

Pela boca da filha: a respiração da literatura em Tamara Kamenszain

Danielle Magalhães
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
daniellemagalhaes@letras.ufrj.br

Resumo: Em “¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo”, Adriana Kanzepolsky (2018) interroga o lugar do judaísmo na obra de Kamenszain e enuncia a relação de corte e aliança que pode ser pensada no modo de transmissão dessa herança. Nesse texto, a teórica afirma que “lo íntimo es la respiración que está asociada al corte del verso” (Kanzepolsky 2018: 10). Este ensaio pretende dialogar com essa proposição, pensando o que se desloca de uma literatura filiada ao pai para uma literatura instaurada pelo corte (do verso) da filha. Para isso, a respiração associada ao corte será lida em *Solos y solas* (2005), mais precisamente na terceira parte do livro, denominada “La alianza”. Nesse caso, o que chega pela “boca del profiláctico” será pensado por uma articulação entre literatura e casa que coloca em questão o casamento. O anel esvazia-se na fina membrana do preservativo, assim como a literatura cai do “techito”. Apontando, então, brevemente, para outro momento, em *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), a aliança do anel será deslocada para os lenços suspensos que tecem uma “velha-nova aliança”. Pela boca da filha, que agora fala como avó, divorciada e inspirada pelo sopro abafado da musa, a literatura, entre “trapitos” esvoaçantes, respira em uma outra filiação.

Palavras-chave: Tamara Kamenszain; poesia; crítica.

Por la boca de la hija: la respiración de la literatura en Tamara Kamenszain

Resumen: Outra “¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo”, Adriana Kanzepolsky (2018) cuestiona el lugar del judaísmo outra la obra de Kamenszain y enuncia la relación de corte y alianza que puede considerarse otra el modo de transmisión de esta herencia. Outra este texto, la teórica afirma que “lo íntimo es la respiración que está 12empos12da al corte del verso” (Kanzepolsky 2018: 10). Este ensayo pretende abordar esta proposición, considerando lo que se produce al 12empos de outra literatura afiliada al padre a outra literatura establecida por el corte (del verso) de la hija. Para eso, se leerá la respiración 12empos12da al corte outra *Solos y solas* (2005), más precisamente outra la tercera parte del libro, titulada “La alianza”. Outra este caso, lo que llega a través de la “boca del profiláctico” se considerará mediante outra articulación entre literatura y hogar que pone outra tela de juicio el matrimonio. El anillo se vacía outra la fina membrana del preservativo, del mismo modo que la literatura cae del “techito”. Apuntando, entonces, brevemente a outra momento, outra *Chicas otra 12empos suspendidos* (2021), la alianza del anillo se desplazará a los pañuelos suspendidos que tejen outra “alianza vieja-nueva”. A través de la boca de la hija, que ahora habla como abuela, divorciada e inspirada por el aliento amortiguado de la musa, la literatura, entre “trapitos” suspendidos, respira outra filiación.

Palabras clave: Tamara Kamenszain; poesía; crítica.

Through the daughter's mouth: the breath of literature in Tamara Kamenszain

Abstract: In “¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo”, Adriana Kanzaspolky (2018) questions the place of Judaism in Kamenszain's work and enunciates the relationship of cut and alliance that can be considered in the mode of transmission of this heritage. In this text, the theorist affirms that “lo íntimo es la respiración que está asociados al corte del verso” (Kanzaspolky 2018: 10). This essay intends to engage with this proposition, considering what shifts from a literature affiliated with the father to a literature established by the cut (of the verse) of the daughter. To this end, the breath associated with the cut will be read in *Solos y solas* (2005), more precisely in the third part of the book, entitled “La alianza”. In this case, what arrives through the “boca del profilático” will be considered through an articulation between literature and home that calls marriage into question. The ring empties into the thin membrane of the condom, just as literature falls from the “techito”. Pointing, then, briefly to another moment, in *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), the alliance of the ring will be displaced to the suspended scarves that weave an “alianza vieja-nueva”. Through the mouth of the daughter, who now speaks as a grandmother, divorced and inspired by the muffled breath of the muse, literature, among fluttering “trapitos,” breathes in another filiation.

Keywords: Tamara Kamenszain; poetry; criticism.

