

Danielle Magalhães *

UFRJ

Ler, no corte, o que está prestes a nascer: *Chicas en tiempos suspendidos* de Tamara Kamenzain

Resumo: Na obra de Tamara Kamenzain, a porosidade dos gêneros, a genealogia e a tessitura de uma filiação afetiva costurada por referências literárias e culturais podem ser lidas como um dispositivo a partir do qual é possível teorizar a noção de arquivo, fazendo tremer as raízes da categorização. Este ensaio percorre essas questões em *Chicas en tiempos suspendidos*, último livro de poemas da escritora argentina. A partir de uma leitura pelo corte (que tanto se assume como o golpe ou o corte do verso que abre camadas de sentidos enquanto separa e une ao mesmo tempo, como também como o ponto de suspensão no qual tempos disjuntos se encontram, e, ainda, como um modo de comparecimento do real), busca-se as muitas camadas que se abrem em uma incisão que opera, a um só tempo, como ruptura que permite nascer de novo, de outra forma, em outra geração, deslocando e restabelecendo relações, alianças, filiações.

Palavras-chave: Tamara Kamenzain, Poesia, Corte, Genealogia, Gêneros

Abstract: In Tamara Kamenzain's work, the porosity of genres, the genealogy and the fabric of an affective filiation sewn together by literary and cultural references can be read as a device from which it is possible to theorize the notion of archive, making the roots of categorization tremble. This essay covers these issues in *Chicas en tiempos suspendidos*, the last book of poems by the Argentine writer. From a reading through the cut (which is both assumed to be the coup du vers that opens layers of meaning while separating and uniting at the same time, as well as the suspension point in which disjoint times meet, and also as a mode of appearance of the real), we seek the many layers that open up in an incision that operates, at the same time, as a rupture that allows to be born again, in another way, in another generation, displacing and reestablishing relationships, alliances, affiliations.

Keywords: Tamara Kamenzain, Poetry, Coup, Genealogy, Genres

Estremecer a geologia da literatura

“De este lado supone el otro”, disse Tamara Kamenszain no começo do ensaio “El ghetto de mi lengua” (Kamenszain 2006: 159). Ao falar sobre o seu primeiro livro de poemas, *De este lado del Mediterráneo*, Kamenszain situa o seu começo como poeta publicada no impulso que a moveu escrever poesia: “De este lado supone el otro. Ese parece ser el impulso primero que me llevó a escribir poesía” (*idem*: 159). O título de sua primeira obra, essa que, por sua vez, gira em torno de mitos fundacionais relacionados ao judaísmo, que também marca a sua entrada no campo editorial como poeta e que instaura o seu impulso de escrever poesia, compõe três vetores que coincidem em um traço que se inscreverá ao longo de suas obras: lançar-se ao outro lado. Não à toa, depois de *De este lado del Mediterráneo*, escrito em prosa poética, Kamenszain começará a escrever em versos.

Ter o outro lado como ponto de partida ou de chegada parece ter sido o procedimento ético e estético de Tamara que podemos encontrar tanto em seus livros de poemas como em seus livros de ensaios. Escrever em versos lançando-se, desde este lado, ao outro lado, à prosa, escrever poesia lançando-se ao romance, escrever em verso e em prosa uma ponte entre amor e morte, escrever, em verso e em prosa, fazendo do outro, da voz do outro, o ponto de partida, instaura um “espaço de encontro”, como definiu Adriana Astutti – “Kamenszain abre con sus poemas y ensayos un espacio de encuentro en el que ingresan las voces, de la calle, de las letras de tango, y las voces de otros escritores” (Astutti 2012: 302) –, ou uma “intimidade” em que o “lo más íntimo habita fuera, como un cuerpo extraño”, como a própria Tamara desenvolveu em *Una intimidad inofensiva*, a partir do termo “extimidade” pensado por Lacan (Kamenszain 2016: s/p).

Em “As línguas do luto”, prefácio às traduções de Carlito Azevedo e Paloma Vidal dos livros *O Gueto* e *O eco da minha mãe*, Adriana Kanzevolsky já teria dito da “porosidade dos gêneros” que marca a obra da escritora argentina, situando-a na “instabilidade do entre” (Kanzevolsky 2012: 10). Na obra de Tamara, o outro lado como procedimento desafia o gênero literário, a catalogação e aquilo que é matéria-prima de sua escrita, a genealogia. Assim, se o gueto, como um círculo fechado, assume figurações que retornam em seus livros desde o título de *De este lado del Mediterráneo*, esse círculo é a todo o tempo furado e atravessado pelo fora, como “un límite que está ahí esperando ser franqueado” (Kamenszain 2006: 159).

Em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, Jacques Derrida homenageia a entrada da obra de Hélène Cixous na Biblioteca Nacional da França e traça, a partir do livro de Cixous intitulado *Manhattan – lettres de la préhistoire*, uma “pré-história” em que a autobiografia da autora vai se entrelaçando com as obras dela. Esse livro, portanto, é tomado como um tronco a partir do qual se ramifica uma “dramaturgia da família, da origem, do nascimento e da filiação do nome” (Derrida [2003] 2005: 12). Um livro que, cronologicamente, não foi o primeiro de Cixous, mas que possui a “pré-história” no nome e que Derrida o interroga como um livro “que teria podido ser o primeiro, e mesmo o

pré-primeiro” (*idem*: 14), vai ser um marco anacrônico que Derrida irá chamar de “tremor de terra” (*ibidem*). Esse “tremor de terra” é o que instaura uma perturbação na categorização e na catalogação também porque esse livro “hesita entre a ficção e a memória, a imaginação e a dita realidade, uma realidade que duvida de si mesma no instante preciso de ser dita, a dita realidade” (*ibidem*).

Para além de Cixous e Kamenzain serem, ambas, judias, para além de Cixous escrever em uma prosa sulcada pela potência de verso e de Tamara escrever em verso lançado a uma potência de prosa, Cixous e Kamenzain compartilham muitos pontos em comum, como, por exemplo, o nome da mãe, Éve e Eva, respectivamente, e a desmemória da mãe na iminência da morte que comparece na escrita e causa uma inversão genealógica que é trágica e traumática, fazendo com que seja possível pensar a genealogia como um dispositivo pelo qual é possível teorizar a noção de arquivo, a partir do qual teria a ver com o que Derrida disse em *Mal de Arquivo*, de que “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (Derrida [1995] 2001: 22). No que concerne à Kamenzain, poderíamos recorrer a um exemplo explícito, de *O eco da minha mãe*, em que a desmemória da mãe é referida como um “deserto público” que provoca um avesso na genealogia: “Sentada à beira de sua memória/ vou me arquivando como posso nesse esquecimento que nela trabalha” (Kamenzain [2011] 2012: 79). Aquela que ouviu o nascimento da filha agora a senta na beira de sua desmemória para fazê-la escutar “o adiantamento de sua morte” (*idem*: 79). A filha, na posição de mãe da mãe – “nossas maternidades adotivas nos encontram soltas/ por ela sou agora a filha que cresce sem remédio” (*idem*: 81) –, se arquiva na desmemória, tornando-se a cada vez mais subtraída, ao mesmo tempo que “cresce” em relação à mãe que a cada vez mais se achica.¹

