

As dimensões poética e ensaística na obra recente de Tamara Kamenszain

Poetic and Essayistic dimensions of Tamara Kamenszain's recent work

Mariana Fontes*

RESUMO: Este trabalho procurará discutir as dimensões ensaística e poética da produção recente de Tamara Kamenszain, a partir principalmente de suas duas últimas publicações: *Libros chiquitos* (2020) e *Chicas en tiempos suspendidos* (2021). A obra poética de Kamenszain, sobretudo a mais recente, coloca em cena a crítica à obra de outros autores e à sua própria obra, além do o ensaio de termos chave em verso. Por outro lado, seus ensaios são marcados por elementos como refrões e imagens poéticas. Em comum a essas duas vias, está a leitura enquanto origem da escrita, seja ela ensaística ou poética. Sendo assim, pretendo pensar como esses traços dialogam entre si e ganham materialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Tamara Kamenszain; Literatura argentina; Ensaio; Poesia.

ABSTRACT: This article explores the essayistic and poetic dimensions of the recent works by Tamara Kamenszain, especially the two latest publications the Argentinian writer: *Libros chiquitos* (2020) and *Chicas en tiempos suspendidos* (2021). Kamenszain's recent poetic work questions the effect of others' writing on her writing. While Kamenszain brings to her verses the essayistic questioning about some of the words she uses, her essays are often filled with refrains and poetic images. In both of those forms of writing, one can find the idea of reading as the origin of writing, be it an essay or a poem. Thus, I intend to elaborate how these traits communicate and gain body in her most recent works.

KEYWORDS: Tamara Kamenszain; Argentinian Literature; Essay; Poetry.

*[...] no llevo la cuenta de si a lo largo de mi vida leí más poesía y novelas o más libros teóricos, ni qué vino antes y qué después. Los dos rubros se fueron pisando los talones y diría que indistintamente me fueron provocando el mismo placer de lectura, ese que indefectiblemente tiene una y la misma consecuencia: que se me despierten las ganas de escribir.
Tamara Kamenszain, *Libros chiquitos*.*

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestra em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bolsista CNPq, marianafontescunha@gmail.com, ORCID 0000-0001-9135-6712.

1 Introdução

Este artigo trabalhará os deslizamentos entre as dimensões ensaística e poética na obra da argentina Tamara Kamenszain a partir, sobretudo, de suas duas últimas publicações: *Libros chiquitos* (2020) e *Chicas en tiempos suspendidos* (2021). Sua obra se orienta basicamente nesses dois paradigmas, mas demanda, ao mesmo tempo, que nos posicionemos frente a ela a partir de uma visão menos estereotipada do que se considera o ensaio e a poesia. Interessa a esta leitura, portanto, muito mais pensar o que de ensaio podemos encontrar em sua poesia e o que de poesia podemos ler em seu ensaio e não, como se poderia esperar, traçar limites ou mesmo categorizar os textos da autora.

Através da leitura das citações de Tamara, principalmente, proponho entender essas dimensões em suas derivas. Esse é, então, um trabalho que parte da materialidade do texto literário para esboçar suas reflexões sobre o tema ou, melhor dizendo, seguir com um debate já iniciado por parte da crítica da obra da autora, já que as relações entre o ensaio e a poesia na obra de Tamara Kamenszain são mencionadas com alguma regularidade há certo tempo.

Jorge Monteleone (2010), por exemplo, chama a atenção para o tema no artigo “En el vacío de la palabra”, publicado no suplemento “Cultura” do jornal *La Nación*, na ocasião do lançamento de *El eco de mi madre* (2010). Nessa nota, o crítico literário traça um paralelo entre os lugares que ocupa um mesmo tema – o sobrenome paterno – em duas elaborações de Tamara: o livro de poemas *El Ghetto* (2003) e *La boca del testimonio* (2007), obra em que a autora reúne ensaios acerca da obra de, entre outros autores, Alejandra Pizarnik:

[...] en *El ghetto* (2003), la poesía de Kamenszain daba un giro que, sin desdeñar aquellos núcleos de distancia e ironía, se personalizaban de un modo inequívoco con el motivo de la muerte del padre. Era un modo de explorar también el lugar del nombre y, en él, la inscripción del origen: tal como ella misma predicó sobre Alejandra Pizarnik en su notable libro de ensayos *La boca del testimonio*, el nombre judío de Kamenszain es el nombre del padre. (MONTELEONE, 2010, s./p.)

