



MARIANE TAVARES SOUSA

**ENTRE O PASSADO E O PRESENTE:
MODOS DO TESTEMUNHO
NA POESIA DE TAMARA KAMENSZAIN**

CAMPINAS,

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARIANE TAVARES SOUSA

**ENTRE O PASSADO E O PRESENTE: MODOS DO TESTEMUNHO
NA POESIA DE TAMARA KAMENSZAIN**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Mariane Tavares Sousa e orientada pela Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.

CAMPINAS,

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/04309-9

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

So85e Sousa, Mariane Tavares, 1990-
Entre o passado e o presente : modos do testemunho na poesia de
Tamara Kamenszain / Mariane Tavares Sousa. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Kamenszain, Tamara, 1947-. O gueto - Crítica e interpretação. 2.
Kamenszain, Tamara, 1947-. La boca del testimonio - Crítica e interpretação. 3.
Poesia argentina - História e crítica. 4. Ensaio argentino - História e crítica. 5.
Judaísmo e literatura. 6. Luto na literatura. 7. Memória na literatura. I. Sterzi,
Eduardo, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Entre el pasado y el presente : modos del testimonio en la poesía
de Tamara Kamenszain

Palavras-chave em inglês:

Kamenszain, Tamara, 1947-. O gueto - Criticism and interpretation

Kamenszain, Tamara, 1947-. La boca del testimonio - Criticism and interpretation

Argentine poetry - History and criticism

Argentine essays - History and criticism

Judaism and literature

Bereavement in literature

Memory in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]

Paloma Vidal

Márcio Orlando Seligmann Silva

Marcos Antonio Siscar

Fabio Weintraub

Data de defesa: 27-10-2016

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Paloma Vidal

Márcio Orlando Seligmann Silva

Marcos Antonio Siscar

Fabio Weintraub

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Em memória de Júlio Tavares, meu amado avô.

“O que é um pai?”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o professor doutor Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior, por acreditar neste projeto, pela competência como orientador, professor, pesquisador e poeta. Também agradeço pelas indicações bibliográficas precisas, que foram fundamentais para o início dessa pesquisa.

Agradeço à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pela acolhida e por oferecer toda a estrutura necessária para o desenvolvimento desta pesquisa. Desde as excelentes aulas com os professores dr. Marcio Orlando Seligmann-Silva, dr. Francisco Foot Hardman e dra. Maria Betânia Amoroso, à biblioteca e as salas de computação.

Agradeço à Fundação de Apoio e Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) cujo o apoio financeiro ao processo 2014/04309-9 foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

Agradeço à minha família, em especial, aos meus avós Júlio e Marinalva, aos meus tios Elisângela e Carlos, à minha mãe Elaine, à minha irmã Andressa e aos meus primos Lucas e Isaac pela confiança, pelo estímulo e motivação, pelo orgulho e por sonhar comigo.

Agradeço, com todo carinho, a professora dra. Paloma Vidal por me presentear com o livro *O gueto*, de Tamara Kamenszain, por me apresentar a literatura e suas questões teóricas de um novo jeito, despertando em mim um interesse maior pela vida acadêmica. Também agradeço pela companhia nesta trajetória e por fazer tudo com amor e dedicação: isto me inspira.

Agradeço novamente aos professores dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva e dra. Paloma Vidal, por fazerem parte do exame de qualificação, por proporcionarem novas reflexões, novos caminhos e por enriquecerem a discussão levantada nesta pesquisa. Também agradeço ao professor dr. Mario Cámara pelo acolhimento e orientação em Buenos Aires.

Agradeço à Tamara Kamenszain por escrever.

Agradeço aos amigos queridos, a caminhada não seria a mesma sem eles.

Agradeço ao Cléber por e com todo o amor do mundo.

Agradeço, enfim, mas não menos importante, Àquele que me deu capacidade para chegar até aqui e me fará seguir adiante.

