

Poesia e ensaio em Tamara Kamenszain

Mariane Tavares⁵

RESUMO

O objetivo desse artigo é pensar como Tamara Kamenszain, escritora argentina contemporânea, constrói sua obra a partir de um hibridismo de gêneros: poesia e ensaio. Tendo a “pergunta” como base, Kamenszain cria diferentes maneiras de responde-la e nesse processo de compreensão da sua obra o aporte teórico que nos auxilia é Siganevich (2003) Jabès (2000), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Ensaio; Pergunta; Tamara Kamenszain

“una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz”

(Jorge Penesi, *Críticas*)

No ano de 2012, em que *O gueto*, de Tamara Kamenszain, é editado no Brasil, Florencia Garramuño escreve *A experiência opaca literatura e desencanto*. Neste livro a autora afirma que é possível referir-se “à lenta transformação que o estatuto do literário vem manifestando nas práticas de escrita, desde a década de 70 e sobretudo 80” (GARRAMUÑO, 2012, p.19) como *restos do real*. Para exemplificar o que são “restos do real”, Garramuño analisa textos de Waly Salomão, Helio Oiticica, João Gilberto Noll, Clarice Lispector, Osvaldo Lamborghini e, na obra deles, identifica o início de uma mutação que une no trabalho poético materiais tão variados como “fragmentos autobiográficos” ou “itinerários turísticos”.

Sob a concepção de *restos do real*, conceito e expressão criados por Garramuño (2012), escolhemos interpretar a poesia de Tamara Kamenszain. Essa escolha se deu por dois motivos: o primeiro deles consiste na experimentação que Kamenszain faz em seus versos, estendendo seus limites, aproximando-se da prosa, e reunindo elementos autobiográficos a outros que podem ou não ser literários; o segundo, está em seu livro

⁵ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. São Paulo. Brasil. maryannets@gmail.com

de ensaios *La boca del testimonio lo que dice la poesía* (2007), que investiga os modos que a poesia tem de representar o real, insistindo numa atividade que conscientemente sabe ser impossível, mas que ainda assim, só a poesia pode dar conta em alguma medida.

O conceito desenvolvido por Florencia Guarramuño é permeado de referências do célebre ensaio de Josefina Ludmer, de 2007, “Literaturas pós-autônomas”. Para Ludmer, “muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presa em seu interior”. A literatura pós-autônoma é aquela que se encaixa em um gênero literário, mas não se pode ler apenas com critérios ou características literárias, ela é e não é literatura ao mesmo tempo e flerta com a representação e a realidade, situada continuamente entre a fronteira de ambas.

Em 2012, após o lançamento de sua poesia reunida intitulada *La novela de la poesía*, Tamara Kamenszain publica uma nota na *Revista Ñ* chamada *Cruce de géneros*. Nela, a poeta e ensaísta transforma trechos do diário de Ricardo Piglia em poema e poemas de Laura Wittner em diários. Nesse questionamento sobre os limites impostos pelos gêneros literários, Kamenszain afirma que todo poeta, todo artista, tem a tarefa política de construir sua obra a partir de um hibridismo de gêneros, libertando-se diariamente dos institutos⁶ que lhe são impostos. Dois anos antes da publicação dessa nota, no mesmo periódico, seguindo a ideia da nota de 2012, a poeta diz que “sua obra se afiliaria a um movimento que poderia chamar-se *neoborroso*”. Segundo Kanzepolsky (2012), a própria frase, repleta de verbos no futuro do pretérito, parece reforçar a instabilidade do lugar a que alude o termo “neoborroso” (em português,

⁶ Em entrevista concedida a Solange Rebutzi, Kamenszain (2008) afirma: “Creo que el deseo de terminar con la institución "literatura" siempre fue y siempre será el motor de la escritura. Pero en esta época es más extremo y tiende a barrer con todos los límites de lo supuestamente literario (la supuesta autonomía de la literatura) en un intento desafortunado por alcanzar lo imposible: la realidad. Para eso estos jóvenes se abocan a desmetaforizar el lenguaje hasta volverlo un híbrido. Pero esto no es traducir sino todo lo contrario. Justamente lo que intentan es no traducir. La metáfora como "recurso literario" que quiere preservar algo así como "lo poético", podría ser pensada como una instancia de traducción, en cambio aquí pareceríamos estar ante un intento de destraducir, tal vez sí de transmitir...”.

neo-“impreciso”, neo-“borrado”) – uma variação do já canônico “neobarroco”, mas também do rio-platense “neobarroso”⁷. Ou seja, Tamara Kamenszain, é uma escritora que quer se situar no *entre*, entre o obscuro e o transparente, entre a forma e o conteúdo, e especialmente construir sua obra entre o ensaio e o poema, como sugere Kanzevolsky (2012, p.7) em “As línguas do luto”.