Neste trecho, Monteleone destaca a relação entre as duas obras de Tamara a partir de sua afinidade temática. Anos depois, Diana Klinger em *Literatura e ética* (2014), sobre a leitura feita por Tamara da obra de Alejandra Pizarnik, diz que:

Esse trabalho intenso e muito particular de leitura de uma das poetisas mais consagradas da Argentina tem fortes ressonâncias na poesia de Tamara: poesia e crítica vão se entrececendo inextricavelmente na sua escrita. Não apenas como reelaboração de um gênero no outro, mas também como movimento de desapropriação e de desidentificação da própria voz no coração mesmo de uma escrita em primeira pessoa, autobiográfica e que gira em torno da própria (des)identidade. (KLINGER, 2014, p.101)

Como percebemos, o fato de que Tamara, enquanto ensaísta, se dedique a questões que também aparecem em sua poesia não é o único ponto levado em consideração por Diana Klinger, visto que ela também menciona uma “reelaboração de um gênero no outro”. Acredito que tal imbricação ou deslizamento entre ensaio e poesia se faz ver de uma maneira mais pronunciada nas obras ainda mais recentes de Tamara, ainda que seja verdade que esse processo não aconteceu repentinamente. No entanto, é por esse motivo que, para pensar tal questão, trabalharei principalmente com a leitura das últimas publicações de Tamara. Nelas, lerei os deslizamentos entre ensaio e poesia privilegiando duas estratégias específicas: o escrutínio ensaístico de determinados termos no poema e o refrão presente em textos mais ensaísticos.

2 Da poesia ao ensaio: Chicas en tiempos suspendidos

[...] me di cuenta de que, si había un placer más intenso que leer poesía, era leer a los que saben leerla.
(Tamara Kamenszain, *Libros chiquitos*)

Adriana Kanzepolsky (2020), refletindo sobre a obra de Tamara Kamenszain – mais especificamente, sobre a publicação de *La novela de la poesía* (2012)¹ – se questiona: “Caberia perguntar, talvez, onde reside a

¹ *La novela de la poesía* é o nome tanto da publicação que compila toda a obra poética de Tamara até aquele momento, quanto do livro de poemas inéditos que integrou essa reunião como a última publicação de Tamara até ali. Nesse momento, me refiro a estes poemas então inéditos.

diferença entre esses poemas que constroem uma leitura arrazoada das citações que enumerei [...] e um texto concebido como um ensaio?” (KANZEPOLSKY, 2020, pp. 34-35). Isso porque, nas linhas anteriores, a crítica comentava o uso recorrente e particular que Tamara faz das citações em sua obra poética. De fato, a operação sistemática de citação de outros autores no poema – que, por vezes, apresenta muitas diferenças em relação ao que seria uma citação convencional – é um dos elementos que nos fazem pensar nas tramas entre o ensaio e a poesia na obra de Tamara.

Ao longo da obra de Tamara, fica claro que o lugar das citações é o de uma obsessão produtiva. Por vezes, elas são incorporadas ao texto de tal forma que não podemos perceber bem quando começam e terminam. Outras vezes, os trechos de outros autores são ligeiramente modificados para figurarem em seu texto. Ou, ainda, eles aparecem sem estar assinalados como citações. O lugar de destaque que ocupa essa operação em sua obra, entretanto, é indiscutível. Percebemos isso, por exemplo, em *El libro de Tamar* (2018), peça chave para pensar os deslizamentos entre gêneros, que retoma em suas últimas linhas a epígrafe de Mark Strand:

Voy a empezar copiando la cita del epígrafe que puse al principio –
pasándola, por supuesto, al femenino– y a ver cómo sigo después:
Fui tocada por mi propia soledad mientras leía
sabiendo que lo que siento es a menudo la cruda
y desafortunada forma de una historia
que quizás nunca sea contada. (KAMENSZAIN, 2018, p. 85)

Nesse caso, além da modificação anunciada do texto do outro – segundo Kanzepolsky (2020, p. 34), inclusive, as citações, na obra de Tamara, são “lidas, interrogadas, não deixadas em paz com o propósito de medi-las em sua precisão [...]” – é interessante perceber que a citação, de certa forma, abre e fecha a obra de Tamara, conferindo-lhe uma circularidade. O livro se faz entre citações, o que nos faz pensar que é só a partir de outros textos que o seu próprio é possível.

Neste momento, me interessa analisar mais profundamente outro movimento, que opera como motor da última publicação de Tamara Kamenszain. *Chicas en tiempos suspendidos* (2021) é um livro de poemas que

arma uma série de laços entre poetisas de diferentes gerações a partir de um gesto ensaístico sutil e, ao mesmo tempo, muito claro. Numa articulação entre o ensaio e a elaboração poética, a obra se divide em cinco seções – “I. Poetisas”; “II. Abuelas”; “III. Chicas”; “IV. Antivates” e “V. Fin de la historia” –, que organizam algumas das noções trabalhadas ao longo de suas páginas.

Os primeiros versos da obra nos dizem:

Poetisa es una palabra dulce
que dejamos de lado porque nos avergonzaba
y sin embargo y sin embargo
ahora vuelve en un pañuelo
que nuestras antepasadas se ataron
a la garganta de sus líricas roncadas. (KAMENSZAIN, 2021, pos. 32).