RESUMO

Esta pesquisa consiste, fundamentalmente, na análise de dois livros da poeta e ensaísta argentina Tamara Kamenszain, uma das principais referências da literatura latino-americana, a partir dos anos 90. Os livros são *O gueto* (2003) e *La boca del testimonio: lo que dice la poesía* (2007), um de poemas e o outro de ensaios, respectivamente. A partir da perspectiva teórica do testemunho, baseada em autores como Seligmann-Silva (2003, 2005, 2010) e Agamben (2008), nos propomos a investigar como Kamenszain dialoga com a tradição judia e como o testemunho apresenta-se tanto em sua linguagem poética quanto na história de seu povo, seja pelo trauma da Shoah ou pelos horrores da ditadura argentina. Com esta pesquisa procuramos relacionar as várias formas de testemunho em suas diferentes manifestações na contemporaneidade, estudando especialmente as relações entre a poesia de Tamara Kamenszain e a poesia de Paul Celan, assim como o cruzamento que ela cria entre os gêneros poético e ensaístico. Discutimos também, pelo fato de *O gueto* ser dedicado em memória do pai, questões acerca da memória e do luto, ambas baseadas nas ideias de Freud e na obra completa de Tamara Kamenszain – que tece uma novela familiar.

Palavras-chave: Poesia; Testemunho; Tamara Kamenszain; Judaísmo; Luto;

ABSTRACT

This research consists of, fundamentally, an analysis of the Argentinian poet and essayist Tamara Kamenszain's two books, one of the main references in Latin American's literature since the 90's. The chosen books are *O gueto* (2003) and *La boca del testimonio: lo que dice la poesia* (2007), one of poems and the other of essays, respectively. From the testimony theoretical perspective, based in authors such as Seligmann-Silva (2003, 2005, 2010) and Agamben (2008), we intend to investigate in which way Kamenszain dialogues with her Jewish tradition and also how the testimony is presented in both her poetic language and the history of her people, either by the Shoah's trauma and by the horrors of Argentina's dictatorship. Due to this research we aim to relate the various forms of testimony in its different manifestations in contemporaneity, studying specially the relations between Tamara Kamenszain's poetry and Paul Celan's poetry, as well as the intersection she creates between the poetic and essayistic genres.

We also discussed, by the fact that *O gueto* is dedicated to her father's memory, questions over memory and grief, both based on Freud's ideas and also on Tamara's complete works – which weaves a familiar novel.

Keywords: Poetry; A testimony; Tamara Kamenszain; Judaism; Grief;

SUMÁRIO

Introdução _____	10
Parte I – O “ENTRE” COMO CONDIÇÃO	
Capítulo I: Entre memória familiar e o luto _____	15
Capítulo II: Entre a poesia e o ensaio _____	29
Parte II – O TESTEMUNHO COMO MÉTODO	
Capítulo III: Poesia como testemunho: Paul Celan, um companheiro de viagem _____	40
Capítulo IV: O testemunho como chave de leitura poética _____	64
CONCLUSÃO _____	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	86
ANEXO _____	94
Entrevista com Tamara Kamenszain	

INTRODUÇÃO

Em 2012, mesmo ano em que *O gueto*, de Tamara Kamenszain, é editado no Brasil, Florencia Garramuño escreve *A experiência opaca literatura e desencanto*. Nesse 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” (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 e 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”.

Restos do real, conceito e expressão criados por Garramuño (2012), é a maneira como 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, se aproximando da prosa, e reunindo elementos autobiográficos a outros que podem ou não ser literários; o segundo está em seu livro 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 sim, só a poesia, pode dar conta em alguma medida.

O conceito desenvolvido por Florencia Garramuño é permeado de referências do célebre ensaio de Josefina Ludmer “Literaturas pós-autônomas” (2007). 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”. Segundo Ludmer essa literatura 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.

A fronteira onde se situa a literatura “pós-autônoma” ou os restos do real é a mesma fronteira onde se situa o debate sobre a literatura de teor testemunhal, popularmente chamada de literatura de testemunho. As questões a respeito do testemunho, na literatura, giram em torno dos limites que a linguagem tem ao representar o real. Frequentemente associada ao tema da vida nua a “literatura de testemunho” gira em torno da Shoah e da violência de Estado das ditaduras europeias e latino-americanas. Nosso interesse pelas teorias que tratam do tema se

justificam por duas razões, a primeira diz respeito ao discurso testemunhal e a relação com os restos do real e a segunda diz respeito a obra de Tamara Kamenszain, que é uma escritora latino-americana de ascendência judaica.

As questões que permeiam esta pesquisa, ainda que tenham um caráter teórico, têm algo de pessoal, algo que ao mesmo tempo que faz o pesquisador se identificar o desafia. Aprendi com Tamara Kamenszain que não há problema algum em falar do que nos é íntimo. Toda pesquisa percorre um caminho que, no meu caso, é particular e enriquecedor. Como eixo desta pesquisa estão questões como “O que são herança e pertencimento?”, “Como a identidade se constrói entre fronteiras?”, “Como a poesia pode dar conta da experiência do luto?”, “Em que medida a literatura pode representar, através de seu testemunho, a vida e a morte?”.