Fecha de recepción: 06/ 04/ 26

Fecha de aceptación: 26/ 06/ 26

Há muitos elementos do judaísmo que retornam na obra de Tamara Kamenszain, como senhas, contrassenhas, segredos, alianças, como um círculo que ora se encerra como um gueto, ora se apresenta como uma comunidade de laços. No ensaio intitulado “¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo”, Adriana Kanzepolsky (2018) interroga o lugar do judaísmo na obra de Kamenszain, como uma herança que se herda do pai, e enuncia a relação de corte e aliança que pode ser pensada no modo de transmissão dessa herança. Em *Solos y solas* (2005), mais precisamente na terceira parte do livro, denominada “La alianza”, já podemos encontrar o corte que está intrínseco nessa aliança: “de qué me avergüenzo entonces/ si lo que me pesa desde la cuna todavía/ para bien o para mal no es otra cosa/ que la alianza con mi padre” (Kamenszain & Kanzepolsky 2005: 47).¹

Kanzepolsky levanta a hipótese de que o judaísmo não aparece apenas como tema na obra de Kamenszain, mas como procedimento: “la condición judía está ligada al *impulso narrativo*, el cual, como una tensión que al mismo tiempo merodea como amenaza y como deseo, recorre su poesía de un libro a otro” (Kanzepolsky 2018: 4, grifo meu). A teórica acrescenta que o “impulso narrativo” é entendido não apenas como contar uma história, mas como o que permite surgir a possibilidade do autobiográfico no poema, ou o desejo de se lançar à prosa sem abrir mão do verso – “contar algo en el poema sin que el mismo deje de ser poema” (Kanzepolsky 2018: 5)–, o conhecido “passo de prosa” que perpassa tantas obras da poeta e ensaísta argentina.

Evidenciando que Kamenszain traz a herança do judaísmo em um gesto transgressor que não fixa os mitos fundacionais do judaísmo como um “mito como una suerte de archivo que condensaría una serie de saberes fijos y definitivos” (Kanzepolsky 2018: 6), haja vista a profanação ou a dessacralização que a poeta opera em *O Gueto [El ghetto]*, traçando na herança judaica uma genealogia cultural que descentra o gueto (Kanzepolsky 2012: 11-13), Kanzepolsky pontua também um corte que se dá nessa aliança com o pai no gesto de Kamenszain transformar a aliança em um objeto através do qual é possível olhar não para preencher a história familiar, mas para, através do vazio do círculo da história familiar, “picotear esa alianza”, fazendo referência ao verso presente em *Solos y solas*, “y yo me hago niña picoteo de esa alianza” (Kamenszain 2005: 49).

De todos os elementos elencados por Kanzepolsky, a “apuesta a un ritmo nuevo” é o início de uma leitura que privilegia o corte e a vida que nasce do corte, uma vez que o autobiográfico foi inicialmente vinculado pela teórica não ao corte, mas à narrativa. Em uma

¹ “do que me envergonho então/ se o que me pesa desde o berço ainda/ para o bem ou para o mal não é outra coisa/ além da aliança com meu pai” (Kamenszain & Kanzepolsky 2020: 114).

dupla chave paradoxal que primeiro atribuiu a possibilidade do autobiográfico à narração, ou seja, ao romance, ao impulso de prosa, de ligação, de aliança, Kanzevolsky diz então que “lo íntimo es la respiración que está asociada al corte del verso” (Kanzevolsky 2018: 10). Relacionar o corte do verso ao ritmo e à respiração é uma forma de ler a vida que se abre na disjunção do verso.

Isso se reafirma se pensarmos que, em *El libro de los divanes* (2015) (*O livro dos divãs*), Tamara traz a asma como um sintoma que, em família, não era nomeado, enclausurava-se no segredo da metáfora: “por fatiga en el diván asocio libremente/ otro nombre para el asma./ Con su pudor burgués mis padres habían traducido/ enfermedad por cansancio asma por fatiga” (Kamenszain 2015: 28).² O “pudor burguês” aumentava o claustro, e nomear a asma ou associar livremente um outro nome para a asma é, de alguma forma, não se enclausurar em um gueto onde não se consegue respirar.

É assim que *inspirar* para poder se separar do círculo familiar como uma forma de nascer de novo, de respirar, aparece também na transposição do claustro que marca seu nascimento já separado de sua mãe que se tranca no quarto ao lado esperando a cura de outro bebê: “yo ya había nacido separada/ en el cuarto de al lado de mi madre/que encerró su amor contra el mío/ esperando la cura de um bebé terminal/ que no era yo.” (Kamenszain 2015: 30).³ Sair da sombra da morte do irmão e do peso da mensagem da mãe, “ahora sos todo lo que nos queda ahora sos todo” (2010: 47),⁴ – que chega como um eco pela boca do pai –, é encontrar outra linha, como persegue obsessivamente o refrão de *O livro dos divãs*, “siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra” (2015: 27), ou furar o círculo “para darle una vuelta más/ a lo que ya no tiene vuelta atrás.” (Kamenszain 2015: 29).⁵