Percebemos desde o início que esses poemas pretendem de maneira mais direta reapropriar-se do termo “poetisa”, palavra que por gerações foi rejeitada, já que remetia ao fato de que, naquele momento, mesmo os “bajofondos del canon” (KAMENSZAIN, 2021, pos. 36) eram negados às escritoras de poesia, por parte da crítica e da academia.

Parece pertinente, então, pensar a dimensão ensaística de *Chicas en tiempos suspendidos* junto a Max Bense, em seu clássico “O ensaio e sua prosa”. Nele, o autor diz que

Transformar a configuração em que o objeto se dá a nós, esse é o sentido do experimento ensaístico; e a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir. (BENSE, 2000, p. 121)

Junto a ele, penso que o que opera Tamara não é uma tentativa de encontrar outra definição para “poetisa”, mas sim de acrescentar outro uso ao termo. Em outras palavras, quando lemos que

[...] la poetisa que todas llevamos adentro
busca salir del clóset ahora mismo
hacia un destino nuevo que ya estaba escrito
y que al borde de su propia historia revisitada
nunca se cansó de esperarnos (KAMENSZAIN, 2021, pos. 42),

o que nos diz essa voz é que, agora, “poetisa” pode significar também outra coisa, diferente do que já significou, mas que, ao mesmo tempo, o termo recupera uma certa tradição, remonta a um determinado legado. É uma operação de adição de uma nova camada de significado.

Nesse encontro de temporalidades – ou nessa suspensão provisória da diferença temporal no espaço único da escrita – está, por um lado, a memória do menosprezo e do não ser poeta e, por isso, estar em uma segunda ordem. Por outro lado, está também o reconhecimento de um *ser poetisa* que passa pela constituição consciente de uma comunidade entre escritoras, de uma tradição. Retomar esse termo é fazer as pazes com um passado que sempre esteve à espera a partir de um presente que, por sua vez, o engloba.

Embora “poetisa” seja, talvez, um dos termos de maior importância durante todo o livro, em seu decorrer vamos encontrando outros que também vão sendo empregados e testados, ou ensaiados, como “vate”, “antivate”, “abuelas” e “chicas”, entre outros. Através de cada um de seus empregos, vamos construindo um pouco mais essas noções e aquilo a que cada uma delas remete no contexto da obra de Tamara. Vamos entendendo, por exemplo, aos poucos e por acumulação dos usos dos termos, o que são os “vates”: estes que constroem para si uma figura de autor moderado, cuja vida pessoal se mantém apartada de sua poesia. Ou, melhor dizendo, que escondem seus escândalos pessoais debaixo do tapete da retórica porque justamente estes são compatíveis com as “comadritas”.² É o caso, por exemplo, de Borges e Neruda, ambos nomeados nos poemas.

Sobre isso, um ponto é fundamental para diferenciar as “poetisas” e os “vates”: a relação entre sua obra e sua biografia. O caso de Neruda é muito representativo para pensar essa diferença. Tamara recupera *Los versos del capitán*, livro publicado em 1952 por Neruda de maneira anônima, numa tentativa, bem sucedida à época, de esconder o relacionamento extraconjugal que mantinha enquanto casado e que seria delatado caso a autoria do livro lhe

² “‘Esas chillonerías de comadrita/ que suele inferirnos la Storni’/ escribió Borges como diciendo/ los vates no gritamos/ los vates no tenemos vida personal/ no somos compadres de nadie/ no sacamos los trapitos al sol [...]” (KAMENSZAIN, 2021, pos. 97).

fosse atribuída. Para dissimular essa “novela”³ de sua vida, Neruda escreve um prólogo ficcional para a primeira edição da obra, assinado pelo personagem de Rosario de la Cerda, que teria recebido os versos em questão de seu Capitão e agora os enviava ao editor para que fossem publicados anonimamente. Essa manobra é o que Tamara chama de “una doble operación de vatismo extremo”, já que Neruda “se traviste de mujer para hacerla callar/ o para dejarla hablar únicamente/ cuando se refiere a él.” (KAMENSZAIN, 2021, pos. 120), fazendo referência aos célebres versos do poeta chileno.

Por outro lado, podemos flagrar uma outra relação entre biografia e poesia: aquela estabelecida pelas poetisas. Sobre Juana Bignozzi, por exemplo, Tamara nos diz:

Experta en tratar con los vates
la poetisa de armas tomar
los enfrentaba cuando todavía nadie
se había animado a hacerlo.
Les tiraba versos de comadrita como estos:
“No hablo de la soledad del alma
esas son cosas de poeta
llamo soledad a cenar sola en mi ciudad”.
O estos otros donde la rima es una humorada:
“mientras mis colegas escriben los grandes versos de la poesía
argentina
yo hiervo chauchas ballina”. (KAMENSZAIN, 2021, pos. 385-390)

Talvez, mais do que sobre o espaço do biográfico na poesia, essa passagem trate do lugar que ocupam aqueles temas considerados pelos vates menores para a poesia. A voz do poema evoca, com os versos de Juana Bignozzi, uma escrita do que é miúdo, dos temas do cotidiano, daquilo que é também uma escrita de afetos. Nesse sentido, penso que recuperar o termo “poetisas” é uma tentativa também de se aproximar outra vez desse lugar de elaboração.