Paula Siganevich (2003), em seu artigo intitulado “Tamara Kamenszain poeta y testigo”, afirma que *O gueto* é formado por três partes, uma é a poesia da pergunta, outra é a poesia da memória e a última é a poesia da assimilação. A autora evoca Edmond Jabès para pensar as perguntas que o sujeito do livro faz a si mesmo e ao leitor e quais caminhos ele percorre para tentar responde-las. Jabès (2000) afirma, em seu livro *Del desierto al libro*, traduzido por Ana Carrazón Atienza e Carmen Dominique Sánchez, que a pergunta para um judeu nunca é apenas uma pergunta, mas uma interrogação que visa a uma resposta que cesse as perguntas. Enquanto houver respostas e a partir dessas respostas ainda houver perguntas, as respostas não são satisfatórias; enquanto os sujeitos envolvidos na pergunta e na resposta pensam, esta espera no tempo torna-se angustiante para ambos, mas é o que lhes proporciona chegar a um consenso.

7 O Neobarroso, bem como o neobarroco e o neobarroso tem sua origem a partir do Barroco. De acordo com Severo Sarduy e Néstor Perlongher o Barroco histórico está diretamente ligado ao período renascentista. O principal exemplo é o poeta espanhol Luis de Gôngora que dialoga fortemente com Petrarca. Esta é uma grande diferença entre o barroco e suas variações contemporâneas, pois elas não têm uma base determinada para criar, elas proliferam em qualquer canto da letra (PERLONGHER, 1991, p. 25). Segundo Severo Saduy (1974, p. 99), “ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada na administração mesquinha dos bens, no interior de seu centro e também fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade, garantia de seu funcionamento, de sua comunicação”. A partir dessa definição, o único poeta que conseguiu viver o neobarroco em sua totalidade, para além da letra, no modo de vida, foi Néstor Perlongher. Perlongher, junto com poetas como Lezama Lima, José Kozler, Roberto Echewarren, entre outros, foi um dos grandes representantes desse movimento literário, que teve seu início em Cuba, na década de 30. Claudio Daniel escreve, em uma coletânea de poetas neobarrocos, organizada por ele, intitulada *Jardim de camaleões*, que o neobarroco não é uma escola, não tem princípios normativos como o verso livre, ele é uma estética da miscigenação, da quebra de fronteiras, da mescla entre o erudito e o popular, entre o neologismo e o arcaísmo, entre o ocidental e o oriental, o poético e o prosaico, é um hibridismo que incorpora elementos da tradição do Século de Ouro e da vanguarda. Na sofisticação de sua linguagem e reunindo as características do neobarroco, unidas ao barro do Rio da Prata, Néstor Perlongher cria o “neobarroso”. O neobarroso é a assimilação do neobarroco à realidade sócio-histórica-cultural da região do Rio da Prata. Para Perlongher, a poesia neobarrosa se formava através de jogos de palavras, de experimentação linguística e de autocrítica.

Ainda, segundo Jabès (2000, p. 91), a pergunta que nasce com todo judeu, devido a sua história continuamente dual entre a terra de origem e o lugar que o recebe, é

A partir de onde sou judeu? A pergunta cria o vazio ao redor dela. O judeu sempre esteve na origem de um duplo questionamento: o seu próprio questionamento e o do outro. Quase como se não lhe permitisse deixar de ser judeu, como se estivesse forçado a posar sobre a questão da identidade⁸.

Pensar a questão da pergunta na poesia e no ensaio é uma característica a ser ressaltada na relação das obras de Tamara Kamenszain. O ensaio em sua constituição nasce da pergunta. O ensaísta parte de uma pergunta e as possíveis respostas ou reflexões que essa pergunta gera é o que dá forma ao ensaio, dessa maneira, para Kamenszain, e sua origem judaica, é impossível não construir sua obra a partir da pergunta, seja ensaios, seja poemas. As perguntas gerais que permeiam a obra de Kamenszain são sobre identidade e sobre a poesia lírica, sempre em estado de alerta diante do sujeito. Desde seu primeiro livro de ensaios *El texto silencioso* (1983), a escritora intercala sua produção poética e ensaística, mantendo suas periodicidades e, em seus ensaios, encontrou um modo particular de escrever, tornando os recursos e os procedimentos líricos um modo legítimo de escrever ensaios acadêmicos. O interessante nesse revezamento entre escrever poesia e ensaio é que

A alternância implica, justamente, um movimento flutuante, um contraponto entre discursos, uma abertura à disposição dialógica entre eles. (...) onde a poesia é o outro do ensaio como este é daquela. Haveria, portanto, um princípio de alteridade constitutivo de cada um, emergência de uma dialógica escandida entre o verso e a prosa, que tem profundas ressonâncias poéticas. (FOFFANI, Apud KAMENSZAIN, 2012, p. 27)⁹

Captar esta oscilação, seguir os momentos de constituição e de destituição, implica para a lírica um estado de alerta contínuo diante da