Não se afogar em um copo d’água como um asmático que não consegue nadar e jamais chega ao quarto da mãe talvez só seja possível por um corte que lhe imprima um ritmo novo que permita respirar. Isso se evidencia em um trecho de *Solos y solas* no qual “un ritmo nuevo” aparece em uma estrofe em que *estribillo* rima com *anillo*, ou seja, em que “refrão” rima com “aliança”, isso que dá liga:

en traje de oficina sale a la mañana
a recorrer por sus hijas el camino de los sueños
no pienso traicionar la verdad de ese motivo

² “por fadiga no divã asocio livremente/ outro nome para a asma./ Com seu pudor burguês meus pais tinham traduzido/ doença por cansaço asma por fadiga” (Kamenszain 2015a: 15)

³ “eu já tinha nascido separada/ no quarto ao lado da minha mãe/ que trancou contra o meu o seu amor/ esperando a cura de um bebê terminal/ que não era eu” (Kamenszain 2015a: 17)

⁴ “agora você é tudo o que nos resta agora você é tudo” (Kamenszain 2012b: 113)

⁵ “sempre existe outra linha de leitura, sempre existe outra”; “para dar mais uma volta/ ao que não tem mais volta” (Kamenszain 2015a: 17).

literatura se torna um “techito” armado no deserto comemorado como um elo, um enlace judeu. O poema brinca com os objetos da cultura judaica presentes na cerimônia de casamento, como, por exemplo, o anel em formato de casa, simbolizando o futuro lar. Além disso, o ouro da aliança paterna desliza para os “anillos de fantasía solitarios baratos/ que en los salones relucen como oro” (Kamenszain 2005: 46),⁸ e, finalmente, o objeto circular do anel desliza para a forma circular do preservativo, essa membrana que guarda algo que explode dentro.

A propósito de muitos elementos que essa estrofe mobiliza, como o segredo, a confissão, a aliança, todos relacionados ao judaísmo, há toda uma subversão ou uma transgressão que se inscreve enquanto os traça em uma relação de corte e aliança. Antes dessa estrofe, em outra, por exemplo, que começa com o verso “son mis padres se casaron para tenerme”, lemos em seguida: “y yo aquí me tengo entre los solos y solas/ anillos de fantasia solitarios baratos” (2005: 46).⁹ “Eis-me aqui” [“y yo aquí me tengo”] é a resposta bíblica de Abraão ao chamado de Deus quando interpelado sobre o sacrifício de seu filho Isaac. Essa resposta, “eis-me aqui”, é o primeiro momento de uma aliança entre Abraão e Deus, de alguém que responde a um chamado de um outro que ele não vê, de quem se engaja em um endereçamento do qual não irá poder falar para ninguém, devendo manter segredo (Derrida 2013: 151). Assim, “eis-me aqui” é a frase primeira que firma um segredo, uma aliança, e, nos versos de Kamenszain, a aliança que resultou do casamento entre seu pai e sua mãe não é senão uma aliança com os solitários que, continuando a leitura no corte do verso, no *enjambement* que solapa o sentido anterior e inscreve outro, esses solitários agora já não se assumem como pessoas, mas como “anéis baratos de bijuteria”. Inscrevendo outra aliança enquanto rasura a aliança do mito, Kamenszain vai perjurando o segredo que sela essa aliança até fazer jorrar o secreto, a secreção.

Em uma acepção derridiana, o segredo não é algo oculto a ser revelado, desvelado, mas uma inscrição marcada no tecido, na língua, na pele, que justamente secreta, como secreção, e jorra, transborda, vaza, apresentando-se enigmaticamente em seu transbordamento (Derrida 2001: 75). Se Kamenszain diz “no pienso traicionar la verdad de ese motivo/ a mí tampoco me motiva confesarme” (2005: 48),¹⁰ ela, de algum modo, vai traindo outras verdades enrijecidas, presentes no enlace judeu, até terminar com um corte

⁸ “anéis solitários baratos dos homens e mulheres sozinhos nos salões de baile que entre cotovelos e suores reluzem como ouro” (Kamenszain & Kanzepolsky 2020: 113)

⁹ “e eis-me aqui entre os solitários/ anéis baratos de bijuteria” (Kamenszain & Kanzepolsky 2020: 113)

¹⁰ “não penso trair a verdade desse motivo/ também não me motiva a confissão” (Kamenszain & Kanzepolsky 2020: 115)

radical que faz deslizar todas as alianças ao círculo do preservativo em que explode uma secreção, o esperma, o gozo. Se a membrana do prepúcio circuncidado sela um segredo e uma aliança entre os homens judeus, a membrana que aqui vela um segredo enquanto o transborda é a fina camada não do pênis, mas de uma prótese de pele, a camisinha.