Haveria muitos pontos de encontro que poderiam ser tecidos entre Cixous e Kamenzain que merecem ser desenvolvidos em outro momento. Para além disso, a obra de Kamenzain, como a de Cixous, também faz tremer as sólidas raízes da categorização, da catalogação das bibliotecas, do pertencimento a um gênero, porque o outro lado, como “gênese” dessa escrita, não como origem, ou não somente, mas como um traço de inscrição fundante, atravessa toda a obra como um “gênio” dessa escrita, isto é, como aquilo que permite a possibilidade de ela nascer a cada vez. Se, em Derrida, a palavra “gênio” aparece associada ao nascimento, em uma concepção de criação (Derrida [2003] 2005: 8), no livro *A aventura*, Giorgio Agamben também pensa o gênio, o demônio comumente ligado à geração, não, porém, pela perspectiva que o liga à geração, mas pelo que ele corta a ligação que nos une ao nascimento, sendo esse corte o que nos permite nascer novamente:

E ele se chama “gênio” não porque, como diziam os antigos, nos gerou, mas porque, fazendo-nos nascer novamente, cortou a ligação que nos unia ao nosso nascimento. Isso significa que ao demônio pertence constitutivamente o momento da despedida – que, no momento em que o encontramos, devemos nos separar de nós mesmos. (Agamben [2015] 2018: 62)

O “gênio” da escrita de Kamenzain atua como corte que separa e torna possível, a cada vez, nascer de novo, lançando-se ao outro lado. A frase de Adriana Astutti, a respeito de *La novela de la poesía* – compilação que reúne todos os livros de poemas de Tamara até 2012 –, “en cuanto a los ensayos, que si bien por vários motivos podrían formar parte de ‘la novela de la poesía’ no son recogidos en este volumen” (Astutti 2013: 301), atesta o “tremor de terra” que no mínimo indica que os ensaios de Kamenzain poderiam estar junto aos poemas, compilados na mesma coletânea. Ao final de *Una intimidad inofensiva*, lemos essa contaminação dos gêneros em um trecho em que a própria Tamara explicita o risco de etiquetar, fazendo-nos escutar a questão “como arquivar?”:

[...] aun tentada por las leyes que naturalizan a los géneros literarios fijándoles un carácter saludable, la escritura guarda intacta la capacidad de envenenar cualquier original. En ese sentido, es fructífero que nos dejemos contaminar por ese impulso hacia la indiferenciación pero sin perder las diferencias. Escribamos a cuatro manos [Tamara Kamenzain, e Sylvia Molloy] y de la mano también de nuestras testigos pero evitando tomar esa pastilla cuyo frasco algunos se obstinan en etiquetar como ‘literatura’ y que nos transformaría en imaginativos o veraces, poetas o narradores, ficcionalistas o documentalistas. (Kamenzain 2016: s/p)

Fazendo tremer a geologia da literatura, abrindo sulcos na estabilidade da categorização, Tamara coloca a própria “literatura” entre aspas, em suspensão, em questão, fazendo-nos pensar que talvez seja literatura isso que não cessa de apontar para o seu fora, a narrativa afetando a poesia, a poesia afetando a narrativa, a ficção afetando a memória, a memória afetando a ficção, em um movimento em que a autobiografia, o diário, as anotações, vão inscrevendo uma literatura que se sustenta pela lei do fora ou do fora da lei (Trocoli 2017: 80).

Sabemos, porém, que a convocação ao outro lado por muito tempo sustentou um velamento ao eu que fez com que Tamara, vigiada pelas leis do formalismo e inserida em uma geração assombrada pelo fantasma do confessional, muitas vezes negasse o vínculo entre o eu do poema e o eu autobiográfico, posicionamento contra o qual ela se colocou nos últimos anos e explicitou em muitos momentos, como por exemplo em *Una intimidad inofensiva*: “Es así como un nuevo y sutil velo sobre el sujeto transformo para mi generación la liberadora consigna ‘yo es outro’ de Rimbaud en un inesperado motivo de autocensura” (Kamenzain 2016: s/p). Em *O livro dos divãs* também podemos encontrar, em forma de versos, essa transformação do lugar que passou a ter a primeira pessoa em sua escrita: “Eu não sei como me sinto mas se não escrevo na primeira/ parece que me afogo no copo d’água/ da vergonha alheia” (Kamenzain [2014] 2015: 33). Isso também se reafirma em outra passagem: “Eu a esta altura da minha vida/ me sinto obrigada a ser clara/ embora nada nem ninguém o peça./ Num poema de 1986 fui obscura/ para dizer algo que agora/ diria de outra maneira.” (*idem*: 55). Antes desses dois trechos citados, há um momento em que revisita o seu primeiro livro, *Deste lado do Mediterrâneo*, em que diz:

Para parecer maior me inventei
 um passado um mito de origem a infância judia
 como lenda bíblica os Beatles descobertos
 em Israel quando ouvia uma rádio árabe.
 Não Perón, não Evita, nem sequer Montoneros,
 minha vida era o romance da minha vida
 e a realidade uma invenção dos outros.
 (Kamenszain [2014] 2015: 29)

Em uma entrevista publicada no livro *Fala, poesia*, Tamara diz: “a poesia está no meio, nas reticências. Nesse interstício onde cai o sujeito.” (Kamenszain 2015: 127). É inegável a alteridade passível e possível de se abrir em cada eu, mas, ao longo do tempo, Tamara vai pleitear a singularidade inegociável de um eu que não se vela, mas se expõe a cada golpe de verso que inscreve um corte e o permite, desse corte, nascer de novo. Em *Chicas en tiempos suspendidos*, o corte se assume como um golpe que abre um “tempo suspenso”. Nele, o corte, como aquilo que instaura um “golpe de realidade” (Kamenszain 2020), é tanto o que abre o tempo presente como um tempo suspenso como também é o que permite advir um eu como uma forma de nascer de novo.² Em seus últimos livros, Tamara continua colocando a literatura em suspensão, entre reticências, mas aí onde a literatura cai por terra em um abalo sísmico que expõe as ramificações que a atravessam, o sujeito não precisa mais estar velado, mostrando que é possível advir sempre como uma forma de nascer de novo.

Do primeiro livro de ensaios, *El texto silencioso* ([1983] 2000), ao último, *Libros chiquitos* (2020) – que pode ser lido como um livro de ensaios; um memorial; um relato de sua trajetória profissional costurado por suas afinidades eletivas; uma crítica ou autocrítica ao seu próprio percurso; um eco ou uma ressonância de *Chicas en tiempos suspendidos*, ou apenas o outro lado desse, em prosa, enquanto *Chicas en tiempos suspendidos* é em versos; um legado de uma imensa biblioteca que nos é transmitida ao final enquanto nos enreda no laço que, a partir de livros, vai se estabelecendo entre a avó com seu neto e sua neta – do primeiro livro de poemas, *De este lado del Mediterráneo* ([1973] 2012), ao último, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), Tamara Kamenszain, aquela que ao longo de toda sua vida se colocou em sua escrita como filha, irmã, neta, agora, como avó, mostra que só é possível deixar um imenso legado se se *achica*, como quem está prestes a nascer. No ponto de corte daquela que ensinou “espiar nas costuras para ver as construções pelo avesso” (Kamenszain 2015: 21), Tamara, mais uma vez, alinhava um nascer de novo.