Mais adiante, neste mesmo poema, inclusive, podemos flagrar um momento em que uma tônica importante do livro se coloca: o encontro entre gerações de poetisas. A voz do poema nos diz:

A Juana sí que le hubiera gustado

³ Mais adiante, me explico melhor com relação ao uso dessa palavra. Agora, apenas menciono que “novela” é um dos termos que tem um protagonismo em *Chicas en tiempos suspendidos*.

confundirse como una más
entre las chicas de pañuelo verde
en esa Plaza de abuelitas militantes
por la que ella hubiera avanzado
exhibiendo un cartel que dijera
“nadie sabe que una mujer que ha entrado en la vejez
vuelve a sentir”. (KAMENSZAIN, 2021, pos.396)

Mas, ao aproximar essas mulheres escritoras entre si – a figura de Juana Bignozzi e as “chicas de pañuelo verde” – ela também se implica. É através do seu gesto que Juana – essa autora que, por sua vez, lhe remete a sua mãe – aparece ao lado das “chicas” e se confunde com elas.

No meio do caminho entre as noções tão distantes de “poetisas” e de “vates” se encontram os “antivates”, figuras que ocupam com algum incômodo as posições patriarcais do mundo literário. Alguns nomes convocados por Tamara são os de Nicanor Parra – “el antipoeta más antiviate del universo” (KAMENSZAIN, 2021, pos. 233), que, ao ganhar o prêmio Cervantes de 2012, enviou seu neto de 19 anos em seu lugar à Espanha para aceitar em seu nome a honra através de um discurso marcado pela ironia “para que los que esperaban un vate/ tuvieran que digerir que ahí había solamente/ un abuelo niño” (KAMENSZAIN, 2021 pos. 252) –, Jacques Rancière – que se posiciona contra as tentativas precipitadas e banais de explicar a pandemia e sobre quem a voz do poema diz: “Y podría decirse que él mismo, como maestro ignorante,/ sería algo así como un antiviate? Sí, por supuesto” (KAMENSZAIN, 2021, pos. 409) – e Enrique Lihn – este que “no tenía nada que esconder/ debajo de ninguna alfombrada metáfora” (KAMENSZAIN, 2021, pos. 467) –, ao contrário dos vates que escondem pessoas “debajo de la alfombra de la retórica/ para evitar el escándalo” (KAMENSZAIN, 2021, pos. 99), referindo-se sobretudo a Neruda e a sua artimanha retórica, tratada linhas acima.

No trecho que segue, podemos observar um momento em que alguns desses termos vão sendo ensaiados:

Mejor poetas que poetisas
acordamos entonces entre nosotras
para asegurarnos aunque sea un lugarcito
en los anhelados bajofondos del canon.
Y sin embargo y sin embargo
otra vez nos quedamos afuera:
no sabíamos que los poetas

gustan de volverse vates
mientras a las chicas en el lenguaje inclusivo
la palabra vata no nos suena
porque las mujeres no escribimos
para convencer a nadie. (KAMENSZAIN, 2021, pos. 37)

É interessante notar que é também na interação entre elas que as noções vão construindo seus sentidos. “Poetas” foi um termo usado no lugar de “poetisa” para marcar uma determinada posição discursiva; “vate” é aquilo que os que encarnam o ideal de “poetas” se tornam por vontade – e por vaidade; “vata” é um neologismo que se mantém sem uso, que só existe em sua negação por parte das “chicas”. Nisso está, também, o caráter ensaístico dessa obra. Bense (2000, p. 116), novamente, nos diz: “E o ensaio tem sempre o caráter de uma prova, de uma prova que procede por meio de experimentos, tentativas – portanto, não uma prova de caráter dedutivo, mas uma prova de caráter experimental, ensaístico, pragmático.” Penso que é o que acontece em *Chicas en tiempos suspendidos*: os termos vão sendo testados, experimentados entre si, de tal maneira que terminamos a leitura com uma espécie de glossário que remete aos sentidos que cada um desses termos carrega na obra.

3 Do ensaio à poesia: *Libros chiquitos*

Casi diría que leer para mí es leer estribillos.
(Tamara Kamenszain, *Libros chiquitos*)

No sentido oposto deste mesmo movimento, podemos perceber que em certos momentos a dimensão poética se alastra pela prosa ensaística de Tamara. É o que acontece, por exemplo, no singular “Epílogo íntimo” de *Una intimidad inofensiva* (2016), em que a ensaísta lê criticamente seu próprio livro de poemas *El eco de mi madre* (2010) em conjunto com *Desarticulaciones* (2010), de Sylvia Molloy. Ali, Tamara não só trata de como as obras, tão diferentes e encontradas a um só tempo, elaboram um mesmo tema e uma mesma vivência – a experiência de passar pelos efeitos da doença de Alzheimer em uma pessoa próxima e querida –, ela parece dar mais um giro em torno da questão a partir de sua posição arriscada por ser juíza e parte (KAMENSZAIN, 2016, p. 102).