No poema há, portanto, todo um emaranhamento que trai verdades até chegar ao final da estrofe com a declaração, sem véus, sem segredos, de que “no me assusta/ acabar comprometida/ con la forma circular con la boca del profiláctico/ con el contenido que explota adentro” (2005: 48).¹¹ No penúltimo verso, há um corte no interior do verso, ou uma cesura que comparece no meio (“con la forma circular con la boca del profiláctico”), que se liga ao início do próximo pela mesma formulação “con la”, repetida nesse verso, mas diferida no próximo, começando “con el”. A repetição de “con” opera como uma liga, uma aliança, que vai dando intensidade ao ritmo do verso, duplicando-se no corte no interior do penúltimo verso e depois se diferindo no corte que dá início ao último verso, “con el contenido que explota adentro”. Paradoxalmente, a intensidade crescente do ritmo, condizente com um gozo, contrasta com o enunciado “não me assusta”, que desfaz qualquer surpresa ou expectativa. O gozo, na verdade, parece vir da “confissão” dessa declaração desprovida de surpresa, que traz uma potência de promessa: acabar comprometida com o conteúdo que explode dentro é, de alguma forma, cortar a filiação e acabar comprometida com outra, com uma nova geração que vaza desse conteúdo transbordante. A construção de toda essa liga, ou seja, de toda essa aliança que vem sendo construída verso a verso, não vem senão pelo corte que dá ritmo à possibilidade de diferimento.

Diferentemente da pele arrancada do circuncidado, aqui, Tamara faz aliança com uma prótese de pele, que implica, por sua vez, uma aliança com a promessa de uma nova filiação. A aliança –como objeto sacro e com todo o simbolismo sacralizante que ele possui, inclusive, como objeto perdido que simboliza o pai, o luto pelo pai, e as relações amorosas fracassadas– cai e se transforma em objeto de uso. Um trecho do capítulo “Leer Estribillos”, em *Libros Chiquitos*, talvez ressalte isso: “a poesia pode fazer algo com as rupturas e com as mortes. Não pode evitá-las, não pode ressuscitar os mortos [...] mas talvez possa acalmar o desespero ante o irreparável e restituir o valor de uso do objeto perdido” (Kamenszain 2020: 14).

Todavia, um dos pontos de virada mais importantes no poema se inscreve antes, no corte dos versos “la literatura es otro techito armado en el desierto/ se conmemora como enlace judío/ cuando la palabra cobija en su propia ley/ un ritmo nuevo una melodía

¹¹ “não me assusta/ acabar comprometida/ com a forma circular com a boca do preservativo/ com o conteúdo que explode dentro” (Kamenszain & Kanzepolsky 2020: 115)

inesperada” (Kamenszain 2005: 48).¹² Inicialmente, a literatura é vinculada ao judaísmo pelo “techito armado en el desierto” e o segundo verso dá a entender que por isso se comemora como enlace judeu. O terceiro verso parece corroborar o acolhimento do telhadinho que, fazendo um círculo no deserto, um lugar em que é possível se abrigar, acoberta uma comunidade que compartilha uma norma, uma lei, e que isso então vira o motivo pelo qual se comemora, isto é, comemora-se (como enlace judeu) “cuando la palabra cobija en su propia ley”.

No entanto, o próximo verso imprime uma releitura de todos os versos anteriores: o “quando” do verso anterior agora parece estar vinculado ao verso seguinte e não como condicional ligada ao verso que o antecede, o que nos faz ler que a literatura comemora como enlace judeu justamente quando a palavra acolhe em sua própria lei um ritmo novo, uma melodia inesperada. O enlace entre literatura e judaísmo já não se dá, então, por abrigar, em um círculo fechado, aqueles que partilham uma mesma lei, um mesmo código, um mesmo segredo, mas pelo inesperado que faz com que esse enlace se desfça e refaça a cada vez. Nessa estrofe, a literatura reescreve o judaísmo, imprimindo um ritmo novo a ele, uma nova respiração. O próximo verso, “si te veo por primera vez me enganchás en estribillo” (“se te vejo pela primeira vez você me enlaça em refrão”), já vem nesse giro de um “ritmo nuevo” que se potencializará ainda mais ao marcar o começo de uma sequência de versos que intuem um romance, uma relação amorosa ou erótica.