A primeira vez que me deparei com a ideia de testemunho, em um contexto diferente do que foi brevemente exposto, foi ao ler o poeta português Jorge de Sena. Sena escreveu durante a primeira metade do século XX, e, em seu Prefácio à *Poesia I*, que reúne seus primeiros livros de poema, afirma que

“o "testemunho" é, na sua expectativa, na sua descrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientes vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa dignidade humana deseja convocar que o sejam de facto.” (SENA, 1988: 25-6)

É evidente que esta definição do que seria testemunho tem uma relação íntima com a poética do fingimento de Fernando Pessoa, seja por diferenciação ou contraposição. Nesta citação, é possível perceber – no que se refere à relação entre poetas – que toda literatura é fruto de literatura; desta maneira, é impossível ler Jorge de Sena e não reconhecer Camões, Pessoa, Baudelaire, Cesário Verde e muitos outros. Assim como é impossível ler Tamara Kamenszain e não reconhecer Osvaldo Lamborghini, Oliverio Girondo, Néstor Perlongher e muitos outros. Grandes poetas bebem em grandes fontes.

Jorge de Sena chamou-me atenção por estar sempre na condição do “entre-lugar”, por ver a escrita como espaço de liberdade e criação e por não se deixar silenciar, durante e após o período do salazarismo. Sena saiu de Portugal para o Brasil e do Brasil para os Estados Unidos; entre os deslocamentos resultantes do exílio, escreveu ensaios e poemas e tornou a fronteira

onde habitava um lugar frutífero. Assim como Sena teve uma fronteira favorável à escrita, Tamara Kamenszain também a tem, seja escrevendo poemas e ensaios ou entre tradições religiosas e culturais: o ambiente doméstico é seu lugar frutífero.

O primeiro livro de poemas de Tamara Kamenszain, poeta argentina que começou a escrever na segunda metade do século XX, intitula-se *De este lado del mediterráneo* (1973), e é dedicado à memória do avô Maurício Staff. Desde o primeiro livro vê-se uma fronteira, pois estar de um lado pressupõe outro, também é curiosa a posição que a poeta adota porque está de um lado do Mediterrâneo e não do Atlântico. Atravessar o Mediterrâneo foi o que fez a família Kamenszain, junto com os demais imigrantes judeus em meados dos anos 30¹. Uma família judia que, justamente pelo exílio, tem a memória como pátria, sai do Oriente para o Ocidente e chega em Buenos Aires.

Criada sob os preceitos da tradição judaica, Tamara Kamenszain torna-se uma poeta e ensaísta consagrada² na Argentina. Em *La novela de la poesía* (2012), livro que reúne toda a sua poesia, é possível perceber que a poeta tece uma novela familiar³ presente nos ambientes domésticos. O que Kamenszain faz na poesia, faz nos ensaios, como em *Histórias de Amor* (2000), onde atribui a cada poeta analisado uma posição doméstica, seja divorciado, mãe, solteira, esposo, pai, etc. Tanto nos poemas como nos ensaios, Tamara Kamenszain reflete sobre as tradições judaica e argentina.

No livro, objeto dessa dissertação, *O gueto* (2003), Enrique Foffani identifica uma tentativa de sair dessas fronteiras, pois, com a morte do pai – figura que é a representação do judaísmo para a poeta, como veremos adiante – ela é, novamente, forçada a pensar sua herança judaica e com o luto “encerrar”⁴ esse dualismo que a constitui. *O gueto* é essencialmente um livro sobre o luto paterno e conseqüentemente traz questões sobre herança, pertencimento,

¹ A imigração judaica em Buenos Aires teve seu início a partir do século XIX. Os judeus aos poucos foram assimilados pela população local. Com o governo de Bernardino Rivadavia – presidente que apoiava as políticas de imigração – uma leva grande de judeus chegaram à Argentina. Por fim, com a II Guerra Mundial, vieram mais imigrantes judeus para o país. Atualmente, Buenos Aires é a capital com a maior comunidade judaica da América Latina.

² Premio Honorífico José Lezama Lima (2015), Premio Konex de Platino 2014, Primer Premio de Ensayo (1996), entre outros.

³ Aqui, “novela familiar” alude ao termo que Freud utiliza para explicar o duplo aspecto, psicológico e literário, que se repetia nas histórias de seus pacientes sobre a família. Este termo é pertinente para analisar a obra da autora, pois ambos têm a mesma ideia: um frequente duelo de estranhamento e identificação entre pais e filhos e aqueles aos quais gostariam que fizessem parte de sua família.

