a instavam a fazer o mesmo, como para os que a qualificando de «émigrée interna» gostariam de silenciar a sua musa: «Não estou com aqueles que abandonaram a sua terra / às lacerações do inimigo / Serei surda às suas rudes lisonjas, / Não lhes darei as minhas canções» (Akhmátova, 2005: 129-30, itálicos meus).

Neste sentido, o movimento de olhar para trás que os seus versos obstinadamente configuram ao parafrasearem a Bíblia, ao entretecerem uma rede de citações, alusões, «subtextos» de autores populares, contemporâneos e clássicos, para rememorem, como se de um imperativo categórico se tratasse, um tempo irremível – esse tempo que termina abruptamente na década de 1910, é mais do que a recusa do exílio tipificado em «A Mulher de Lot» ou em poemas como aquele endereçado (provavelmente) a Boris Anrep, exilado em Inglaterra desde 1917. Nele, a autora responde aos que fugiram da pátria devastada e se tornaram apóstatas da fé e da «alma ortodoxa»: «És um apóstata: por uma ilha verde / traíste, traíste a tua terra nativa, as nossas canções e os nossos ícones / [...] E agora, blasfemo e fanfarrão, destrói a tua alma ortodoxa / permanece na cidade da realeza / e regozija-te por estares livre».

O seu ciclo dos poemas bíblicos é, concomitantemente, e de um modo mais profundo, a recusa da apostasia de uma tradição milenária, do eixo civilizacional «Atenas/Jerusalém», sobre o qual assenta um dos princípios do frugal manifesto acmeísta, subscrito pela poética precisa, embora crescentemente alusiva e codificada, de Akhmátova: o princípio de que a arte é a nostalgia da cultura mundial.

Aos cultores do novo mundo e do novo idioma, aos defensores do progresso mecanicista das séries artísticas, Akhmátova responde com o *Ano de Nosso Senhor MCMXXI*, escrito em caracteres latinos e numerais romanos, remetendo para o tempo iniciado, não pela revolução bolchevique, mas por Cristo, e com epígrafes do Génesis emoldurando poemas que revisitam as histórias mais antigas do mundo. Akhmátova convoca neles invenção e memória, dois princípios estéticos que não se excluem mutuamente, antes pelo contrário: «recordar é também inventar, e aquele que recorda é também aquele que inventa. [...] A poesia respira tanto pela boca como pelo nariz, tanto pela memória como pela invenção (Mandelstam, 1991: 146-147). Passado e presente articulam-se na palavra para criar o poema, que expressa mais o compromisso do poeta com os seus antecessores – esse «acordo secreto entre gerações passadas» e a nossa de que fala Walter Benjamin – do que um individualismo ou um logos desencarnado da consciência da história, do «eco das vozes silenciadas do passado» (Benjamin, 2010: 10-11).

A missão de incrustar nas palavras do presente «as ruínas do passado», de nelas fazer ecoar as vozes silenciadas, ou como defendia T.S. Eliot, na mesma altura em que os seus pares acmeístas erguiam «catedrais à cultura mundial», de assumir o sentido histórico da poesia e escrever «não somente com a sua própria geração no sangue [...], mas também com toda a literatura europeia» (Eliot, 1997: 23), pode parecer-nos agora um fardo demasiado pesado. Contudo, a essa perspectiva contrapomos a abordagem de O. Mandelstam ao fenómeno artístico e a sua defesa de uma crítica objectiva, isenta de conjecturas metafísicas: «estabelecer a génese literária do poeta, as suas origens literárias, a sua *ancestralidade* e origem traz-nos novamente para terreno firme. Um crítico não tem de responder à pergunta: o que quis o poeta dizer?, mas está antes obrigado a responder à questão: de onde é que o poeta veio?» (Mandelstam, 1991: 133).

Num certo sentido, a poesia não diz realmente nada, caso contrário não seria poesia, mas outra coisa qualquer com a qual não perderíamos tanto

tempo a tentar conferir um contexto de inteligibilidade, ainda que provisório porque dependente da ‘boca que a faz falar’ a cada nova leitura. Este contexto de inteligibilidade é, segundo o trecho acima citado de Mandelshtam, a origem *ancestral* do poema, ou seja, os poemas anteriores com que o poeta escreve. Por o poeta se afirmar primeiramente em relação a outros poetas como leitor, podemos entender que o verso do poema «Coragem», em que Akhmátova declara «E nós iremos salvar-te, *fala* russa [русская речь]» (Akhmátova, 1999: 116), seja também uma resposta ao repto que Mandelshtam lhe lançara uma década antes, como «antídoto para a amnésia espiritual imposta pelo regime soviético» (Ronen, 2008): «Guarda a minha *fala* para sempre» [Сохрани мою речь навсегда...]