⁸ “¿Desde dónde ser judío? La pregunta crea el vacío alrededor de ella. El judío ha estado siempre en el origen de un doble cuestionamiento: el suyo y el del otro. Como casi no se le permite dejar de ser judío, está forzado a plantear la cuestión de la identidad”

⁹ La alternancia implica, justamente, un movimiento fluctuante, un contrapunto entre discursos, una apertura a la disposición dialógica entre ellos. (...) donde la poesía es lo otro del ensayo como este de aquella. Habría, por lo tanto, un principio de otredad constitutivo de cada uno, reemergencia de una dialógica escandida entre el verso y la prosa, que tiene profundas resonancias poéticas.

questão do sujeito. Todos os livros de ensaios de Tamara Kamenszain têm girado em trono deste campo de problematização desde o primeiro até o último, todos apresentam a contrassenha do estilo, que é a conformação de uma língua (...). Se o que ocorre em uma escritura repercute na outra, é porque a alteridade é a condição constituinte de cada uma. (FOFFANI, Apud KAMENSZAIN, 2012, p. 29)¹⁰

Na prática da escrita de seus textos poéticos e ensaísticos Tamara Kamenszain apresenta suas principais perguntas. Se a identidade judaica é definida pelo Livro e pelo encontro com o outro, é no encontro dos gêneros textuais e nas discussões que ambos levantam um sobre o outro que a obra de Kamenszain se firma. O judeu é o outro que busca de todo modo ser ele mesmo e, porque vive nessa busca constante, distancia-se cada vez mais de seu lugar no mundo e por isso não pertence a lugar algum. É na escritura que a poeta encontra esse lugar de identificação, nela se inscrevem a diferença e a aproximação que o sujeito tem em relação ao outro, outro nas várias interpretações: outro gênero, outro sujeito, outro lugar.

A primeira pergunta de *O gueto* é sobre a perda e sobre a língua. Ao escrever poesia, a primeira pergunta, desde sua formação, é sobre a língua. No poema “Prepúcio”, Kamenszain (2012, p. 20) escreve: reverter da direita para a esquerda / a ordem das letras, “assimilar-se”, / traduzir como ladino / a língua materna / de frente para o pátio andaluz / ao fundo a sinagoga abandonada¹¹”. Para Kamenszain, a pergunta determina a relação do sujeito com a língua, reverter da direita para a esquerda é voltar para o ponto de onde partiu.

10 Captar esta oscilación, seguir los momentos de constitución y de destitución, implica para la lírica un estado de alerta continuo ante la cuestión del sujeto. Todos los libros de ensayos de Tamara Kamenszain han girado alrededor de este campo de problematización; desde el primero hasta el último, todos presentan la contraseña del estilo, que es la conformación de una lengua dentro de la lengua. (...) Se lo que ocurre en una escritura repercute en la otra, es porque la otredad deviene condición constituyente de cada una.

11 revertir, de derecha a izquierda / el orden de las letras, “asimilarse”, / traducir como ladino / la lengua materna / de frente al patio andaluz / al fondo de la sinagoga abandonada.

Para auxiliá-la nas respostas de suas perguntas, a poeta convoca seus amigos poetas, críticos e poetas-críticos, para tentar construir respostas de modo dialético. Kamenszain conversa com Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Mario Levrero, Jorge Panesi, Enrique Pezzoni, Luis Chitarroni, Enrique Foffani, entre outros. Em *O eco da minha mãe* (2010), o diálogo fica mais evidente quando convoca poetas e amigas – que passaram pela mesma situação de ter um ente querido que aos poucos foi se esvaindo com a memória – para conversar sobre o que a poesia está refletindo. As poetas são: Coral Bracho, Diamela Eltit, Lucía Laragione e Sylvia Molloy. As muitas perguntas que Kamenszain faz ao longo de sua obra são para os amigos com quem dialoga, são para o leitor e para si. Adriana Astutti (2012, p.4) em seu artigo “Óeyme, mi oíme: Tamara Kamenszain”, faz um breve compêndio das perguntas que perpassam a obra da poeta: “O que aconteceu em maio de 68?”, “Que é um pai?”, “Com o que escrever agora?”, “Te conheço?”, “Posso falar de amor quando vejo alguém?”, “Que pretérito me serviria se minha mãe já não pode me tecer mais?”, “Isso é falar da morte?”¹²

No percurso de narrar o luto em *O gueto*, a própria língua da poeta representa o encontro com o outro; traduzir a língua materna (castelhano) como ladino é reforçar o diálogo entre comunidades judaicas e portenhas, é o espaço e o símbolo da união entre as culturas judaica-argentina. A sinagoga foi abandonada, mas o sujeito está em frente ao pátio andaluz, o que significa que ele também não está imerso no contexto latino, do contrário, ele poderia estar dentro do pátio, observando a sinagoga abandonada. O poema “Prepúcio” é um poema que desde os primeiros versos pergunta-se sobre o outro: “O duplo de mim cristão / a metade do meu duplo, judia / se nascemos perdemos algo / por via dolorosa / e se não nascemos juntos / perdemos tudo / Perdemos tudo.”¹³ .A julgar pelo título, o poema também pensa o outro como identidade em, no

12 ¿Qué pasó en mayo del 68?, ¿Qué es un padre?, ¿Con qué escribir ahora?, ¿te conozco?, ¿puedo hablar de amor cuando veo a alguien?, ¿Qué pretérito mi serviría si mi madre ya no me teje más?, ¿Eso es hablar de la muerte?