Na obra de Tamara Kamenszain há uma grande presença de refrãos que geralmente são atribuídos ao íntimo da repetição infantil do balbucio ou do eco da língua materna, ao *estribillo* que rima com *anillo*.¹³ Penso, porém, que o mais íntimo nessa obra não é o refrão que dá liga, que faz aliança, mas o corte. Ao ler o livro de poemas *La novela de la poesía* (2012) pelo refrão da pergunta “¿Es eso hablar de la muerte?” (“É isso falar da morte?”), Kanzepolsky afirma: “É o refrão que permite reconhecer que há aí um poema e é no refrão onde se concentra e se condensa o sentido do livro” (Kanzepolsky 2020: 35). Ao que ela acrescenta a importante consideração: “O refrão e o corte do verso” (Kanzepolsky 2020:

¹² “a literatura é outro telhadinho montado no deserto/ comemora-se como enlace judeu/ quando a palavra acolhe em sua própria lei/ um ritmo novo uma melodia inesperada” (Kamenszain & Kanzepolsky 2020: 115)

¹³ No prólogo à coletânea *La novela de la poesía*, Enrique Foffani aborda os refrãos em Kamenszain (Kamenszain 2012a: 9-15) e Adriana Kanzepolsky também os aborda no texto de apresentação ao livro da coleção *Ciranda da poesia: Tamara Kamenszain por Adriana Kanzepolsky* (2020). Todavia, em “As línguas do luto”, apresentação às traduções de *O Gueto* e *O eco da minha mãe*, Kanzepolsky diz que esses dois livros buscam uma língua para falar com os mortos, em que *O eco da minha mãe* encontra no recurso da repetição uma forma de descongelar a língua materna e inscrever a morte e a desmemória da mãe no presente do poema, ao passo que *O Gueto* alcança esse presente no cruzamento sempre dessacralizador entre o imaginário judaico –“a língua do pai”– com a cotidianidade da língua e o imaginário argentinos” (Kanzepolsky 2012: 13).

36). Em seguida, a teórica parte de uma formulação de Enrique Foffani presente no prólogo à coletânea *La novela de la poesía*. Entre parênteses, Foffani diz: “(el corte es [...] uno de los temas más cruciales de esta poética: *del corte del verso al corte de la vida en la muerte*)” (Foffani 2012: 13).

Privilegiando uma leitura pelo corte, considero que o refrão só “descongela” a língua materna (Kanzepolsky 2012: 13) na medida em que ele é visto mais como um efeito de corte do que de elo, tal como Kanzepolsky lê o refrão da pergunta “O que é um pai?”, em *O Gueto*, como “efeito de martelamento” (Kanzepolsky 2020: 24-25). Em *Libros chiquitos*, no capítulo “Ensayitos bonsai”, Kamenszain diz: “en poesía espero aquel golpe de realidad que llamo estribillo” (Kamenszain 2020: 45). Ou seja, o “golpe [de realidade]” chega pelo refrão. A repetição atuaria mais como golpeamento do sentido que provoca uma suspensão e menos como uma língua materna que viria em uma intimidade apaziguadora como se lhe desse um pertencimento, um teto, uma casa.

Longe de garantir um pertencimento que poderia vir pelo eco da repetição da língua materna, a intimidade que viria do refrão como golpe conferiria uma intimidade êxtima (Kamenszain 2016) em uma condição de radical estranhamento, de radical infamiliaridade, o que nos leva a pensar que talvez não seja propriamente o refrão –a não ser pelo ponto de estranheza em que ele opera como corte–, mas o corte, a língua materna de Kamenszain, não porque ela venha do pai ou da mãe, mas justamente porque a separa deles, imprimindo a respiração de um ritmo novo.¹⁴ Por essa operação tão íntima à escritora argentina, que é o corte, o lance ou o golpe do verso, sua escrita respira, vela, goza e nasce a cada vez.

Fazendo do corte um meio de nascer e respirar a cada vez, vemos com isso que o autobiográfico está em relação de aliança mais com o corte do que com o “impulso narrativo” (Kanzepolsky 2018: 4). Nesse sentido, se, em *Tamara*, como diz Kanzepolsky, “lo íntimo es la respiración que está asociada al corte del verso”, e se esse corte vem, sobretudo, pelo modo de transmissão da morte do pai, que, no entanto, se mostra às avessas, não pelo corte, mas pela aliança a partir da qual se desenrolará o rompimento desse romance, esse princípio também permite reler o modo de transmissão da morte da mãe em *El eco de mi madre* (2010). Esse livro termina com os versos “...quién te dice.../ mañana