Do avesso da genealogia, achicar-se para nascer

Com um pé firme no presente, Tamara Kamenszain escreve *Chicas en tiempos suspendidos* durante a pandemia, confinada em sua casa. Se “gueto” é uma figura que retorna em seus livros, aqui ele também comparece como esse “encierro” do confinamento

(Kamenszain 2021: s/p). Desarquivando estereótipos do passado (como o termo “poetisa”) e conferindo um novo uso a eles, Tamara traz ao primeiro plano temas que por muito tempo ficaram confinados em silêncio na cena do espaço doméstico e que há muito tempo explodem: o feminismo, o machismo, o aborto, “las chicas de pañuelo verde” (Kamenszain 2021: s/p). Tensionando discursos que, em um sentido pejorativo, apequenam as mulheres, Tamara vai traçando histórias de mulheres enquanto as afirma pelos seus primeiros nomes, apequenando afirmativamente as “abuelas” que só engrandecem porque se *achican* e nascem de novo. Na crítica aos “vates”, inscreve-se uma crítica à “velha crítica literária” que despreza a vida privada. Trocando o segredo – elemento fortemente vinculado à sua herança judaica – pela fofoca, aliando-se às “comadritas”, Tamara radicaliza o que sempre fez: mostra que a vida privada é questão pública.

Assim como a maioria de seus livros pode ser lida como um arquivo em que uma filiação afetiva vai se tecendo por referências literárias e culturais, *Chicas en tiempos suspendidos* traz um grande “clóset” que vai se abrindo como um baú. Resgatando aquela palavra tão polêmica que muitos consideram antiquada, conservadora e “do tempo da avó”, Kamenszain torce o sentido pejorativo de “poetisa” e a afirma de modo propositivo como uma herança recuperada a partir de mulheres que possuem um histórico marcado pela luta contra o machismo. Percorrendo o fio de um destino que, segundo o poema, “já estava escrito”, a poeta vai tramando outro destino a essas mulheres à medida que as inscreve como transmissoras desse legado que nos permite afirmar o termo “poetisa”. Escutando o chamado dessas mulheres que nos convoca a uma reescrita da história, Kamenszain se lança a esse apelo a partir do eco do presente, mostrando que “algo ya estaba querendo desde siempre/ desgarrarse y salir en estampida/ hacia el futuro de ellas,/ hacia nuestro presente” (Kamenszain 2021: s/p).

Por eso 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: s/p)

Subvertendo a herança pelo nome do pai que portamos no sobrenome, Kamenszain, que, em *O Gueto*, instalou-se no sobrenome do pai – “In memoriam Tobías Kamenszain. Em teu sobrenome instalo meu gueto” (Kamenszain [2003] 2012: 17) –, agora inscreve uma transmissão pelo primeiro nome, e os primeiros nomes que ela começa a tecer são de mulheres uruguaias: “las uruguayas siempre tuvieron/ nombre. Juana, Idea, Circe, Amanda./ Delmira, la primera divorciada del Uruguay./ Delmira, la primera víctima de feminicidio./ Es claro que lo que empezó como poesía/ tuvo que terminar como novela” (Kamenszain 2021: s/p).

Esses últimos versos, “lo que empezó como poesía/ tuvo que terminar como novela”, e também a repetição “y sin embargo y sin embargo” podem ser lidos como os refrãos desse livro. Esses vão operando como um ponto de disjunção que se abre na adversativa de “no entanto no entanto”, mostrando que nem tudo que começa como poesia termina como romance, mas muitas vezes com um “golpe de realidade”, esse que, inclusive, faz borrar a fronteira entre esses gêneros, como de praxe. Incidindo um corte no refrão, ou operando com o refrão em um “efeito de martelamento” (Kanzepolsky 2020: 24-25) que produz, da repetição, uma diferença, a ligação tênue se mostra como abismo nos versos que trazem o nome de Delmira, primeiro como a primeira divorciada no Uruguai, depois, como um golpe, como a primeira vítima de feminicídio.

Primeiro, a força do primeiro nome de uma mulher se firma pelo fato de ela ter sido a primeira divorciada, depois, o verso seguinte solapa esse sentido ao trazer o primeiro nome dessa mulher ligado ao feminicídio, como se o feminicídio se sobrepusse ao divórcio e nos trouxesse a necessidade de afirmar o primeiro nome de uma mulher que ganha um nome não pelo divórcio, mas pela sua morte por feminicídio. Como personagens que retornam nessa trama de filiações literárias e afetivas na obra de Tamara, Delmira, que já compareceu como “La divorciada del modernismo” no livro de ensaios *Historias de amor* (2000), em que “os capítulos associam o nome de um poeta a uma condição civil – a solteirice, a viuvez, o matrimônio, o divórcio –, estado ou condição que designa a singularidade de seu vínculo com uma tradição poética ou com a matéria de sua escrita” (Kanzepolsky 2020: 45), agora volta, em versos, com sua história entrelaçada ao divórcio de Tamara:

Quando en 1999 escribí un ensayo sobre Delmira
me estaba separando después de 25 años
de matrimonio.

Lo titulé “La divorciada del modernismo”.

Me refería a ella, por supuesto,

y sin embargo y sin embargo

¿hablaba también de mí?

Lejos de querer desplegar

por la deriva de este confesionario

algún tonto guiño psicologista

mi pregunta va dirigida al corazón

de aquella vieja crítica literaria

que despreciaba la vida privada

en aras de una severa

pureza textualista.

(Kamenszain 2021: s/p)

No entrelaçamento da vida de Delmira com a vida de Tamara, inscreve-se uma crítica à crítica que despreza a vida privada, ou seja, que despreza o primeiro nome, como se o título de “poeta” passasse necessariamente pelo crivo do sobrenome, essa transmissão regida pelo homem.

Lejos de dejar que se desangre
la inspiración de la poetisa
suture la boca de mis versos
para ofrendarle a la crítica
el producto medido callado digno
de una poeta.
(Kamenzsain 2021: s/p)

Suturar a boca dos versos para oferecer à crítica se assume aqui como suprimir a boca do testemunho – escutando aqui o eco de *La boca del testimonio* (Kamenzsain 2007) –, aquele que fala em primeira pessoa. Não à toa, a epígrafe de Anne Carson que abre a parte seguinte desse poema começa com “Poner una puerta en la boca de las mujeres”, e os versos que iniciam essa quarta parte, uma citação de Borges, são “‘Esas chillone-rías de comadrita’”, o que poderíamos traduzir como “essas fofquinhas de comadre” (Kamenzsain 2021: s/p). Kamenzsain, aquela que sempre se ocupou do segredo em sua escrita, agora, pela primeira vez, traz a fofoca. Como uma fofoqueira, com uma língua afiada como um estilete, Tamara conta a vida privada de Neruda, o “vate” que escreveu *Los versos del Capitán* a partir da “musa muda” que no momento não era sua esposa, mas sua amante, e por isso se escondeu no anonimato atrás de um nome de mulher que enviara o livro ao editor alegando que “seu anônimo Capitão/ o havia escrito para ela” (*idem*: s/p). Tamara joga no ventilador o machismo de Neruda, sua “dupla operação de vatismo extremo”: “se traviste de mujer para hacerla calar/ o para dejarla hablar unicamente/ cuando se refiere a él” (*ibidem*). É certo que, como Tamara mesma diz, ele mesmo, “el adúltero culposo lo confiesa en sus memorias”, mas quando digo “jogar no ventilador” é pelo modo como Tamara faz isso, que é colocando Neruda como um culpado, um “adúltero culposo”, e que por isso confessa. Sublinho isso pensando no lugar que o confessional teve nessa “velha crítica” que assombrou Tamara e poetas de sua geração. Leio esse verso contundente, “el adúltero culposo lo confiesa en sus memorias”, como que colocando a confissão na conta do culpado, como se dissesse que só culpados têm o que confessar; poetas, ou poetisas, “antivates”, não confessam, testemunham. Assim, *achicar-se* também se passa pelo que esses “vates”, esses profetas varões, e essa “velha crítica” fizeram com as mulheres, essas que sempre foram taxadas de “culpadas”: diminuíram-nas.