Isto porque um outro encontro se coloca no fazer desse epílogo: aquele entre sua ensaística e sua poesia.

O que quero dizer é que, ao mesmo tempo em que o epílogo trata dos “límites que parecen seguir insistiendo en acercar y diferenciar a un tiempo poesía y narrativa” (idem, p. 120), o faz a partir de um gesto ensaístico que coloca em questão os limites entre a poesia e o ensaio. Variando entre a primeira e a terceira pessoa para se referir ao seu trabalho, Tamara vai ensaiando essa distância necessária para se ler e, ao mesmo tempo, a (im)possibilidade de se ausentar como primeira pessoa. Ela mesma nos diz, em *El libro de Tamar*: “Para mí, que contrapongo ficción a poesía, esto de identificar ficción novelística con la primera persona (ijustamente la privilegiada de la poesía!) me resulta extraño [...]” (KAMENSZAIN, 2018, p. 40), marcando sua posição em relação à aparente contradição de Julia Kristeva, para quem o romance se identificava com a primeira pessoa. Sendo assim, é interessante perceber que em certos momentos do epílogo o “eu” emerge de maneira muito pronunciada, como em:

Así es como, cuando Sylvia escribe “Ayer descubrí que me había vuelto aún menos yo para ella”, me aporta el tono justo para que yo, duplicando su gesto de narradora, escuche lo que no quiero dejar de contar en el poema. [...] Esta paradoja productiva, como se ve, ya no está tan relacionada con experimentaciones híbridas como la prosa poética o el microrrelato, sino con un trabajo que, integrando la diferencia, aprovecha todo lo que le sirve para seguir haciendo lo suyo. (KAMENSZAIN, 2016, p. 122)

Nesse trecho, para desenvolver sua proposição ensaística – a de que sua própria poesia precisa lançar mão de estratégias e mesmo de recortes de narrativas alheias, que se fazem também próprias – Tamara precisa se colocar em duas posições: a de autora referida e a de autora ensaísta. Todo o texto se preenche de sua presença, no presente, “un tiempo con el que la poesía sabe trabajar” (KAMENSZAIN, 2021, p. 21). Assim, o fazer poético é, mais uma vez, convocado junto ao fazer ensaístico.

Esse é sem dúvida um momento central na obra de Tamara para pensar como a poesia também se apresenta no ensaio, mas outros momentos também podem ser convocados aqui. É o caso de alguns fragmentos de *El libro de los*

divanes (2014), em que o ensaístico tem duas vertentes: uma mais pontual e outra mais geral. No primeiro caso, flagramos certos momentos particulares de proposições ensaísticas, como quando se incorpora a um poema os versos: “¿Cuándo acabará la novela de mi vida/ para que empiece su realidad?/ ¿Por qué no acabo de despertar de mi sueño?” (KAMENSZAIN, 2014, p.32), do poeta cubano José Maria de Heredia, e ensaia a possibilidade de que esses versos sugiram que “el poeta prerromântico salta a ser un post” (KAMENSZAIN, 2014, p.32). Ao mesmo tempo em que lemos uma proposição sobre uma obra canônica como a de Heredia – a de que podemos lê-lo também sob chaves pós-românticas – em uma outra leitura possível, agora mais geral, *El libro de los divanes* ensaia as relações entre a psicanálise e a poesia. Em outras palavras, proponho aqui que podemos ler este livro inteiro como uma tentativa de responder à questão “¿Escribir y asociar libremente/ tienen algo que ver?” (KAMENSZAIN, 2014, p. 43), que paira sobre sua poesia. Recuperando relatos sobre o seu processo de análise, a autora esboça respostas à dita pergunta e, ao mesmo tempo, coloca em ato os cortes da poesia.

Depois de fazer esse pequeno percurso pelas obras um tanto mais antigas de Tamara Kamenszain, me interessa nesse momento me centrar, de fato, na leitura de sua penúltima publicação. *Libros chiquitos* (2020) é um livro único, que se coloca entre diversos registros: relato em primeira pessoa das leituras que participaram do processo formativo da autora, anedotas de experiências que se relacionam ao mundo literário e trechos mais ensaísticos e analíticos sobre literatura compõem a obra. Esse conjunto termina por formar uma obra a ser lida em chave íntima e que, ao mesmo tempo, não deixa de lado o tom ensaístico de Tamara.