Se para Mandelshtam a poesia amorosa de Akhmátova, reunida nas suas primeiras colectâneas (*Anoitecer* ou *Rosário*), deve mais à portentosa prosa psicologista do século XIX do que aos códigos da sua lírica, o poeta desaparecido nos infernos do gulag não pôde, na verdade, continuar a sondar o caudal mítico-poético de onde os poemas de Akhmátova continuaram teimosamente a brotar. Antes de a autora poder recitar-lhe secretamente ao ouvido *Requiem* ou *Poema sem Herói*, e Mandelshtam poder averiguar de onde brotavam aqueles extraordinários poemas, morreu algures num campo de trabalhos forçados da Sibéria.

Tentar entender a produção literária tardia de Akhmátova, os seus poemas *in memoriam*, como provindo inequivocamente da «rendição contínua da personalidade», do princípio poético imposto ao poeta de Eliot pela sua percepção da existência simultânea do passado e pela sua consciência aguda do seu lugar no tempo, parece uma empresa destinada a falhar o alvo. É verdade que nestes poemas tardios Akhmátova se impõe a missão messiânica de tecer um «manto protector de palavras» com as vozes silenciadas de todas as mulheres que choram os maridos e os filhos à frente da prisão de Leninegrado nos anos do Terror. Porém, tal missão decorre da natureza simultaneamente histórica e religiosa do seu testemunho poético. A transtemporalidade deste «manto de palavras», cujos versos sobreviverão, uma vez que, como Joseph Brodsky lembrou, a «linguagem é mais antiga do que o Estado e porque a prosódia sobrevive sempre à história», reside paradoxalmente na sua absoluta contingência, no facto de a biografia de Akhmátova ou, melhor, de Anna Górenko, ser «moeda corrente naquele tempo» (Brodsky, 1987: 51-52).

Na introdução ao ciclo de poemas narrativos de *Requiem*, composto essencialmente entre 1935-40, e que, segundo Isaiah Berlin oferece, a par das memórias de Nadejda Mandelstam e de Lídia Chukovskaia, e num registo diferente do da escrita memorialística, um dos relatos mais «autênticos e perturbadores» da tragédia que se abateu sobre a *intelligentsia* russa durante o Terror (Berlin, 2014: 361), Akhmátova explicita, em prosa, o contexto que viu nascer o impulso para a criação daquele ciclo de poemas:

Nos anos terríveis do terror de Ejov [ЕЖОВЩИНЫ], passei dezassete meses nas filas diante da prisão de Leninegrado. Um dia, alguém «identificou-me». Então, uma mulher de lábios arroxeados que estava atrás de mim e que naturalmente nunca ouvira falar de mim, despertando daquele torpor em que todas nós mergulháramos, perguntou-me ao ouvido (toda a gente ali falava em sussurros):

– E isto, pode descrevê-lo?

E eu respondi:

– Posso.

Então, uma coisa parecida a um sorriso assomou naquilo que, um dia, tinha sido o seu rosto.

(Leninegrado, 1.º de abril de 1957)⁶

No período de Ejov (1936-38), também conhecido por Grande Terror, ou Grandes Purgas, quando o chefe da polícia secreta soviética N. Ejov pôs em prática, a mando de Estaline, uma política de repressão e de perseguições em massa, Lev Gumilióv foi preso pela terceira vez, novamente sob falsas acusações. À semelhança de tantas outras mulheres, cujos filhos ou maridos tinham sido levados para a prisão de Leninegrado, a chamada *Kresti* (literalmente «Cruzes», pelas cruzes que os seus dois edifícios formam), Akhmátova passou, ao longo daqueles dolorosos meses, dias a fio nas filas de mulheres que se formavam à frente dos muros da prisão, para levarem comida e roupa para os prisioneiros, ou para saberem notícias dos que tinham ali desaparecido.

As palavras de Anna Andréevna Gorenko não conseguiriam enunciar as diversas vozes daquele coro trágico de mulheres que choram com ela o desaparecimento dos filhos e dos maridos «no sistema de canalização soviético». Não sabemos se «identificada» no meio daquelas filas que se formam à

⁶ «Em lugar de um Prefácio» (Akhmátova, 1969: 6).

frente da prisão como poeta celebrada, ou como contra-revolucionária, «Anna Akhmátova», com a assonância memorável do seu pseudónimo exótico – o primeiro verso bem-conseguido da poeta com origens cossacas, como Brodski bem lembrou – assume a responsabilidade de, no seu papel de viúva e mãe («marido na sepultura, filho na prisão / Rezai por mim»), testemunhar o sofrimento de toda uma nação. Como sublinha na sua «Introdução» ao poema, de testemunhar o sofrimento não apenas da Rússia, mas da mítica e ancestral *Rus*, durante aqueles «terríveis dois anos», quando «As estrelas da morte pendiam sobre nós / e a nossa inocente *Rus* se retorcia / sob as botas ensanguentadas / e os pneus das negras Marússias»⁷ (Akhmátova, 1969: 8).