13 El doble de mí, Cristiano / la mitad de mi doble, judía / si nacemos perdemos algo / por vía dolorosa / y si no nacemos juntos / perdimos todo. / Perdimos todo

mínimo, três formas: a religiosa, a linguística e a sexual. Uma parte de si é cristã a outra judia, a língua passa por uma tradução e enquanto o homem perde o prepúcio na cerimônia judaica da circuncisão, a mulher perde o “hímen que vela / todas as rupturas”¹⁴.

Seguindo ainda com o poema “Prepúcio”, Paula Siganevich (2003, p.4, grifo nosso) afirma que *O gueto* também é um livro da poesia da assimilação a partir do verso: “reverter, da direita para esquerda / a ordem das letras, ‘*assimilar-se*’;”. Reverter a ordem das letras também gera um estado de estrangeiridade e esta estrangeiridade é constante neste livro, ela é o ponto principal do pensamento kamenszainiano sobre a escrita. Edmond Jabès (2000) comenta, em entrevista a Marcel Cohen, que para o judeu a estrangeiridade é uma condição; para ele a preservação do livro e da história dos judeus era uma ordem para que nenhum deles se esquecessem de onde vieram e quem são, mas a própria escrita foi o que o tornou cada vez mais estrangeiro de si mesmo, porque a escrita o permitia criar e desenvolver novas ideias. Ainda, segundo Jabès, o judeu escritor é duas vezes estrangeiro, estrangeiro por estar longe de sua origem e estrangeiro por criar essa nova *origem fingida* e por atravessar tantos universos através de suas leituras. Nesta condição de estrangeiridade dupla, o judeu procura assimilar-se, reconhecer-se e, por isso, esta poesia dialoga com diversos poetas com os quais encontra uma identificação, dentre eles, Jorge Luis Borges, Paul Celan e Oliverio Girondo. Desde seu primeiro livro de poemas, *De este lado del mediterráneo* de 1973, Kamenszain busca essa relação com o outro a julgar pelo verso “um lado pressupõe outro”, como diz a poeta.

Para os judeus a assimilação é uma questão recorrente, pois, no caso argentino, ao imigrarem, ao mesmo tempo em que mantinham suas características como comunidade, também precisavam envolver-se com as atividades políticas e econômicas da cidade para ter representatividade e, ao longo do tempo, foram se misturando, mas sempre com a preocupação de não perder sua essência como povo, seu modo particular de ver e se comportar no mundo. Assimilar a ordem das letras, então, é reunir estilos e

¹⁴ hímen que vela / todas las roturas

produzir um verso com imagens independentes, ainda que essas imagens recuperem outros poetas. Dessa maneira, Paula Siganevich (2003, p. 64),

Ao reverter a ordem das letras, ao que se assemelha essa poesia de Kamenszain? Deixando de lado todas as suas máscaras, as letras de tango, o crioulismo de bairro e a vanguarda latino-americana, esta judia errante pelas escrituras do mundo constrói um relato de viagens onde os lugares são territórios poéticos da memória¹⁵.

Sendo assim, nosso objetivo aqui é mostrar como Kamenszain constrói sua obra no “entre”, seguindo o padrão de escritores-críticos desde a modernidade.

O ensaio exerce um juízo individual sobre um contexto particular. Sua relação com a história supõe um apego à contemporaneidade e nesse sentido evidencia sua dimensão moderna. No que diz respeito à literatura, a partir da modernidade, tornou-se comum aos poetas-críticos e críticos-poetas, as duas atividades não se excluírem, ao contrário, se completam. O ensaio interioriza a contingência do presente e sua novidade, sem renunciar à possibilidade de conformar uma totalidade autônoma perdurável. Essa relação do ensaio com o presente¹⁶ constrói um discurso provisório, em constante mutação, isso explica seu tom pessoal e talvez subjetivo que em alguma medida se aproxima da poesia, mas que evidencia seu compromisso com a verdade, apesar de suas limitações.

Em 1998, Leyla Perrone-Moisés escreve *Altas literaturas* e aponta como nomes canônicos da literatura alguns escritores-críticos da modernidade. A crítica define certos critérios para a escolha desses escritores, sendo eles: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude, impessoalidade, universalidade e novidade. Os escritores-críticos não precisam reunir todas essas

15 Al revertir el orden de las letras ¿a qué se asimila esta poesía de Kamenszain? Dejando de lado todas sus máscaras, las letras de tango, el criollismo barrial y la vanguardia latinoamericana, esta judía errante por las escrituras del mundo construye un relato de viajes donde los lugares son territorios poéticos de la memoria.