Apesar disso, ao longo da prosa de *Libros chiquitos*, vamos percebendo alguns trechos que funcionam como uma espécie de estribilho. São trechos – ou seriam, talvez, versos? – que vão aparecendo em momentos estratégicos do texto e que lhe dão um ritmo de leitura poético. Um deles, o verso “Por mi parte”, já em sua primeira aparição opera uma mudança de foco da escrita, como podemos observar a seguir:

Él [Néstor Sánchez] también nos impulsaba a hacer traducciones caseras a pesar de nuestra común condición de monolingües. Quizás fue justamente él quien impulsó a Vicky Rabin, por entonces su mujer, a traducir el poema de Aragón. Por mi parte, al llegar a casa de mis padres a altas horas de la noche, me encerraba en mi cuarto e intentaba traducir, o mejor adivinar, partes de Kaddish desde mi inglés inexistente. (KAMENSZAIN, 2020, pos. 16, grifo meu)

Depois de comentar de forma breve a relação entre Néstor Sánchez e Vicky Rabin, a voz que está tecendo esse relato encontra um caminho para voltar a falar sobre si mesma. É essa guinada de volta à experiência pessoal que o “por mi parte” realiza quando figura em *Libros chiquitos*, neste e em muitos outros momentos. No caso a seguir, por exemplo, está sendo relatado o encontro de Tamara com Enrique Lihn – um dos “antivates” em *Chicas en tiempos suspendidos* –, que aconteceu em Nova York e deu início à amizade entre os dois. Nesse trecho, o “por mi parte” provoca novamente um movimento parecido ao que vimos acontecer no trecho acima:

Me lo crucé en una reunión con latinoamericanos en la Universidad de Nueva York y le pedí hacerle una entrevista para *La Opinión*. A pesar de la diferencia de edad y del prestigio que para ese entonces él ya tenía – *por mi parte* yo contaba con un solo ignoto librito publicado –, fue el comienzo de una amistad entrañable que duró hasta su muerte. (KAMENSZAIN, 2020, pos. 56, grifo meu)

Lançar mão desse refrão, já conhecido pelo leitor nesse momento, é a forma que a ensaísta-narradora encontra de (re)colocar-se no centro da escrita e em relação com esses nomes que vinham sendo comentados – assim como, anteriormente, com Vicky Rabin. Mas usar esse trecho é também uma espécie de “alarme auditivo”, para usar o termo da própria Tamara para definir o refrão de Héctor Viel Temperley em *Crawl* (1982):

Cuando el estribillo “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis”, que se repite ocho obstinadas veces a lo largo del libro, ya se había transformado para mí en una alarma auditiva que me hacía segregar adrenalina literaria, le pedí a Bizzio que me facilitara fotocopias de esos otros libros de Viel [...]. (KAMENSZAIN, 2020, p. 12)

Mais adiante, comentando suas leituras de Néstor Perlongher e, mais especificamente, o refrão “Hay cadáveres”, a autora diz que “Cada una de esas veces, cuando la lectura del texto me va adormeciendo dentro de la espiral

metafórica perlongheriana, suena un despertador que me recuerda lo que hay y me libra de lo que sobra” (KAMENSZAIN, 2020, p. 17). Por minha parte, nesta leitura do ensaio de Tamara, considero que esses refrões podem ser considerados alarmes, alertas que nos recordam vez ou outra que o que estamos lendo é uma prosa ensaística, mas é, também, outra coisa. Se a existência do refrão é “o que permite reconhecer que há aí um poema” (KANZEPOLSKY, 2020, p. 35), sua presença numa obra como *Libros chiquitos* é o que nos leva de volta à poesia.

O caso específico do refrão “por mi parte” é interessante porque, quando introduzido, também nos avisa que vamos acompanhar uma virada no texto, uma guinada a algum relato da vida de Tamara. Assim, esse estribilho nos leva à poesia, mas também ao romance: ao romance no sentido de “novela de la vida”.⁴ Trata-se, portanto, de uma imbricação de três dimensões diferentes. O estribilho, esse “golpe de realidad” (KAMENSZAIN, 2020, p.45) que é o poema no ensaio, é o que nos leva de volta, neste caso, ao “novelón”⁵ da vida de Tamara.

Outro estribilho de *Libros chiquitos*, o verso “a mí también me desagradan”, chega ao leitor a partir de um relato pessoal: Paloma Vidal, tradutora ao português de grande parte da obra de Tamara Kamenzain, lhe recomendou que lesse *El odio a la poesía*, de Ben Lerner, depois de que Tamara se queixasse sobre um momento difícil de escrita. O livro de Lerner relata uma anedota da infância do autor: Ben, a pedido de sua professora de literatura da escola, havia escolhido um poema de Marianne Moore para memorizar para uma tarefa – que não sai como o esperado. Por sua vez, Tamara transcreve o poema de Marianne Moore que Ben Lerner nunca conseguiu memorizar, cujos primeiros versos são “Poesía/ A mí también me desagrada”. A partir daí, assim como para o autor, o verso “a mí también me desagrada” passa a funcionar como um estribilho em *Libros chiquitos*:

⁴ Intuo que, apesar de ser empregado em muitos contextos e ter várias acepções afins, “novela” remete ao que é irremediável, factual, mundano, ao que emerge como uma materialização do “real”, do biográfico.