¿Y los críticos?
 Respetuosos de la vida privada
 ignoraron esta novela
 y alabaron las metáforas nerudianas
 aceptando que un Capitán sabe achicar
 con el prodigio de su métrica
 el cuerpo de ella:
 “Diminuta y desnuda
 parece
 que en una mano mía
 cabes,
 que así voy a cerrarte
 y a llevarte a mi boca”.
 (Kamenszain 2021: s/p)

Enquanto Kamenszain dizia “Yo no soy poetisa soy poeta/ me dije una y mil veces a mí mesma/ a los 20 años/ no soy Tamara soy Kamenszain”, que é como as referências acadêmicas reconhecem um autor ou uma autora, com o sobrenome em maiúsculas colocado antes do nome, “las poetisas uruguayas ya eran/ puro nombre” (*ibidem*). Assim, o Uruguai é trazido como uma importante vanguarda de mulheres “jóvenes viejas” que precisam ser lidas com as lentes de aumento do presente, como ferramenta necessária, inclusive, para reescrever o amor:

Uruguay pequeño paraíso vintage
 se sigue adelantando a nosotras
 porque las poetisas con nombre son
 jóvenes viejas que si las leemos a nuevo
 nos guiñarán el ojo más actual
 para que la poesía de amor
 renazca como renace
 en unos versos de Cecilia Pavón que dicen:
 “cuando voy en el colectivo, ex novio,
 qué lindo es recordarte”
 (*ibidem*)

Ler as “jóvenes viejas” para que renasça uma poesia de amor é um ponto que irá retornar. Antes disso, é importante dizer que a segunda parte do livro, intitulada “Abuelas”, começa remetendo ao pai: “Mi padre, que sin embargo era abuelo,/ se enojaba mucho cuando las enfermeras/ lo llamaban así” (*ibidem*). Colocando-se como avó, Tamara tece uma revisitação crítica do substantivo a partir da crítica de seu pai que, por sua vez, se

entrelaça com o momento atual da pandemia, especificamente, com o modo como os discursos da mídia televisiva global “aluden a los viejos como abuelos” (*ibidem*). Indicando uma apequenez pejorativa no uso inexistente do parentesco pela mídia, o que ela chama de “bondadoso desprecio”, Tamara atenta para a diferença entre o modo desprezível da mídia apequenar e para o modo afirmativo de se encontrar na infância dos netos quando eles a chamam espontaneamente de “abuela”:

Y sin embargo y sin embargo
cuando mis nietes me llaman abuela
con la naturalidad de quien nació sabiendo
cómo se ordena un árbol genealógico
no me siento mayor más bien me añiño
y encuentro mi propia infancia
sobreimpresa en la de ellos.
(Kamenszain 2021: s/p)

Continuando a tecer uma crítica às “velhas” palavras e reimprimindo um sentido propositivo na rasura do negativo, Tamara imprime a infância da avó na infância dos netos e retorna à velha palavra do tempo da avó, “poetisa”, no exercício de aprender a ler e reescrita do amor no eco que podemos escutar das “abuelas”: “nuestras propias abuelas/ las grandes versificadoras del amor” (*ibidem*). Indo à infância (dos netos) que demanda a invenção de um idioma para aprender a falar – “Quieren que les invente un idioma/ para aprender a hablar” (*ibidem*) –, chega-se à releitura e à reescrita do amor inscrita pelas avós, como se fosse preciso *achicar-se* para contar uma velha história – lembrando que em *achicar* existe um duplo jogo importante entre tornar-se menor e feminino ao mesmo tempo.

Se, de algum modo, Tamara vai ao pai para falar das “abuelas” e, a partir disso, tece um fio que recupera “nuestras propias abuelas” como “las grandes versificadoras del amor”, essa ida ao pai, assim como mais à frente iremos ver uma ida à mãe, faz-se em um movimento que retoma uma aliança ao mesmo tempo em que a corta, incidindo uma separação que não anula o vínculo, mas propulsiona novos laços, tanto com o pai quanto com a mãe, deslocando-os de um círculo fechado que os encerrava – seja pelo judaísmo, com o pai, seja pelo silêncio, com a mãe, como será exposto mais adiante – e os fazendo nascer novamente pelo vínculo anacrônico com outras gerações, estabelecendo outras relações. Nesse caso, o pai foi enredado em um fio que se puxou para chegar às “abuelas” como uma forma de tecer uma crítica ao discurso midiático atual e como uma forma de aprender uma nova escrita para o amor, como as crianças que inventam um idioma.

Esse modo de refazimento da aliança por meio do corte também pode ser lido em *Solos y solas* ([2005] 2012), por exemplo, ao final da parte intitulada “La alianza”, em que vemos que “picotear de esa alianza” é abrir-se a um “golpe de tarot”, a um lance de

sorte que responderá pelo amor: “y yo me hago niña picoteo de esa alianza/ si hubo uma madre me dijo/ puede haber uma mujer/ estrenemos entonces los afectos demorados/ entre estas cuatro paredes um golpe de tarot/ va a responder por nosotros/ a futuro” (Kamenszain [2005] 2012: 331).³ Na última estrofe lemos: “ningún golpe oracular abolirá el tempo/ pero en el juego que jugamos se apuesta una infancia nueva” (*idem*: 332).⁴ Pelo eco de Mallarmé, assim como um lance de dados (*Un coup de dés*) não abolirá o acaso, o golpe de verso ou passo de prosa de Tamara,⁵ sempre suspenso ou lançado à sorte na abertura do *enjambement*, aposta em um lance que tampouco abole o tempo, mas que aposta em uma infância nova, um tempo que “lhe possibilite outra vez falar de amor” (Kanzepolsky 2020: 61).