Ao aceitar o repto que a mulher anónima lhe lançara furtivamente de descrever «aquilo», de dar voz – num idioma que pudesse sobreviver às circunstâncias históricas, à barbárie e à revisão de valores imposta pela revolução, Akhmátova dedica os poemas que compõem o seu canto fúnebre àquela massa de mulheres anónimas que perderam os filhos e os maridos para as purgas estalinistas: «Não rezo apenas por mim», diz na primeira parte do «Epílogo», «mas por todas aquelas que ali estiveram / No frio glacial e na canícula de Julho, / junto àquela parede cega e vermelha» (Akhmátova, 1969: 19).

Tal como assumiu o compromisso de jamais deixar a Mulher de Lot irremovível, sem voz nem alma, Akhmátova voltará a firmar em *Requiem*, na segunda parte do «Epílogo», o mesmo compromisso diante destas mães inconsoláveis: «Irei lembrá-las sempre e em toda a parte, / Nunca as irei esquecer, não importa o que esteja para vir» (Akhmátova, 1969: 20).

Ao centrar o seu ciclo no sofrimento das mães que choram o filho injustamente perseguido e executado, e não na figura dos mortos, o canto fúnebre de Akhmátova acaba talvez por dever mais à oração católica do *Stabat Mater* do que à composição de uma missa fúnebre⁸. A possibilidade é corroborada fundamentalmente pelo paralelo que a narradora estabelece ao longo de *Requiem* entre, primeiramente, si mesma e as mães anónimas, que choram junto

⁷ «Negras Marússias», nome pelo qual eram conhecidas as temíveis carrinhas da polícia secreta, cuja aparição assinalava que mais alguém seria levado para desaparecer nas prisões estalinistas.

⁸ Boris Katz analisa minuciosamente *Requiem* à luz da tese de que o seu subtexto é o *Stabat Mater*, e conclui que «ultimately, it is not a requiem that Akhmatova wrote, in spite of the title *Requiem*. Rather, it is a very Russian, even very Soviet, and, of course, very Akhmatovian version of *Stabat Mater*» (Katz, 1998: 262).

às Cruzes (a prisão), e, posteriormente, entre ela e a Mãe que surge ao lado da Cruz, em «Crucificação», o último poema numerado (o décimo) do ciclo: «Madalena chorava e batia em seu peito / o discípulo amado transformara-se em pedra / Mas para ali, onde a Mãe se encontrava em silêncio / ninguém se atrevera a olhar» (Akhmátova, 1969: 18). O paralelo entre a narradora e aquela Mãe, junto à Cruz onde Cristo lhe pede «Oh, não chores por mim lágrimas...», e para cujo sofrimento ninguém tem coragem de olhar, é ainda reforçado no final do ciclo. Na segunda parte do «Epílogo», Akhmátova menciona novamente aquelas mulheres anónimas, cujo nome «foi confiscado e não se encontra em parte nenhuma», e assegura que teceu para elas «um amplo manto» com as tristes palavras que lhe sussurraram diante da prisão das Cruzes. Revisitando, como Derjavin ou Puskhin o haviam feito, o *topos* horaciano do *exegi monumentum*, Akhmátova pede também aos seus vindouros que, caso pretendam erigir-lhe um monumento, o façam na condição de que seja colocado, não em Tsarskoie Selo, mas ali, à frente da prisão, onde milhões de almas gritaram através da sua boca (um apelo que os seus leitores vindouros viriam efectivamente a cumprir 40 anos após a sua morte). O termo que Akhmátova usa para denotar o seu próprio poema, «manto» (покрóв), tem uma longa tradição no rito da Igreja oriental, e refere tanto a peça de indumentária como a intercessão ou a protecção da Mãe de Deus. Que *Requiem* seja explicitamente associado a este manto protector vem sublinhar o estatuto simultaneamente religioso e documental ao qual o testemunho poético de Akhmátova aspira: consolar os que choram e lembrar os mortos.

A missão de manter viva – secretamente, embora no idioma público da cultura judaico-cristã – a memória num tempo sem memória, quando o silogismo de Dostoievski deixou de ter condicional para ser actual e «tudo é permitido», apoia-se ainda na sua projecção no tempo futuro. Na certeza de que um «destinatário secreto» encontrará nessa posteridade a sua «mensagem» – para usar as imagens de Mandelshtam no ensaio «Sobre o destinatário» (1913) – o manto de palavras urdidas em *Requiem* perdurará: «embora poemas individuais, tais como epístolas ou dedicatórias, possam ser endereçados a pessoas concretas, a poesia no seu todo dirige-se sempre a um destinatário mais ou menos distante, em cuja existência o poeta não duvida, ao não duvidar em si mesmo» (Mandelshtam, 1991: 73).