16 Conforme entrevista concedida a Solange Rebutzi, Kamenszain (2008) afirma: “La escritura de poesía es un esfuerzo desmedido por decir lo indecible, y ese no poder decir pero decir igual, acontece siempre en el tiempo presente. Porque el pretérito es deudor de la narrativa y el futuro es un anhelo de linealidad. El presente en cambio es una espiral que envuelve lo que fue y lo que será con su fuerza presentificadora. Y escribir poesía es hacer presente lo imposible, la ausencia, el amor, la muerte.”

características, mas precisam desenvolver algumas delas para tornar sua obra canônica. Para Perrone-Moisés o escritor torna-se crítico lendo escritores que formam o seu conjunto de referências literárias e filosóficas, e, a partir de suas leituras, podem pensar sua própria obra. Dentre os escritores escolhidos para sua análise, estão: Ezra Pound, T. S. Eliot, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos, Philippe Sollers e, no caso argentino, Jorge Luis Borges.

Borges é um cânone para a literatura moderna e para literatura argentina. Em Borges, Tamara Kamenszain encontra inúmeras referências sobre o tango, o judaísmo, a teologia, os sonhos e a própria literatura. Jorge Luis Borges é citado em muitas obras que pretendem elencar escritores-críticos que são referências para a literatura universal. Para Alberto Giordano (2005), Borges criou uma nova forma e uma nova ética para a escrita do ensaio, o ensaio deve ser escrito com clareza, deve ser escrito para um leitor inocente, que deve ter seus olhos abertos para a literatura. Giordano organiza um compêndio de escritores-críticos, de Borges a Piglia. Para o crítico, o princípio que norteia o ensaio é tentar, em alguma medida, dar fim a uma inquietude e um questionamento que só a literatura é capaz de causar, por isso o ensaio é um gênero intimamente ligado à literatura; dentro de todo grande ensaísta existe um indivíduo que faz uma interpretação crítica da realidade, tal como o poeta.

Os ensaístas latino-americanos, por exemplo, constantemente realizam críticas sobre a literatura, identidade, sociedade e seu papel como intelectual. Segundo Santiago (2004), em *Uma literatura anfíbia*, a literatura para o intelectual latino-americano não é apenas uma construção de universos simbólicos, mas um local onde é possível explorar vários universos para conceber o espaço público; dessa maneira, sua obra sempre carregará consigo uma proposta ética.

A capacidade do ensaio de incluir em seu interior diversos discursos, por ser um gênero fronteiro torna um tanto ultrapassada a discussão sobre a divisão tradicional entre crítica e ficção. Em Borges e Piglia, por exemplo, a reflexão convive com a narração e o relato. Escrever ensaios não depende de um saber, da aplicação de um método, do seguimento de uma disciplina específica, mas de uma reflexão que nasce do

laboratório de ficção e que supõe outro tipo de leitura, interessada não só no significado dos textos, mas na forma que esses são construídos.

O ensaio não segue uma forma precisa. Assim como há poemas em prosa é possível que um ensaio seja poético, pois, para a construção de um poema tal qual para um ensaio, há um estudo, uma reflexão, uma proposta e, por vezes, um inacabamento. Nesse sentido, ainda que seja um gênero acadêmico, o ensaio está mais próximo da poesia do que dos tratados filosóficos, porque os tratados desenvolvem seus argumentos a partir de provas, dados, fatos comprovados cientificamente, enquanto o ensaio experimenta, questiona, critica e faz um movimento dialético entre o que é real e o que é representado através da literatura. Segundo Adorno (2012, p. 180),

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso.

O ensaio, portanto, na visão de Adorno, possui movimentos dialéticos que as características acima anunciadas não conseguem demonstrar. Uma coisa é a caracterização quase didática do que seja o ensaio e outra é mostrar o movimento dialético interno que sustenta os conceitos, as relações entre os conceitos e a própria linguagem do ensaio como forma. O ensaio é um estudo formalmente desenvolvido, como texto pode ser literário, científico e filosófico e por isso sua exposição é um tanto lógica, apesar de pessoal e livre. O ensaio apresenta a matéria de modo racional, mas, por vezes, utilizando uma linguagem poética.