⁵ “[...] creo que mi irrelevante vida/ es un novelón, una de esas sagas/ que leemos solo/ para poder llegar al final” (KAMENSZAIN, 2021, pos.166).

“A mí también me desagrada”, retomo yo ahora el estribillo pensando en mi ambivalente relación con la poesía (sobre todo con la que practican los vates, esos que Lerner, con escrúpulos parecidos a los míos, llama “bardos”). Así es como este primer verso de Moore se me está transformando en una contraseña con la que avanzo hacia el tercer antologable: la narrativa. (KAMENSZAIN, 2020, pos. 51)

Tamara, nesse trecho, se refere ao funcionamento do verso como uma senha secreta, um código, um trecho que funciona de maneira ímpar na obra. É de fato o que podemos perceber em outros momentos em que aparece. Por exemplo, logo adiante, em um trecho em que o texto vinha tratando das noções de “novela”, “novelones”, “*nouvelle*” e, por último, “novelitas”, encontramos a seguinte confissão: “aunque a mí también me desagrada, tengo que reconocer que soy poeta y, por lo tanto, desmemoriada y propensa a conjugar todo en presente” (KAMENSZAIN, 2020, pos. 52). A consequência de se confessar poeta, *ainda que isso lhe desagrade*, será seguir o texto tratando dos romances deste século, do que vem sendo produzido agora, no presente, ou seja, tratando das “novelitas de las chicas”.

Ainda mais adiante, depois de ter se dedicado por algumas linhas à figura de Enrique Lihn, Tamara relaciona a poesia do autor às prosas contemporâneas. Ela confessa que talvez seja por esse motivo que se sinta tão atraída por essas “novelitas escritas en primera persona y en presente que no hacen más que dar cuenta de las situaciones” (KAMENSZAIN, 2020, pos. 57), isto é, pelo fato de que se assemelham à poesia. No entanto, Tamara segue com uma oposição: “Pero ojo, porque, como ya dije, *la poesía a mí también me desagrada*. Me desagrada cuando, justamente en aras de hacerle decir algo sustancial, se le impide avanzar hacia una prosa que la desmienta y la ponga en jaque” (KAMENSZAIN, 2020, pos. 57). Podemos perceber que esse estribilho funciona de maneira diferente neste caso. Aqui, dizer “a mí también me desagradan” é como dizer “a poesia pode, também, me desagradar” ou “em certas ocasiões, a poesia me desagrada”. Ou seja, é uma forma de acrescentar um contraponto àquilo que vinha sendo desenvolvido até então pelo texto.

Por último, retomo três momentos da obra de Tamara, já mencionadas aqui – *Una intimidad inofensiva*, *El libro de Tamar* e *Libros chiquitos* – unidos por uma mesma elaboração discursiva específica. Em *Una intimidad*

inofensiva, tratando sobre a narrativa de Sylvia Molloy, que cedeu a Tamara uma “marca poética útil para narrar”, esta explica que “Esta paradoja productiva, como se ve, ya no está tan relacionada con experimentaciones híbridas como la prosa poética o el microrrelato, sino con un trabajo que, integrando la diferencia, *aprovecha todo lo que le sirve para seguir haciendo lo suyo*” (KAMENSZAIN, 2016, p. 122, grifo meu). Destaco a ideia *de aproveitar do outro tudo aquilo que lhe serve para seguir fazendo o que lhe cabe*. Essa noção é retomada em outros momentos da obra de Tamara, não sempre se referindo aos cruzamentos entre gêneros, como é o caso aqui. Por exemplo, dois anos mais tarde, como já vimos há algumas páginas, a autora encerra *El libro de Tamar* retomando sua epígrafe. Por minha parte, retomo a mesma citação de Tamara, na intenção de ir guiando este texto ao seu final:

Voy a empezar copiando la cita del epígrafe que puse al principio – pasándola, por supuesto, al femenino – y a ver cómo sigo después:
Fui tocada por mi propia soledad mientras leía
Sabiendo que lo que siento es a menudo la cruda
Y desafortunada forma de una historia
Que quizás nunca sea contada. (KAMENSZAIN, 2018, p. 85)

Recorrendo pela segunda vez a Mark Strand (já que essa mesma citação, sem o ajuste da flexão de gênero que Tamara anuncia que vai fazer, compunha o livro desde sua primeira página como epígrafe), vemos de novo em ato *o tomar as palavras de outro para ver como ela pode seguir depois*. Os versos de Mark Strand, pontapé inicial para que Tamara pudesse encerrar seu livro com um poema, também são responsáveis pela sensação de espiral que temos com a leitura de *El libro de Tamar*.