Uma parte de “Abuelas” começa com os versos “Los abuelos de la Nada se llamaba un grupo de rock/ como diciendo hay nada atrás de las generaciones/ no vienen unas y después las otras/ hay cortes hay quebradas hay saltos al vacío” (Kamenszain 2021: s/p). “[B]isavós do nada” é o último verso do poema “Antepassados”, presente no livro *O Gueto*. Nele, depois da pergunta que o abre, “Aonde vão?”, encontramos uma inversão na genealogia: “Vou com eles descendo dos meus filhos” (Kamenszain [2003] 2012: 31). Traçando uma história de sobrenome “decomposto” que se faz por uma travessia pelo revés e pelo convés – “meninos de sobrenome decomposto/ viajando para ser argentinos/ imigrantes por vomitar no convés” –, o poema termina com os versos “donos de um deserto que avança/ bisavós do nada” (*idem*: 31). Como diz Kanzepolsky, esse verso, “entre amargo, irônico e cômico afirma-se descarnado na Argentina” (Kanzepolsky 2020: 50). Em “Antepassados” já encontramos uma operação pelo corte: confunde-se o que veio antes com o que veio depois, de trás para frente, “como vinil arranhado dos beatles”, “Do Mar Negro” chegamos ao “deserto que avança”, fazendo coincidir Rússia, URSS e Argentina (Kamenszain [2003] 2012: 31). Em *Chicas en tiempos suspendidos*, os “abuelos”, que já compareceram em *De este lado del Mediterráneo* ([1973] 2012), em *La Casa Grande* ([1986] 2012), e como “bisabuelos de la nada” em *O Gueto* ([2003] 2012), retornam aqui explicitando que a lógica das gerações não é cronológica, faz-se pelo corte. É por esse corte que ela pode se abrir a outras relações, inventando filiações possíveis. Assim é que, nesse livro, pelo corte, Tamara se filia a um “grupo de risco”. O corte, aqui, agora se assume também como o risco que liga Tamara a um grupo com o qual ela não tem parentesco, mas se alia, se filia.

O corte como o real chega primeiro pela boca da psicanalista: “Mi psicoanalista diría/ que a lo real se lo recibe sin tantas vueltas/ porque es lo que hay y punto” (Kamenszain 2021: s/p). Versos depois, lemos que o real é um vírus: “lo real es un virus/ al que ninguna metáfora disuelve” (*ibidem*). A partir desse ponto de real, Tamara começa a entrelaçar histórias de pessoas renomadas que ganharam prêmios importantes. Sempre pelo fio da crítica às nobres palavras, ela traz essas pessoas renomadas justamente por serem “antivates”. A lista começa pelos primeiros nomes daquelas que tiveram a genealogia interrompida: “Delmira no alcanzó a ser madre/ Alfonsina no alcanzó a ser abuela/

Blanca Varela perdió a su hijo en un accidente de avión” (Kamenzain 2021: s/p). Tamara conta que quem recebeu o Prêmio Reina Sofía por Blanca Varela foi sua neta, em nome da avó, devido ao “silencio deliberado” em que Blanca havia caído desde o acidente de seu filho. Marcada pelo corte profundo do real como quem tem uma genealogia marcada pelo corte e não pela linha, como uma “abuela de la nada”, pela boca da neta falam não as palavras, mas o silêncio da avó: “La abuela de la nada parece haberle cedido la palabra a su nieta/ para que solo diga/ que no que nada por decir” (*ibidem*).

A parte seguinte do poema começa com Nicanor Parra, um “antivate”: “Cuando el Premio Cervantes le tocó a Nicanor Parra/ el antipoeta más antivate del universo/ tenía 97 años y también mandó a su nieto” (Kamenzain 2021: s/p). Episódio que Tamara também relata em *Libros Chiquitos*, o neto foi enviado propositalmente por Nicanor para desempenhar uma performance que teria desarmado os “reyes y sacerdotes” que assistiam em nobres poltronas a cerimônia (*ibidem*). No discurso breve e cômico de um jovem compenetrado, o avô fala pela boca do neto um corte, um *enjambement* que desmonta a porcelanataria pomposa: “Los premios son para los espíritus libres,/ y para los amigos del jurado” (*ibidem*). E assim, como Tamara termina essa parte: “para que los que esperaban un vate/ tuvieran que digerir que ahí había solamente/ un abuelo niño” (*ibidem*: s/p).

Ao começar a parte seguinte com a pergunta “Se hubiera contagiado Nicanor en esta pandemia?”, a resposta imediata é “Seguro que no./ La utopía del antivate/ Era pasar por escrito lo real/ Para enfrentarlo con la poesía/ Y demostrase y demostrarnos/ Que siempre lograba vencerla” (Kamenzain 2021: s/p). Como vimos, Nicanor teria passado, pela boca do neto, um corte que desmontou os “vates”, o que nos leva a crer que “pasar por escrito lo real” seria justamente uma forma de, pela poesia, enfrentar outro corte, o real do vírus. Assim, frente ao efeito mortífero do corte do real do vírus, o corte da poesia, em seu efeito de suspensão, operaria também como uma sutura, apontando sempre para a possibilidade de o sentido nascer outro, para a vida possível na infância das palavras de velhas pessoas jovens.

A partir de outro discurso de Nicanor, que Tamara traz como uma citação, separando os versos com barras, isto é, explicitando os cortes dos versos em um discurso que não foi redigido em versos, ela estabelece uma diferença entre esse e “la lengua melosa o alarlista del televisor” (Kamenzain 2021: s/p). Lá onde se espera de um poeta um discurso meloso, cheio de firulas ou exageros, Nicanor transmite, a seu modo nada midiático, uma série de manchetes de um programa que supostamente estariam comprometidas a transmitir o real para os telespectadores. Incidindo cortes na transmissão desse suposto real que a mídia acha que transmite, transforma-se o discurso midiático em outra coisa, a começar por colocá-lo em versos, fazendo a poesia afetar-se diretamente pelo corte do real e nos levando a escutar um corte, um “y sin embargo y sin embargo”, ao expor que nem tudo que começa como poesia termina como romance: “Así/ obligando a la poesía/ a limitarse a lo real/ la fue transformando sin miedo/ en una verdadera antinovela./ Parece que solo tomando semejante riesgo/ se puede y se puede/ vivir hasta los 103 años/

sin contagiarse” (*ibidem*). Estar aberto ao risco de contaminar ou contagiar a poesia pelo discurso midiático e o discurso midiático pela poesia, abrindo sulcos na prosa e indo em direção ao que não se categoriza nem como poesia nem como mídia nem como romance, parece ser uma maneira de resistir e enfrentar o real do contágio do vírus, de “vivir hasta los 103 años/ sin contagiarse” (*ibidem*).

No começo da última parte desse poema, lemos a busca arriscada de uma avó pelo seu neto e, nesse risco, a busca por um neto transforma-se no achado de muitos netos: “Cuando después de buscarlo durante 36 años/ apareció por fin el nieto de Estela de Carlotto/ ella que había fundado Abuelas de Plaza de Mayo/ ya tenía encontrados en su haber/ más de 100 nietos ajenos” (Kamenszain 2021: s/p). Como a genealogia aqui não obedece a lógica da cronologia, quando a avó encontra o neto, ela diz: “Él me buscó. Se cumplió lo que siempre decíamos entre nosotras:/ son los nietos los que nos van a buscar” (*ibidem*). Estela desafiou o romance em que as *fake news* tentaram transformar essa história – “diciendo que se trataba de un impostor/ al que se le había pagado/ para hacerse pasar por nieto de Estela” (*ibidem*) –, desafiando, assim, a “categoría televisiva de abuela”. Por essa mulher ter arriscado por tantos anos sua vida, por essa avó ter sido exatamente um risco que fez tremer “lo meloso y lo alarmista” da categoria midiática, por ela ter dado “un giro tan extraordinario” à palavra “abuela”, Tamara atribui a ela o título de “auténtica poetisa de lo real” (Kamenszain 2021: s/p). Dando mais um giro no sentido de “grupo de risco”, foi assim, pertencendo a esse “grupo de riesgo” de “[m]ujeres que arriesgando sus propias vidas/ se domiciliaron en la Plaza de Mayo/ sabiendo que tarde o temprano sus nietes/ las irían a buscar” (*ibidem*), que essa mulher, essa “abuela”, Estela, se tornou um risco para categoria, subvertendo-a e, arriscando-se no real, golpeou o real.