Assim, o gesto dos que vierem a erigir um monumento à autora de *Requiem* assegurarão a continuidade do seu testemunho. O seu poema-testemunho

torna-se literalmente num monumento de bronze. Parece-me que tal aspiração à posteridade, entendida por Mandelshtam como intrínseca à criação poética, não resultará tanto, ou somente, de «reiteradas práticas textuais de autocanonização e automitologização», como defende Alexandra K. Harrington (2011: 65). Configurar-se-á mais um gesto de homenagem ao *logos* encarnado na história, e também à condição estipulada por Mandelshtam no seu manifesto acmeísta para a criação de uma poética assente no conceito de organismo da Catedral Gótica: «não olhar para o mundo como um peso, nem como um acidente infeliz, mas antes como um palácio ofertado por Deus» (Mandelshtam, 1991: 63).

Num tempo de devastação espiritual, cultural e social, em que como um poema de 1922 incluído em *Anno Domini* refere, os objectos litúrgicos são proibidos, as campainhas silenciadas e os santos abandonam as molduras antigas dos seus ícones, resta a Mãe de Deus, que «envolve o seu Filho num manto que a velha mendiga deixou para trás, nos degraus do Senhor» («Lamentação», 1922). E resta também Anna Akhmátova chorar os que descem até aos infernos, as mães que de tanto verterem lágrimas se petrificaram em sal à frente das Cruzes, e entretecer sobre elas esse «amplo manto protector». Talvez assim, ao convocar o subtexto, verbal e musical, do *Stabat Mater* para o seu *Requiem*, Anna Akhmátova buscasse redimir um tempo sem memória e sem esperança – mas também redimir-se a si mesma, «a burlona, / a favorita de todos os amigos, / a alegre pecadora de Tsarskoie Selo» (Akhnátova, 1969: 12).

Referências bibliográficas

- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (1969). *Реквием 1935-1940* [*Requiem 1935-1940*]. Нью-Йорк: Товарищество Зарубежных Писателей.
- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (1998). *Собрание Сочинений В Шести Томах, т 1: стихотворения 1904-1941* [*Obra completa em 6 volumes, vol. 1: poesia 1904-1941*]. Москва: Эллис Лак.
- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (1999). *Собрание Сочинений В Шести Томах, т 2: стихотворения 1941-1959* [*Obra completa em 6 volumes, vol. 2: poesia 1941-1959*]. Москва: Эллис Лак.
- АКХМАТОВА, Анна Андре́евна (2005). *Чётки; Anno Domini; Поэма без героя* [*Rosário; Anno Domini; Poema sem Herói*]. Москва: ОЛМА Медиа Групп.

- АКХМАТОВА, Anna Andreévna (2007). *Лирика/ А.А.Ахматова [Lírica/ A.A. Akhmátova]*. Москва: ЭКСМО.
- AUERBACH, Erich (1997). *Figura* (1938). Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática.
- BERLIN, Isaiah (2014). «Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956», in *Personal Impressions*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, pp. 356-432.
- BRODSKY, Joseph (1987). «The Keening Muse», in *Less Than One: Selected Essays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, pp. 34-52.
- BENJAMIN, Walter (2010). «Sobre o Conceito de História», in *O Anjo da História*. Edição e tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 9-20.
- ELIOT, T. S. (1997). «A Tradição e o Talento Individual», in *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, pp. 21-34.
- BORIS, Katz (1998). «To What Extent Is *Requiem* a Requiem? Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's *Requiem*», in *Russian Review*, 57, n.º 2 (abril), pp. 253-263.
- HARRINGTON, Alexandra K. (2011). «Anna Akhmatova's Biographical Myth-Making: Tragedy and Melodrama», in *The Slavonic and East European Review*, 89, n.º 3 (julho), pp. 455-493.
- MANDELSHTAM, Ossip (1991). *The Collected Critical Prose and Letters*. Trad. Jane Gary Harris e Constance Link. Londres: Collins Harvill.
- ORÍGENES (2002). «The Homilies on Genesis: Homily V», in *Homilies on Genesis and Exodus: The Fathers of the Church*, vol. 71. Trad. Ronald E. Heine. Washington D.C.: The Catholic University of Press, pp. 112-120.
- RONEN, Omri (2008). «Акмеизм», *Звезда*, 7 [“Acmeísmo”, *Zvezda*, n.º 7]. Disponível em <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/7/ro16.html> (acedido a 30-08-2021).
- TROTSKY, Leon (1971). *Literature and Revolution*. Trad. Rose Strunsky. Ann Arbor: University of Michigan Press.