Recupero, ainda, um terceiro momento, este sim de *Libros chiquitos*:

Entonces, no sé cómo mi propio libro va a seguirlo, pero lo que es seguro es que la lectura de *Ensaio de voo* me aclara algo: leer y escribir es una dupla que solo puede separarse cuando se levanta la cabeza de las páginas ajenas para volver a inclinarla en las propias. (KAMENSZAIN, 2020, p.10)

Aqui, mais uma vez, se nota a necessidade de seguir a partir dos textos de outros. Neste caso, Tamara está falando sobre como sua obra começa com a leitura de *Ensaio de voo*, de Paloma Vidal, sua tradutora ao português e amiga

pessoal. A imagem de *levantar a cabeça das páginas alheias para voltar a incliná-la sobre as próprias* é a privilegiada para remeter ao mesmo mecanismo que não só é um motor da obra de Tamara – poética e ensaística – mas que também já tantas vezes figura em suas obras metarreflexivamente. Creio que a recorrência dessa mesma elaboração discursiva, através de materialidades diferentes, é um movimento também poético. Uma espécie também de estribilho, de refrão com o qual o leitor do ensaio se depara e que cada vez que é retomado “opera un premio para el lector de poesía [...] que busca rastros donde otros no ven nada” (KAMENSZAIN, 2020, p. 13).

Sem a pretensão de haver tratado de tudo o que o tema do deslizamento entre poesia e ensaio na obra de Tamara Kamenszain traz à tona, menciono, a título de encerramento dessas páginas, que talvez a relação entre essas duas dimensões não seja a mais estudada até agora na obra da autora, já que o romance de sua poesia recebeu maior atenção da crítica, além de ter sido também mais explicitado por ela própria, que nomeou sua obra poética reunida até 2012 de *La novela de la poesía*. Entretanto, como se pôde perceber, parte da crítica também já se dedicou às relações entre as dimensões ensaística e poética na obra de Tamara, sobretudo até a publicação de *La novela de la poesía*. Acredito que, mais recentemente, isso tenha se aprofundado em sua obra e que, todos juntos, esses casos parecem ser evidências de que, para Tamara, o ensaio não é um outro da poesia, e nem vice-versa.

O que deu norte a essa leitura foram as relações impossíveis de serem desprezadas entre as publicações de Tamara Kamenszain, ou, ainda, a intuição de que, apesar das diferenças óbvias, sua obra tem uma certa característica de unidade que sobrepassa as questões de gênero literário. As reflexões preliminares às que cheguei aqui partiram da leitura conjunta de *Libros chiquitos* e de *Chicas en tiempos suspendidos*, com alguns deslocamentos retroativos a obras pouco anteriores da autora: *El libro de los divanes*, de 2014; *Una intimidad inofensiva*, de 2016 e *El libro de Tamar*, de 2018. No entanto, na verdade, não descarto – e, mais que isso, trabalho com a hipótese de que –

ainda que as questões aqui trabalhadas se façam ver de maneira mais proeminente nas obras publicadas entre 2020 e 2021, elas são geradas na obra de Tamara há tempos. Sendo assim, um caminho que se abre seria retroceder ainda mais e procurar os ecos ou os embriões dessas questões nas obras ainda anteriores da autora. Além disso, faz-se necessário seguir investigando as pistas encontradas até agora e colocá-las em diálogo com outros autores e textos que contribuam para pensar a questão, a fim de arejar o que se pensou até aqui, já que este texto se centrou, basicamente, em registrar um processo de leitura da obra de Tamara, sem tantos outros diálogos além dos que ela mesma como autora estabelece em seu texto.

Encerro essas reflexões com um trecho de *El libro de Tamar* em que ela nos diz:

Una vez mi analista, cuando me quejaba de lo tortuoso que me resultaba escribir ensayos a diferencia de cierta euforia que solía acompañarme cuando escribía poesía, me comentó que tal vez el ensayo yo lo escribía de derecha a izquierda y la poesía al revés. No agregó nada más pero me fui de la sesión pensando que tal vez había querido decir que de la mano del ensayo venía el peso de los mandamientos, de la ley paterna, de la lengua del saber y de la reflexión, mientras que de la mano de la poesía entraba la calle con sus transgresiones no judías a la hora de la siesta. (KAMENSZAIN, 2018, pp. 58-59)

E eu, por minha vez, tento também ler a obra de Tamara da esquerda para a direita, e da direita para a esquerda – certamente muito mais a partir de uma euforia e muito menos da tortuosidade –, tentando entender como funcionam essas duas dimensões na obra dessa poetisa ambidestra que ocupa, no presente, um lugar singular na poesia e no ensaio latino-americanos contemporâneos.

Referências

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In.: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia Serrote. São Paulo: IMS, 2018.

KAMENSZAIN, Tamara. *La novela de la poesía*: Poesía reunida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de los divanes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

KAMENSZAIN, Tamara. *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.

KAMENSZAIN, Tamara. *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021. Ebook.

KANZEPOLSKY, Adriana. *Tamara Kamenszain por Adriana Kanzevolsky*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MOLLOY, S. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MONTELEONE, Jorge. En el vacío de la palabra. *La Nación* [online], Buenos Aires, 5 de nov. de 2010. Cultura. Disponible em:
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/en-el-vacio-de-la-palabra-nid1320667/>
Acesso em: 24/01/2022.