¹⁴ Lembro aqui de um trecho da primeira parte do livro de poemas *La novela de la poesía*, em que Kamenszain conversa com versos de Héctor Viel Temperley e de Paul Celan: “el cuerpo de Cristo nadando en el de Viel/ hacia una iglesia de desagüe voy/ ‘voy hacia lo que menos conocí en mi vida:/ voy hacia mi cuerpo’/ en mi propia carrera la natación de Dios/ no admite un cuerpo judío/ sólo hay cortes/ ‘Rabí/ a este/ circúncidale la palabra’/ dicen unos versos filosóficos de Celan./ ¿Hablan del nacimiento o hablan de la muerte?/ No sé qué decir pero es evidente/ que cobijado por el techo de un templo/ o a merced del desierto que avanza/ ningún modo seco o moderno/ o veraz o realista/ puede hacerle decir sin cortes/ algo a la poesía” (Kamenszain 2012a: 377-378).

empiezo una novela” (50).¹⁵ A preparação de seu romance –ecoando Roland Barthes, autor de *A preparação do romance*, livro escrito “sob o signo da morte da mãe”, como lemos em *Diário de luto* (Barthes 2011: 8)– se dá também às avessas, isto é, pelo modo como a transmissão da morte do pai, anteriormente, em *O Gueto*, imprime um ritmo novo à transmissão da morte da mãe: a preparação do romance não vem pela aliança do refrão, mas pelo corte que faz com que esse romance esteja sempre em aberto, em estado de suspensão.

O que sopra entre tetinhos e paninhos

Em um momento de *Solos y Solas (Solitários)*, parece haver um espelhamento entre o “tetinho” e o “paninho” como aquilo que cobre a cabeça, ou que mal cobre a cabeça, por se revelar frágil e esvoaçante, não dando garantias de uma morada estável, de um terreno fixo, de uma estrutura rígida, mas do que tremula sob um sopro: “lo que tapa la cabeza de los que se casan/ es una telita apenas si se hincha/ parece sábana desvelada sobre cuatro palos” (Kamenszain 2005: 45).¹⁶

Solos y Solas, de certa forma, tece um desenlace do romance com o pai (com a lei do pai, a cultura do pai, a lei do casamento, a lei do patriarcado). Enquanto a casa cai, cai a literatura como *Um teto todo seu* (para falar com Virginia Woolf), assim como o grande projeto de romance também não se sustenta. No poema, a associação entre “refrão” e “anel” se faz pela rima da palavra *estribillo* com *anillo*. O anel do casamento desliza para a forma circular do preservativo. Em outras palavras, o fim do casamento inaugura um lance erótico com a promessa de uma geração em que a literatura não se sustenta como metáfora de uma casa, nem de um casamento, nem de um teto armado no deserto, mas de uma secreção que explode.

Em um salto temporal, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), o último livro de poemas de Tamara Kamenszain, escrito no claustro dos tempos pandêmicos, convoca um outro sopro para a literatura em uma aliança atemporal entre *chicas* e poetisas. Comprometida com uma “velha-nova aliança” entre diferentes gerações,¹⁷ Tamara alia-se não ao casamento, mas sim revisita divorciadas que já compareceram em obras anteriores, e, com

¹⁵ “quem sabe.../ amanhã começarei um romance” (Kamenszain 2012b: 117)

¹⁶ “o que cobre a cabeça dos que se casam/ é um paninho mal fica cheio/ parece lençol desvelado sobre quatro estacas” (Kamenszain & Kanzeppolsky 2020: 112).

¹⁷ “Me acordé que Didi-Huberman dice/ que el anacronismo es fecundo/ y también que vivimos en un tiempo/ que no es el de las fechas./ Eso me dio coraje/ para ponerle de título a mi artículo/ “Las nuevas poetisas del siglo XXI”./ ¿Y las chicas de mi generación?/ ¿Merecemos llamarnos poetisas?/ ¿O esa alianza vieja-nueva nos deja afuera?” (Kamenszain 2021b: 540).

elas, alia-se às moças que empunharam lenços verdes: “¿Hubiera adherido la niña de mil años/ a lo que reclamamos hoy las chicas de pañuelo verde? (Kamenszain 2021b: 330).¹⁸ No ensaio a que ela se remete nesse livro, “Las nuevas poetisas del siglo XXI” (“As novas poetisas do século XXI”), Tamara fala que “las nuevas poetisas de hoy se ejercitan en una poesía de amor que entiende el romanticismo como un tendal donde colgar los trapitos al sol” (Kamenszain 2021a: 463). Gostaria de atentar para o paralelo entre o pano verde e a roupa suja. Tamara faz crítica colocando o varal da roupa suja do romantismo sob o efeito do lenço verde feminista.