⁴ Como veremos, nos demais livros de poesia de Tamara Kamenszain, lançados após *O gueto*, a tradição judaica ainda aparece de maneira bem contundente, mas não tanto como em *O gueto*. O que Foffani usa como argumento para a conclusão da travessia feita de *De este lado del mediterráneo* a *O gueto*, é o verso do poema “Judeus” “sem raça sem nacionalidade sem religião”, que é o último poema de *O gueto*. Talvez o próprio seja uma travessia, uma travessia que vai da presença à ausência do pai, e não uma travessia total da obra.

memória. Esta dissertação foi dividida em duas partes com dois capítulos cada. A primeira intitula-se “O ‘entre’ como condição” e a segunda “O testemunho como método”.

O primeiro capítulo tem como título “Entre memória familiar e o luto”. Os laços de família que Tamara Kamenszain constrói, independente de como essa família é construída, se é uma família biológica, adotiva, imaginária ou diferente do que a sociedade tradicional espera, constituem um domínio onde repetição⁵ e inovação, presente e passado, enlace e separação, identidade e diferença confluem. A família, de algum modo, determina o papel do sujeito, dela vêm os modelos habituais, o modo de vincular-se aos outros e ao mundo através do espaço e do tempo. A família judia de Kamenszain e sua judeidade⁶ determinam a construção de *O gueto* e dos demais textos da poeta desde à forma ao conteúdo.

O segundo capítulo tem como título “Entre o ensaio e a poesia”. Partindo de um mesmo ponto, onde identificamos que a poesia e o ensaio de Tamara Kamenszain têm a pergunta como base, analisamos como cada gênero se propõe a responder suas perguntas e como a obra de Tamara Kamenszain vem se constituindo como referência para literatura argentina, inserindo-a na tradição de escritores-críticos. Também pensamos como esses gêneros se distinguem e se relacionam na obra da escritora.

O terceiro capítulo tem como título “Poesia como testemunho: Paul Celan, um companheiro de viagem”. Falar do discurso testemunhal de uma obra literária é supor ou identificar uma experiência com o real e o que o autor apreende dela. Esta experiência pode ou não ser própria de quem escreve, pois o que interessa é o modo como ele a relata. No discurso testemunhal encontram-se características precisas que dão, por vezes, um caráter político ao texto literário. Em certos momentos encontramos denúncias, mas, principalmente, encontramos um sujeito que narra o passado no presente e que tem a necessidade de escrever para sobreviver a uma experiência traumática que implica uma violência psíquica ou física, uma perda.

O quarto capítulo tem como título “O testemunho como chave de leitura”. Relacionamos as três formas de testemunho poético que Tamara Kamenszain desenvolve ao analisar a poesia

⁵ A repetição, aqui, pode ser compreendida de duas maneiras. A primeira refere-se à repetição como intertextualidade, quando um texto é construído a partir de outros textos, isto é, todo texto literário está inserido numa rede de citações a qual remete inevitavelmente. A segunda diz respeito à própria condição de ser judia. A tradição judaica tem certas características que são passadas de pai para filho e isto é o que a mantém viva; se, por exemplo, alguns judeus necessitam decorar as escrituras sagradas é porque é a missão deles repassá-las e também criar monumentos que mantenham aquela memória presente.

⁶ De acordo com Albert Memmi (1975) a diferença o termo “judaísmo” é o conjunto das tradições culturais e religiosas; o termo “judaicidade” designa expressamente o povo judeu em sua totalidade demográfica, disperso em várias comunidades por todo o mundo; já o termo “judeidade” diz respeito ao fato de sentir-se judeu, ao “modo como um judeu o é, subjetiva e objetivamente”. (MEMMI, Alberti. *O homem dominado*. Lisboa: Seara Nova, 1975. (pp 43-44)

de César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Martín Gambarotta, Washington Cucurto e Roberta Iannamico à sua poesia. As formas de testemunho são: em oximoro, sem língua e sem metáfora; nossa análise está sobre os poemas de *O gueto* e como a teoria que a poeta desenvolve através de outros poetas aparece em sua própria obra, traçando um paralelo entre os poetas que ela analisa em *La boca del testimonio*.