Em Tamara Kamenszain, encontramos um forte diálogo com o outro, que corresponde não só aos gêneros nos quais ela escreve, como a reformulação de conceitos como o “neobarroco”, mas aos lugares pelos quais passou. Os textos de Kamenszain evocam a história de uma família poética e de uma herança familiar que se constroem pelo tom feminino, por uma deliberada concepção da linguagem que

compreende o real dentro de seus limites. O gênero da escrita assume uma direção, um sentido e uma posição política, especialmente quando se observa o lugar que a mulher ocupa na tradição judaica. Na formação de sua obra, Kamenszain dá destaque ao seu breve exílio em Israel e Nova York e ao seu maior exílio no México. Nesses lugares e períodos, a poeta afirma descentralizar a identidade judia, na qual a memória fragmentária tenta resgatar o que restou do exílio contínuo dos seus antepassados – é nesse cenário, no desterramento de uma pátria, que Tamara escreve entre a língua ancestral e a língua materna para compreender as fronteiras de si.

Em muitos momentos em seu ensaio “El ghetto de mi lengua”, a própria Kamenszain aponta para as semelhanças entre seus poemas e ensaios. O título do ensaio “El ghetto de mi lengua” já está em diálogo com *O gueto*. Sobre sua experiência de exílio no México e o que isso opera na linguagem, Kamenszain (2006, p. 161) diz:

Vinte anos depois de retornar do México escrevi o poema “Exílio” que está em meu livro *O gueto* e diz em um fragmento “como vogais hebreias / consoantes cristãs / meu México é quase mudo / se pronuncia / cruzando o deserto aos 40 / cruzando o deserto aos 40 / comungando *matzá* com a boca seca / restos de cal nos rins / sedimento caído de tortilhas / nas dobras de cada papiro / risco Mar Morto / escrevo Oceano Pacífico / fico mais tranquila envelopo / e acrescento no verso / TKDF.” A mudez supõe a experiência do exílio – onde os que falam são os outros – aqui se encontra de novo com a diferença entre os idiomas: as vogais hebreias são mudas enquanto no espanhol (no mundo cristão) as consoantes é que são mudas.¹⁷

A vivência do exílio na relação com o outro indivíduo, cultura, língua, entre outros, aparece na poesia de Kamenszain como um testemunho do que ela viu e ouviu, conseqüentemente, esses temas sobre memória, herança, tempo passado e tempo presente e as tradições nas quais a poeta está inserida são frequentes em sua obra. Quando Kamenszain fala sobre seu primeiro livro de poemas *De este lado del*

¹⁷ Veinte años después de volver de México escribí el poema “Exílio”, que está en mi libro *El ghetto* y que en un fragmento dice: “como vocales hebreas / consonantes cristinas / mi México es casi muda / se pronuncia / cruzando el desierto a los 40 / comulgando *matzá* con la boca seca / restos de cal en el riñón / sedimento tortillas / en los dobleces de cada papiro / tacho Mar Muerto / pongo Océano Pacífico / me quedo más tranquila ensobro / y agrego al dorso / TKDF.” La mudez que supone la experiencia del exílio – donde los que hablan son los otros – aquí se reparte de nuevo en la diferencia entre los idiomas: las vocales hebreas son mudas mientras que en el español (en el mundo cristiano) lo son las consonantes.

mediterrâneo, indica que sua produção apaga os limites taxativos entre os gêneros discursivos, já que os poemas transmitem histórias, pensamentos e por vezes narrativas que usufruem de recursos poéticos para falar da sua condição na morada familiar – tanto poética quanto pessoal – sempre em um duplo caminho, situada na fronteira.

Deste lado do mediterrâneo é uma fronteira marcada, deste lado supõe o outro. Esse parece ser o primeiro impulso que me levou a escrever poesia: a nostalgia pelo outro lado destes. Já de início, esse título fundante marca um círculo marcado de giz, um gueto, um limite que está aqui esperando ser franqueado. Por outro lado, na origem da minha aprendizagem de leitura e escrita convivem duas línguas: uma – ou duas em uma, o hebreu e o iídiche – se escreve da direita para esquerda e a outra – a castelhana – se escreve da esquerda para direita. No choque entre esses dois trens que veem de frente pela mesma linha há um primeiro estouro literário. Em *A cada grande* (de 1986) aparece o iídiche como a língua do fechamento e o castelhano como a possibilidade de franquear esses limites. (KAMENSZAIN, 2006, p. 159)¹⁸

Nos poemas “Exílio” e “Judeus”, no livro *O gueto*, Kamenszain fala sobre as relações entre poesia e ensaio e como um auxilia o outro na sua composição, também fala de outras relações fronteiriças que ela tem na construção de sua obra; evidentemente a língua e a cultura argentino-judaica. Quando fala dos argentinos portunhóis que saem de suas fronteiras dentro de uma kombi – metáfora de uma língua que os represente ou expresse -, ela está, como diz Foffani (Apud KAMENSZAIN, 2012, p. 13):

nomeando-os, que estes sujeitos são judeus para dizer: sujeito de e em excursão, sujeitos em comitiva, mas assinalados por ele x cursus, por estar fora de lugar, como se os sujeitos judeus (o