Em *Chicas en tiempos suspendidos* (*Garotas em tempos suspensos*), ao tecer uma crítica aos vates, varões da literatura, Tamara traz os versos de Delmira Agustini, “a primeira divorciada do Uruguai”, “a primeira vítima de feminicídio”: “Ven, oye, yo te evoco./ Extraño amado de mi musa extraña” (Kamenszain 2021b: 60).¹⁹ Sem explicitar, Tamara coloca em relação duas figuras que tradicionalmente andaram separadas, a musa e a crítica: “Y sin embargo y sin embargo/ lejos de dejar que se desangre/ la *inspiración* de la poetisa/ suturé la boca de mis versos/ para ofrendarle a la crítica/ el producto medido callado digno/ de una poeta” (Kamenszain 2021b: 87, grifo meu).²⁰

Tradicionalmente, a musa é vinculada à poesia e não à crítica. Mas, apesar de nunca evidente, essa relação entre musa e crítica já foi anunciada, não no deserto, mas no alto do pico do monte Olimpo da literatura ocidental. A palavra que Tamara usa, “inspiração”, tão cara ao romantismo, é uma das traduções latinas para o *enthousiasmos* grego, isto é, aquele que tem a deusa em si. Em *Libros Chiquitos* [*Livros Pequenos*], Tamara mobiliza as palavras “entusiasmo” ou “inspiração” no sentido de que o que a entusiasma ou a inspira é uma leitura que a move a escrever, palavras de outros e outras que a colocam em posição de dar passagem à escrita como efeito desse encontro com o outro (Kamenszain 2020). Em *Chicas...*, essa palavra comparece relacionada à pergunta comprometida com a “velha-nova aliança”: “¿Y las chicas de mi generación?/ ¿Merecemos llamarnos poetisas?/ ¿O esa alianza vieja-nueva nos deja afuera?/ me pregunto ahora que estoy terminando/ este libro que escribí *inspirada*/ en el artículo que me encargaron” (Kamenszain 2021b: 559, grifo meu).²¹

¹⁸ Tradução de Paloma Vidal: “Teria aderido a menina de mil anos/ ao que nós, garotas do lenço verde, reivindicamos hoje?” (Kamenszain 2022: 39).

¹⁹ Tradução de Paloma Vidal: “Vem, ouve, eu te evoco./ Estranho amado de minha musa estranha” (Kamenszain 2022: 16)

²⁰ “E no entanto e no entanto/ sem deixar a *inspiração* da poetisa/ se esvair em sangue/ suturei a boca de meus versos/ para oferecer à crítica/ o produto medido calado digno/ de uma poeta” (Kamenszain 2022: 16, grifo meu)

²¹ “E as garotas da minha geração?/ Merecemos chamar-nos de poetisas?/ Ou essa aliança velha-nova nos deixa de fora?/ eu me pergunto agora que estou terminando/ este livro que escrevi *inspirada*/ no artigo que me encomendaram” (Kamenszain 2022: 58, grifo meu).

Para os gregos, dar passagem à musa, ou à possibilidade da palavra, ou à palavra em sua potencialidade, dependia, necessariamente, de estar “entusiasmado”. Poetas e rapsodos eram *entusiasmados* porque davam passagem à musa ou à deusa (*theos*), isto é, à potência da palavra, à palavra em sua possibilidade (Platão 2011). Enquanto poetas e rapsodos *davam passagem* à potencialidade da palavra, exegetas apenas *falavam sobre* as palavras que passavam pelos poetas e rapsodos. Enquanto poetas e rapsodos davam passagem, performatizando, com seus corpos, a palavra em sua possibilidade, exegetas não davam passagem, apenas falavam sobre. Por muito tempo, críticos literários não entraram em cena, apenas falaram sobre.

No livro de poemas inspirado na escrita do ensaio e no ensaio que deu passagem ao livro de poemas, a poeta, narradora e crítica entra em cena intercambiando os lugares de enunciação, colocando os versos de Delmira, sem aspas, primeiro em sua boca, e, depois, os repetindo, com aspas, na boca de Delmira. Inspirada em Delmira, Tamara dá passagem à “primeira divorciada do Uruguai” e “primeira vítima de feminicídio”. Pela boca da filha, agora fala uma avó, fala uma mulher divorciada que coloca os versos de outra divorciada em sua boca.