“Chicas” é a terceira parte do livro e começa com a releitura dessa palavra pela advertência: “Chicas es una palabra dulce/ que no tenemos que dejar de lado/ aunque nuestra edad la desmienta” (Kamenszain 2021: s/p). Essa passagem se abre para Amelia Biagioni, que falara de si mesma como “una niña de mil años”, e sobre quem Tamara escreveu um ensaio chamado “En el bosque de Amelia Biagioni” (*ibidem*). Tamara nos conta que, quando Biagioni leu, lhe pareceu incomodada por Tamara a ter chamado de “nena” (*ibidem*: s/p). Entrelaçando sua própria história com o incômodo de Biagioni, Tamara diz que nessa época ela também “estaba montada/ en mi tonta pretensión de ser Kamenszain y no Tamara” (*ibidem*). Mas Amelia não tinha sobrenome para a crítica, “no era ninguna estrella del *mainstream* literario”, não era senão muito mais encriptada pela crítica, de modo que essa crítica cripta, rara e esquisita (“críptica rareza”) assustava muito mais que a palavra “nena” (*ibidem*). Então, “como en un acto de magisterio extremo”, Tamara aprendeu com Amelia: “la rara usó a vuelta de correo un oxímoron/ del que aprendí que si una palabra molesta en una época/ puede hacernos revivir en otra” (*ibidem*). Dando mais um giro, é Tamara que agora nos transmite, em um ato de magistério grandioso – porque *chiquito* –, os novos usos que podemos dar aos paradoxos, furando o estereótipo, para que as palavras nos façam nascer de novo. Foi assim que Amelia se

sentiu quando disse que o que Tamara havia escrito sobre ela produziu “un feliz desgarró que hace volar” (*ibidem*). Sem ter se “contagiado” pelos preconceitos de sua geração, a leitura “nena” de Tamara fez Amelia justamente nascer de novo, em outra geração: “Ella no solo se había contagiado/ de los prejuicios de su generación/ sino que se desgarró para poder volar hasta la mía/ con una generosidade que la puso por encima/ y a resguardo de cualquier estereotipo” (*ibidem*).

Derrida teria lido a obra de Cixous pela sílaba “ge” das muitas palavras que dela derivam, como “gêneses”, “genealogia”, “gênero”, “gênio”, e, inclusive, “generosidade” (Derrida [2003] 2005: 54-55), isso que comparece imensamente em Tamara e que aqui ela traz de Amelia como o elemento através do qual essa justamente se desgarró de sua geração e lançou voo até a de Tamara, ou seja, sendo a “generosidade” isso mesmo que permitiu um movimento de deslocamento, tanto da geração como do estereótipo, desafiando a fidadez das raízes e estabelecendo outra filiação.

Sentindo-se íntima de Amelia, Tamara abre uns parênteses da história da vida privada da “niña de mil años” a partir de um “elíptico poema” intitulado “Hola adiós”, com a curiosidade de saber de uma correspondência entre Amelia Biagioni e Augusto Roa Bastos, de quem supostamente Amelia teria sido amante (Kamenzain 2021: s/p). Mas o caixão continuou fechado e a vida privada de Amelia continuou arquivada. Dessa cripta, o que mais nos interessa é o que Tamara explicita no começo do poema: “las chicas de pañuelo verde” (*ibidem*). Ela faz isso a partir de uma pergunta que conjectura sobre a vida privada de Amelia, mas, nessa trama encriptada da vida amorosa de Amelia, o que mais se expõe não é o segredo da correspondência arquivada, mas sim “las chicas de pañuelo verde” que saltam na pergunta que abre essa parte do poema: “Hubiera aderido la niña de mil años/ a lo que reclamamos hoy las chicas de pañuelo verde?” (*ibidem*).

Em uma trama encriptada, é o aborto que sai do segredo. Se agora Tamara fofoca, é certo que não ela não ia manter palavras-chave em silêncio, sobretudo, quando se fala de *chicas*. Ao falar de quando era uma chica, a poetisa Tamara nos conta que o aborto era um segredo sussurrado entre amigas: “A la edad en la que ser una chica/ coincidia con mi edad/ el aborto se susurraba entre amigas” (Kamenzain 2021: s/p). Então Tamara vai no ponto: o segredo foi a aliança que uniu toda uma geração, atravessada por filhas, mães e avós, pelo silêncio da palavra “aborto”: “Entre nuestra generación y la de nuestras madres/ un abismo de mutuos prejuicios/ bastó para que no decir nunca/ las palabras que no debían decirse/ fuera el único diálogo imposible,/ la afásica complicidad que nos unía” (*ibidem*).

Cortando o fio que ligou toda uma geração pelo segredo, Tamara abre a caixa de pandora do que ficou encriptado em uma linhagem cuja aliança era o silêncio: “nunca hablé con mi madre de sexo/ nunca hablé con mi madre de casi nada/ y sin embargo sin embargo/ la invoco ahora porque ella/ me puede proteger de los contagios” (Kamenzain 2021: s/p). Invocando a mãe a partir de “un collar de que colgaba/ una piedrita del alcanfor” para proteger a filha durante a pandemia de poliomielite, parece que, nessa aliança,

é a filha que se torna o amuleto da mãe ao invocá-la deslocando-a de sua geração e a trazendo para o presente, não mais pelo fio do silêncio, mas pelo que Tamara a associa com Juana Bignozzi nos cortes dos “versos de comadrira”:

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 comadrira 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: s/p)

A propósito de muitos elementos relacionados ao judaísmo que seus livros mobilizam, como o segredo e a aliança, há aqui uma subversão ou uma transgressão que se inscreve enquanto os traça em uma operação de corte que desloca e reestabelece relações. O fio que puxou o silêncio que ligou toda uma geração, atando o colar entre a filha e a mãe, sofreu agora uma incisão que fez relacionar a “dureza performática” da mãe com os “versos de comadrira” de Juana Bignozzi. Nesse corte, Juana também nasce de novo ao ser colocada junto às “chicas de pañuelo verde”: “A Juana sí que le hubiera gustado/ confundirse como una más/ entre las chicas de pañuelo verde/ en esa Plaza de abuelas militantes” (Kamenszain 2021: s/p). Não poderia deixar passar a percepção de que o corte do verso entre “confundirse como una más/ entre las chicas de pañuelo verde” nos faz escutar o refrão “Ni una menos”.

Juana Bignozzi já compareceu em *O livro dos divãs* e a pergunta que, nele, Tamara lançou a partir de Juana, faz ressoá-lo enormemente aqui em *Chicas en tiempos suspendidos*: “Então será que nascemos, Juana,/ para traduzir o que estava na terceira pessoa/ a uma primeira em que tampouco acreditamos?/ Ou será que nascemos, melhor dizendo,/ para desenterrar os restos políticos/ de um diário íntimo?” (Kamenszain [2014] 2015: 47).