¹⁸ *De este lado del mediterráneo* es una frontera marcada, De este lado supone el otro. Ese parece ser el impulso primero que me llevó a escribir poesía: la nostalgia pelo otro lado desde este. Ya de entrada, ese título fundante marca un círculo de tiza, un ghetto (*que apresenta toda uma construção poética do primeiro ao último livro de poemas – nota da autora*), un límite que está ahí esperando ser franqueado. Por otra parte, en el origen de mi aprendizaje de la lectoescritura conviven dos lenguas: una – o dos en una, el hebreo y el idish – se escribe de derecha a izquierda y la otra – el castellano – se escribe de izquierda a derecha. En el choque entre esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea único también un primer estallido literario. En *La casa grande* (de 1986) aparece el idish como la lengua del encierro y el castellano como la posibilidad de franquear esos límites.

devir judeu de todos de todos os judeus) se circunscrevessem secularmente a esse movimento de sair para fora.¹⁹

Kamenzain, em sua poesia, é a testemunha que fala de si e do outro.

É imprescindível que um ensaísta tenha informações culturais a respeito do tema de que discorre e uma maturidade intelectual para não se desviar do que se propõe a discutir no ensaio. A hibridação do ensaio responde à necessidade, especial do escritor latino-americano, de que a escrita cumpra uma função crítica e artística, interessada não só no significado dos textos, mas também na forma como estes são construídos. O pensamento latino-americano está fortemente ligado à história da literatura e às reflexões que se dão em torno das formas da ficção. Essas duas tradições se sintetizam no ensaio, que permite conjugar um projeto estético com imaginário político, uma narrativa histórica com linguagem literária, em suma uma proposta de crítica cultural através da criação de um universo artístico.

Toda escritura supõe estratégias, posicionamentos, exercícios de sentido em relação com o espaço social diante de outros discursos, por isso a forma exterior de um discurso tem grande importância na medida em que constitui uma organização que pode ser interpretada como compromisso estético e político. As características do ensaio formam-se a partir da vontade de infringir ou violar as regras dos gêneros textuais, os limites estabelecidos pelas convenções ou instituições literárias; se os gêneros representam normas literárias que estabelecem um contrato entre um escritor e um público específico, a escrita ensaística – guiada por uma vontade de discursos distintos – transgride as normas e rompe com os sistemas tradicionais de regulação. Ao ser um gênero transdiscursivo, o ensaio torna-se um relato que constantemente desafia a estabilidade do cânone, assim como os usos apropriados dos artefatos culturais tradicionais. A transgressão ou hibridação é o meio pelo qual o ensaio busca uma nova identidade, sua inerente vontade transgressora é a origem de sua ambivalência.

¹⁹ nombrándolos, que estos sujetos son judíos para decir: sujeto de y en excursión, sujetos en comitiva pero signados por ele x cursus, por el fuera de lugar, como si los sujetos-judíos (el devenir judío de todos los sujetos) si circunscribieran secularmente a ese movimiento de salir afuera.

A utopia também é um constituinte do ensaio, não só tematicamente os ensaístas fazem da utopia um assunto central, mas a maneira de escrever a pressupõe. A forma do relato supõe certa definição do ensaio diante de duas problemáticas em correlação: a linguagem e a sociedade. A forma híbrida do ensaio supõe a existência multicultural e fraturada da vida social, assim como do discurso que expressa essa ideia. Sua heterogeneidade reproduz na narração os conflitos que fraturam a sua comunidade. Nesse sentido, além de uma escrita de fronteira, estamos diante de um tipo de texto que busca representar o conflito do eu/escritor. Mas a fragmentação da experiência, do espaço público e literário, trouxe consigo uma fragmentação do discurso e da consciência que versa sobre ele. O ensaísta busca restabelecer certa unidade através do sentido que a escrita lhe outorga: trata-se de um exercício de coesão social.

Poesia e ensaio estão sempre na tentativa de apreender a realidade e criar um universo simbólico, ambos, poeta e ensaísta, sintetizam não só diversas visões, ideias e sentimentos a respeito do real, mas também refletem sobre o lugar e o tempo histórico. Nos poemas e ensaios de Tamara Kamenszain, existe um fundo de insatisfação, uma inconformidade, nesse sentido, ser poeta e ensaísta é complemento da atividade criativa, é busca de respostas para as perguntas que a perseguem.

Na construção da forma do poema e do ensaio, há fronteiras que são fruto da imaginação ou da capacidade de reconfigurar a realidade a partir da relação entre textos, que levam o escritor a perceber o que é a literatura na sociedade, no espaço e no tempo. O que borra as fronteiras que existem entre os gêneros textuais é compreender que elas são convenções imaginárias e por isso podem ser rompidas. Compreender essa questão não resolve a premissa teórica desse embate, mas permite adentrar em universos complexos onde o inacabamento na relação entre dois ou mais discursos, lugares e tempos, permeia os textos literários da contemporaneidade. Inevitavelmente, quando se trata de fronteiras, os desdobramentos são muitos, por sempre haver mais de um objeto em discussão.