O verso “la literatura es otro techito armado en el desierto”, de *Solos y Solas*, foi traduzido por Paloma Vidal como “a literatura é outro telhadinho armado no deserto” (Kamenszain 2005: 45). Marcela Azevedo e Tainá Pinto traduziram esse mesmo verso como “a literatura é outro tetinho armado no deserto” (Azevedo & Pinto 2024). Penso nesse telhadinho ou tetinho como barraca, barraco, barracão. Escolho essa palavra (“barraco”) porque, para mim, ela ressoa um ensaio de Josefina Ludmer, intitulado “As artimanhas das fracas” (que comparece em *Livros Pequenos*), em que prefiro traduzir “Artimanhas” como “Tretas”, afinal, o título do ensaio de Ludmer é *Las tretas del débil* (Ludmer 2021).²² Se, em um varal, as roupas esvoaçam, como esvoaçam os lenços verdes sacudidos nas ruas, a crítica como um barraco montado pode ser lida como uma crítica montada como um varal: com trapos, paninhos e roupas sujas. Críticas lavadeiras, barraqueiras, com tretas que se armam e desarmam. No varal da poesia como crítica que inspira uma literatura por vir, trapos e lenços esvoaçam, assim como esvoaça, suspenso através dos tempos, o fantasma da “musa estranha”. Quando ela diz “Vem, ouve”, a literatura como “telhadinho armado no deserto” também cai: uma secreção explode. Não se passa mais pano para o “vômito machista” de Borges (Kamenszain 2021a: 461): “Esas chillonerías de comadrita/ que suele inferirnos la Storni” escribió Borges como diciendo/ los vates no gritamos/ los vates no tenemos vida

²² Essa escolha também se justifica pelo deslizamento dos significantes “treta”, “teta” e “teto”, em português.

personal/ no somos compadres de nadie/ no sacamos los trapitos al sol” (Kamenszain 2021b: 93).²³ Do corte da boca suturada dos versos da “velha-nova aliança”, a literatura sopra uma outra filiação.

REFERÊNCIAS

- Azevedo, M. M. de P., & Pinto, T. (2024). “Um tetinho armado no deserto ou a crítica literária de Tamara Kamenszain”. *Revista Criação & Crítica*, 38, 174-197. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i38p174-197>
- Barthes, R. (2011). *Diário de luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Derrida, J. (2001). “Um bicho-da-seda de si”, in: *Véus... à vela*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto Editora.
- Derrida, J. (2013). “A literatura no segredo”, in: *Dar a Morte*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage.
- Kamenszain, T. (2005). *Solos y solas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kamenszain, T. (2006). “El ghetto de mi lengua”, in: Molloy, S.; Siskind, M. (orgs.). *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.
- Kamenszain, T. (2010). *El eco de mi madre*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Kamenszain, T. (2012a). *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Kamenszain, T. (2012b). *O Gueto/ O eco da minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Kamenszain, T. (2015). *El libro de los divanes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Kamenszain, T. (2015a). *O livro dos divãs*. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Kamenszain, T. (2015b). *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Kamenszain, T. (2020). *Libros chiquitos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand. (e-book)

²³ “Essas berrarias de comadre/ que Storni costuma nos infligir/ escreveu Borges como quem diz/ nós, vates, não gritamos/ nós, vates, não temos vida pessoal/ não somos compadres de ninguém/ não lavamos a roupa suja” (Kamenszain 2022: 17).

Kamenszain, T. (2021a). "Las nuevas poetisas del siglo XXI", in: Arnés, Laura A.; Leone, Lucía de; Punte, María José (org.). *Historia feminista de la literatura argentina: en la intemperie. poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Tomo V. Córdoba: Eduvim.

Kamenszain, T. (2021b). *Chicas en tiempos suspendidos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia. (e-book)

Kamenszain, T. (2021c). *Livros Pequenos*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.

Kamenszain, T. (2022). *Garotas em tempos suspensos*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas.

Kanzepolsky, A. (2012). "As línguas do luto", in: *O Gueto/ O eco da minha mãe*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Kanzepolsky, A. (2018). "¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo". Cuadernos LIRICO, nº 19.

Kanzepolsky, A. & Kamenszain, T. (2020). *Tamara Kamenszain por Adriana Kanzepolsky*. Rio de Janeiro: EdUERJ (Coleção Ciranda da poesia).

Ludmer, J. (2021). "Tretas del débil", in: *Lo que vendrá: una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Platão. (2011). *Íon*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

Danielle Magalhães é professora de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sobre Tamara Kamenszain, é autora dos seguintes trabalhos publicados: "De um pequeno ponto de vista: Paloma Vidal e Tamara Kamenszain" (Texto Poético, 2024), "Punto de partida, punto de encuentro: *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain" (Orbis Tertius, 2023), "*Chicas en tiempos suspendidos*, de Tamara Kamenszain" (eLyra, 2021).