“Antivates” é o título da quarta parte do livro. Ela é dedicada a Mario Cámara e o “antivate” que abre o poema é o filósofo Jacques Rancière, que, a respeito da pandemia, disse que “sus colegas de profesión – así los llama –/ salgan apurados por la demanda periodística/ a explicar el sentido histórico ¡y hasta ontológico!/ de la pandemia/ banalizando lo inesperado y encerrándolo/ en una cadena causal que lo convierte en previsible” (*ibidem*). Nessa parte ficamos sabendo que o “tiempo suspendido” do título do livro vem de Rancière: “Dice que en vez de especular sobre algún futuro mesiánico/ prefiere

atenerse a esta realidad que nos toca vivir/ y que él define como ‘un tiempo suspendido’ (*ibidem*). A citação do filósofo, que Tamara traz em prosa no poema, fala de uma “suspensão em continuidade” que teria marcado a vida de Rancière em bibliotecas e arquivos pesquisando histórias antigas e esquecidas “sem aparente relação com a atualidade” (*ibidem*). Sem as bibliotecas e arquivos durante a pandemia, Rancière segue suspenso trabalhando “com o que tem” (*ibidem*). Isso leva Tamara a formular o que poderia ser a síntese do modo como ela trata as palavras, as histórias e as pessoas nesse livro: “Esto me hace pensar que es posible/ aprovechar lo que había/ para que a lo mejor ahí sí/ en suspenso sobre el hilo del presente/ aparezca algo nuevo” (*ibidem*).

Me pregunto si la poesía
 – antivata por excelencia –
 no funciona así:
 sin nostalgias, sin mistificaciones
 trae al presente lo que ya estaba de antes
 y lo deja suspendido sin happy ending
 pero como nuevo.
 A la novela en cambio
 cuando te dice había una vez
 tenés que creerle que todo tiempo pasado
 fue mejor.
 (Kamenzain 2021: s/p)

Nessa estrofe, Tamara estabelece uma diferença importante a partir da relação entre poesia e romance que já compareceu seguidas vezes em seus livros. Nesse caso, ela coloca a poesia ao lado da suspensão como isso que faz nascer de outra forma algo que já existia. No movimento de deslocar o passado para o presente, ele fica suspenso, sem final feliz, e assume-se outro, ao passo que a alusão que o romance faz do passado com o “era uma vez” leva a crer que esse tempo era melhor. Resta-nos problematizar se Tamara mesma, ao trazer todo esse passado como faz nesse livro, não confere outra leitura ao “era uma vez”, isto é, no movimento em que desloca o passado para o presente deixando-o em suspenso, se isso mesmo já não seria fabular em cima do “era uma vez”, rasurando-o enquanto, em suspenso, inscreve “aqui e agora”, fazendo-nos escutar o eco dos versos de “O livro cortado”, em O eco da minha mãe: “Para isso serve a poesia se é que serve para alguma coisa/ risco era uma vez escrevo agora ou nunca” (Kamenzain [2011] 2012: 117).

No “encierro” da pandemia, confinada, Tamara se liga a uma memória afetiva de uma carta que conecta a casa de seu amigo Enrique Lihn com a sua, motivando-a a escrever. Lihn já teria aparecido na parte anterior do poema como um “antivata” que escreveu o *Diario de muerte*. Ele retorna agora por uma carta também referida na parte anterior,

que Tamara retoma como quem, novamente, desenterra uma relíquia do baú. Essa carta ficou arquivada durante vinte e quatro anos na caixa de *e-mail*, e Tamara só a recebeu, pela filha do amigo, todos esses anos depois da morte dele. Se toda carta chega a seu destino, como diria Lacan, ao que Derrida discordou ao dizer que toda carta só chega a seu destino se ela não chega, se ela se desvia, se ela se extravia (Derrida 1980: 472), poderíamos dizer que, de alguma forma, a carta chegou ao destino porque continuou operando pelo desvio, uma vez que essa carta, vinculada à solidão do “encierro” da pandemia, estabeleceu uma ponte que remeteu Tamara ao Brasil através do livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, pelo qual a poeta argentina conheceu o texto “Um teste de solidão” de Emmanuel Hocquard. Toda essa ponte, ou todo esse desvio, mostra que a carta chegou ao destino como um teste que não atestou a solidão, mas uma aliança:

Si yo me hiciera ahora un test
no de coronavirus sino de soledad
seguramente me daría negativo.
Resultado: NO ESTÁ SOLA.
Gracias a Rancière a Lihn a Marília
y también a Hocquard
(Kamenszain 2021: s/p)

Em *O fogo e o relato*, Giorgio Agamben traz a intimidade entre prece e precariedade ao nos dizer que “precário” significa o que se obtém através de uma prece (Agamben [2014] 2018: 33). Indo de forma precária, isto é, pelo corte do verso, pela prece, pelo lamento, à precariedade que nos assola durante a vida e, sobretudo, durante o momento pandêmico, indicando que nem os lamentos, como uma elegia, são o suficiente para que o ritmo, a oração, o verso, a escansão, todos sinônimos para o que Tamara define como “ese golpe que corta la prosa/ en pedacitos”, se “interponha entre a realidade e o que merece ficar suspenso” (Kamenszain 2021: s/p). Se o corte do verso, como o golpe do real, pode ser aquilo que deixa suspenso, sem metáforas, nesse caso, nenhum lamento parece ser suficiente para alcançar o ritmo desse golpe que deixa tudo em suspenso, tudo que de fato precisa ficar em suspenso, sem prognóstico, sem metáfora, mas, paradoxalmente e, sobretudo, sem medo (*ibidem*):

¿Y la enfermedad?
¿Y la muerte?
De esos asuntos ya hablé en otros libros
y no me queda nada más para decir.
Porque en este caso no hay duda
de que lo que empezó como poesía
está terminando como una de esas novelas

donde ni el lamento tanguero
ni el lamento judío
ni el otro lamento con el que suelo tapizar
el diván de mi analista
alcanzan para que el ritmo
el rezo
el verso
la escansión
o como quieran llamar
a ese golpe que corta la prosa
en pedacitos
se interponga entre la realidad y lo que sí o sí
merece quedar suspendido
sin pronóstico
sin metáforas
pero sobre todo
sin miedo.
(Kamenszain 2021: s/p)

“Fin de la historia” é a quinta e última parte do livro, como se estivéssemos chegando ao fim de um romance. Ao fim, Tamara retoma o começo e toda a trama que comprou ao longo do livro: falar de história feminista é “investigar qué passa con el amor” (Kamenszain 2021: s/p). Convidada a escrever um artigo sobre as poetisas do século XXI para o livro *Historia feminista de la literatura argentina*, Tamara foi, não pela cronologia, mas pelo ponto disjunto do anacronismo – que desloca enquanto coloca tempos diferentes em relação –, à “lengua muerta” das poetisas, e, anacronicamente, intitulou seu artigo de “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, fazendo nascer as poetisas no presente, estabelecendo uma “alianza vieja-nueva” (*ibidem*). Ao fim, Tamara nos conta que esse ensaio a moveu a escrever esse livro de poemas, indo da prosa ao verso (e talvez do verso à prosa em *Libros chiquitos*). Antes do fim, ela nos lança a pergunta “¿Y las chicas de mi generación?/ ¿Merecemos llamarnos poetisas?/ ¿O esa alianza vieja-nueva nos deja afuera?” (*ibidem*). Ela mesma não pode saber – “No puedo saberlo” –, porque essa é uma pergunta lançada a nós e a quem virá para que esse gesto de fazer uma “alianza vieja-nueva” se transmita a outras que irão interrogar, com perguntas do presente, antigos arquivos: “serán otras las que al dorso/ de una foto del siglo xx/ reconozcan nuestros nombres/ me digo mientras me voy retirando” (*ibidem*).