A obra de Tamara Kamenszain é construída a partir de duas dimensões que abrem e fecham sua poesia reunida e tecem um bordado preciso ligando poemas e

ensaios. Duas dimensões mútuas que, indo e vindo, procuram solucionar seus dilemas nos ensaios, como apontou Kamenszain para Rebuzzi (2008): “há uma alternância obsessiva, de onde sempre vem um e depois o outro”, ensaio e poema só têm entre si uma diferença entre grau e tom. Desde *El texto silencioso* (1976) até *La boca del testimonio* (2007), Kamenszain se consolidou como uma poeta e crítica. Mas, como todos os poetas-críticos, seus ensaios são também autoexames que antecipam seu fazer poético. O ensaio “La gramática tanguera” (in *La edad de la poesía* (1996)) sustenta a poética de *Tango bar*. Os ensaios sobre os enamorados e enamoradas, de *Historias de amor* se relacionam com o jogo da retórica amorosa nos poemas de *Solos y solas*, ao referir-se sobre o amado que está por vir. A indagação da infância, as paternidades, as famílias, os filhos, as mortes e o trabalho do tempo nos ensaios *La edad de la poesía*, são a outra face dos duelos de *El ghetto* e *El eco de mi madre*. Em alguns momentos as mesmas expressões se repetem, como no poema “Prepúcio” e no ensaio “El ghetto de mi lengua”, quando fala sobre “reverter da esquerda para a direita” a língua, o ídiche que se escreve da direita para esquerda e o castelhano da esquerda para a direita, ambos, poema e ensaio tratando das semelhanças e diferenças que temos com o outro, outra língua, outro lugar, outro gênero.

Poetry and essay in Tamara Kamenszain

ABSTRACT

The aim of this article is to think like Tamara Kamenszain, contemporary Argentine writer builds his work from a hybridity of genres: poetry and essay. Taking the “question” as a basis, Kamenszain creates different ways to answer it and in the process of understanding of his work the theoretical references that helps us is Siganevich (2003) Jabès (2000), among others.

KEYWORDS: Poetry; Essay; Question; Tamara Kamenszain

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 (2ª Edição).

ASTUTTI, Adriana. “Óyeme, mi oíme”: Tamara Kamenszain. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Prólogo de Enrique Foffani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/caracol/article/view/69473/0>, Acessado em 19/09/2016.

FERNÁNDEZ, Nancy. Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain. Disponível em: <http://amerika.revues.org/2148>; DOI: 10.4000/amerika.2148. Acessado em: 02/08/2016.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.

JABÈS, Edmond. [*Del desierto al libro: entrevistas con Marcel Cohen*](#); apresentação de Carlos Padrón Estarriol; Traducción de Ana Carrazón Atienza e Carmen Dominique Sanchez. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

KAMENSZAIN, Tamara. Cruce de géneros. Disponível em: https://www.clarin.com/literatura/cruce-de-generos_0_SJQjfoNhvQl.html. Acessado em: 12/09/2016.

_____. El ghetto de mi lengua In: MOLLOY, Sylvia; SISKIND Mariano (eds.). *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Normas, 2006, 157-169.

_____. *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México, DF.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1983.

_____. *Historias de amor e otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* - 1a ed. - Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

_____. *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

- _____. *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- _____. “Los límites del poema libro”.
Dispositio, Año 1, No. 1 (Febrero 1976), pp. 78-81.
- _____. *O gueto/ O eco de minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- _____. *Tango bar*. Buenos Aires: Sudamerica, 1998.
- _____. Entrevista concedida a Solange Rebuzzi em 2008. (Disponível em: http://cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=9489&portal=cronopios) Acessada em: 20/09/2016.
- KANZEPOLSKY, Adriana. As línguas do luto. In: KAMENSZAIN, Tamara. *O gueto/O eco da mina mãe*; tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo – Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.7.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acessado em: 14/08/2016.
- JABÈS, Edmond. *Del desierto al libro: entrevistas con Marcel Cohen*; apresentação de Carlos Padrón Estarriol; Traducción de Ana Carrazón Atienza e Carmen Dominique Sanchez. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- MOLLOY, SYLVIA. *Acto de presencia: la escritura autobiografica en Hispanoamerica*. Tradução de Jose Esteban Calderon. México, DF: El Colegio del México: Fondo de Cultura Economica, 1996.
- PANESI, Jorge. Banquetes en el living: Tamara Kamenzain. *Hispanamérica*. Espanha Año 22, No. 64/65, Apr. - Aug., 1993.
- PERLONGHER, Néstor (Org.). *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rio-platense*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974 e Paris: Seuil, 1975.

SIGANEVICH, Paula. Tamara Kamenszain poeta y testigo. *Grumo*, Buenos Aires, v. 1,
03/2003, p. 62-67.