Se em *O livro dos divãs* Tamara disse “Para parecer maior me inventei/ um passado um mito de origem a infância judia” (Kamenszain [2014] 2015: 29), agora, imensa, no presente ela se *achica* para continuar a crescer como quem está prestes a nascer. Em *Libros chiquitos*, ao falar do romance de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*,

ela disse: “Trata-se de um desses livros que, com o fim de deixar entrar o desejo de escrever de quem os lê, se *achican* justamente quando parece que vão crescer” (Kamenszain 2020: 10). Parece ser assim que ela nos deixa em *Chicas en tiempos suspendidos*, retirando-se ou *achicando*-se enquanto convoca outras *chicas*. Deixando uma carta enquanto vai se rasurando, se retirando, nos deparamos com o bumbo do refrão “y sin embargo y sin embargo” que mais do que nunca fixa Tamara, firmando-a presente aí nesse ponto de corte. Indo enquanto fica, em um golpe, ela nos deixa uma data: “como si no me perteneciera/ de golpe se me cae pegada/ a los días de la pandemia/ una fecha./ Marzo-diciembre de 2020” (Kamenszain 2021: s/p). Firmando uma data, como quem assina uma carta, Tamara finca o corte da pandemia e, em um golpe, deixa sua marca nesse corte. Se Didi-Huberman teria dito que “el anacronismo es fecundo/ y también que vivimos en un tiempo/ que no es el de las fechas.” (*ibidem*), Tamara reescreve Didi-Huberman, incidindo, na rasura, uma data que nos convoca a ir a ela como um “tiempo suspendido”, pelo corte que disjunta o tempo e o verso, pelo qual vamos aos mortos e ao amor. A partir de agora, o futuro de Tamara é o (nosso) presente.

NOTAS

* Danielle Magalhães é doutora em Teoria Literária (UFRJ). Atualmente, desenvolve a pesquisa “Mulheres que reescrevem a história” como bolsista de Pós-doutorado Nota 10 da FAPERJ (UFRJ). É integrante dos laboratórios “Filosofias do Tempo do Agora” (UFRJ/UFF), “Escritura: linguagem e pensamento” (UnB), “Outrarte - psicanálise entre ciência e arte” (UNICAMP) e “Poesia Brasileira Contemporânea” (UFRJ). Seu primeiro livro de ensaios, *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror*, está no prelo pela editora Ape’Ku. Como poeta, publicou os livros de poemas *Quando o céu cair* (7Letras, 2018) e *Vingar* (7Letras, 2021).

¹ Ainda, no prólogo à coletânea *La novela de la poesía*, Enrique Foffani diz que *De este lado del Mediterráneo* é a obra que leva a “paixão genealógica” mais longe, “porque la teje em palimpsesto con los relatos bíblicos, remontándose al Libro y sus fabulaciones” (Foffani 2012: 9). Em texto de apresentação à coleção *Ciranda da poesia*, Adriana Kanzevolsky atenta para a possibilidade de ler *La novela de la poesía* (*O romance da poesia*) como “uma espécie de arquivo das formas poéticas da literatura argentina nas últimas décadas”, em que os versos poderiam ser pensados “como um inventário de bens na construção de um luto ou de uma herança de um sujeito lírico que no último poema afirma: ‘há corte verso mas também há/ um verso que se encavalga com outro/ se vão de mãos dadas, contam algo?/ não sei mas te asseguro/ que com toda a alma querem continuar contando” (Kanzevolsky 2020: 29-30).

- ² No capítulo “¿Se escucha?”, em *Libros chiquitos*, ao falar sobre o poema “Diego Bonnefoi” de Mariano Blatt, Tamara diz: “Ya absolutamente por fuera de cualquier escaramuza metafórica, Blatt nos atesta com cada verso un golpe de realidad. Y a la realidad hay que aprenderla de memoria porque es la presentificación del presente, un tiempo con el que la poesía sabe trabajar” (Kamenszain 2020: 21).
- ³ Tradução de Paloma Vidal na coleção “Ciranda da poesia”: “e eu me faço menina belisco dessa aliança/ se houve uma mãe digo a mim mesma/ pode haver uma mulher/ estremos então os afetos demorados/ entre estas quatro paredes um lance de tarô/ responderá por nós/ no futuro” (Kanzepolsky 2020: 116).
- ⁴ Estrofe completa na tradução de Paloma Vidal na coleção “Ciranda da poesia”: “há prorrogação? estamos velhos?/ nenhum lance oracular abolirá o tempo/ mas no jogo que jogamos se aposta uma infância nova/ se adivinho o pestanejar te aproximo dos meus motivos/ se me deixo levar não posso mais falar de amor” (Kanzepolsky 2020: 117).
- ⁵ No artigo “Uma teoria do verso: amor e catástrofe”, publicado na Revista ALEA, trabalho a leitura que Kamenszain fez de César Vallejo em *La boca del testimonio*, em que ela aproxima o golpe do verso a um “un paso de poesía” (Kamenszain, 2007: 11). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40478>

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2015), *A aventura*. Tradução de Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica [2018].
- (2014), *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle, São Paulo, Boitempo [2018].
- Astutti, Adriana (2012), “‘Óyeme, mi oíme’: Tamara Kamenszain. La novela de la poesía: Poesía reunida”, *Caracol*, Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-Americanas da FFLCH, USP, n.5.
- Derrida, Jacques (2003), *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre, Sulina [2005].
- (1980), *La Carte Postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris, Flammarion.
- (1995), *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará [2001].
- Foffani, Enrique (2012), “Tamara Kamenszain: La poesía como novela luminosa”, in *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Kamenszain, Tamara (1973), “De este lado del Mediterráneo”, in *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora [2012].

- (1986), “La Casa Grande”, in *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, [2012].
 - (2000), *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Barcelona, México, Editorial Paidós.
 - (2005) “Solos y solas”, in *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora [2012].
 - (2006), “El ghetto de mi lengua”, in Molloy, Sylvia; Siskind, Mariano (orgs.), *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires, Norma.
 - (2007), *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
 - (2003), *O Gueto* / (2011), *O eco da minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro, 7Letras, [2012].
 - (2014), *O livro dos divãs*. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal, Rio de Janeiro, 7Letras, [2015].
 - (2015), *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro, Azougue, Circuito.
 - (2016), *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora (e-book).
 - (2020), *Libros chiquitos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand (e-book).
 - (2021), *Chicas en tiempos suspendidos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia (e-book).
- Kanzepolsky, Adriana (2020), *Tamara Kamenszain* por Adriana Kanzepolsky, Rio de Janeiro, EdUERJ (Ciranda da poesia).
- (2012), “As línguas do luto”, in *O Gueto* [2003] / *O eco da minha mãe* [2011]. Rio de Janeiro, 7Letras, [2012].
- Trocoli, Flavia (2017), “A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária”, *Criação & Crítica*, n.19.