“ (...) aun ante esta imposibilidad, qué cosa sea hablar de la muerte implica en el fondo el deseo de exorcizar la muerte, de dar cuenta de ella sin perder de vista y sin dejar de reconocer, en la dimensión de testimonio que escribir poesía representa, la función vital de la alegría, a la par del dolor. (...) Primero testimoniar la muerte del padre, después la de la madre, y ahora testimoniar sobre la dificultad de hablar de la muerte. Otra vez estar en la frontera entre la vida y la muerte, otra vez en ese lugar sin relato, en el extremo de la otredad, en ese delgado hilo a punto de cortarse.” (KAMENSZAIN, 2012, p. 13)

O “ENTRE” COMO CONDIÇÃO

Entre memória familiar e o luto

A poesia de Tamara Kamenszain é construída a partir de um eu lírico que, na tentativa de narrar uma experiência pessoal, situa-se entre o autobiográfico e o confessional. O sujeito que a poeta apresenta é continuamente objetivado e marcado por um deslocamento que simultaneamente reconhece e desconhece o outro com quem fala ou de quem fala. Este eu que se torna nós e fala nos poemas é formado por uma subjetivação que fundamenta a enunciação, esta subjetivação é a memória.

Em sua constituição a memória é formada por dois processos: o psíquico e o histórico e ambos se complementam. A memória tem a capacidade de armazenar, recuperar e atualizar informações do passado, tornando claro ou não o presente dos homens, mas conferindo-lhe significado. A psicanálise afirma que o que a memória retém tem relação direta com os desejos, os sentimentos, os bloqueios que o indivíduo tem em si.

A memória coletiva, ou seja, a memória de um grupo também se forma da mesma maneira. O que o grupo guarda faz parte dos desejos, afetos e censuras que carrega durante sua formação e trajetória. No decorrer da história houve múltiplas disputas pelo poder, disputas que visavam a dominação de um grupo sobre o outro eliminando o que os constituía, portanto, o que estava contido na memória.

Em seu livro intitulado *Zakhor*, o historiador do judaísmo Yosef Hayim Yerushalmi constrói a ideia de que o povo judeu se formou em torno da lembrança. De acordo com Yerushalmi o verbo lembrar e seus semelhantes aparecem aproximadamente 169 vezes na Bíblia, e a maioria delas envolvem a relação entre Deus e Israel, pois a memória trabalha em favor de ambos (1992, p.25). O povo judeu tem como marca constituinte a memória. Yerushalmi afirma que somente a partir da modernidade os judeus tiveram a necessidade de historiadores, antes, toda sua história era baseada na tradição oral e escrita que era repassada pelo texto bíblico. Em meados dos séculos XVI e XVIII os judeus viram-se diante da obrigação de registrar o que ocorreu durante o período no qual foram expulsos da Península Ibérica e, posteriormente, o período no qual sua fé foi posta em cheque com o impacto da Ilustração judaica. É importante lembrar que o século XX talvez seja o período de maior produção historiográfica produzida por judeus ou acerca dos judeus, devido à Shoah. O que é interessante

no povo judeu é que, mesmo preservando o passado e rememorando, ele não é um povo do registro, portanto está mais para a memória do que para história. O que interessa aos judeus, aparentemente, não é a veracidade dos fatos, mas o que aprendem com eles; o principal livro que mantém sua história viva é a Bíblia, e os livros que a ela estão relacionados, na tentativa de melhor interpretá-la.

A Bíblia, como um livro de história e memória judaica, tem um registro poético e sacro que inclui o que pode ser considerado mito, como as narrativas do Éden, da Arca de Noé, do Mar Vermelho e também inclui relatos de época, como dados sociais, políticos e econômicos da monarquia. Além do modo como a narrativa bíblica narra suas histórias, sempre recuperando o Deus dos Antepassados⁷, o Deus de Abraão, Isaac e Jacó, os judeus leem e releem a Torá – que é o Pentateuco, os cinco primeiros livros da Bíblia – em sinagogas e escolhem os melhores rapazes para frequentar a sinagoga e estudar as escrituras sagradas, dessa maneira eles certificam-se de que sua história se manterá viva e será perpetuada. Do estudo das escrituras surgiram textos como o Talmud e os Midrashim, que buscam formas de interpretar o que os judeus consideram como a palavra de Deus, nessa atmosfera de leitura eles desenvolveram sua cultura através do debate, da interpretação das escrituras e, por isso, estão atados a ela. Segundo a tradição judaica, a única representação que há de Deus, do Deus dos hebreus, é a palavra, o livro, e por isso ele é sagrado. Na Bíblia, muitas vezes, quando os judeus estavam exilados no Egito, na Babilônia, na Síria, quando eles passavam a adorar imagens, símbolos que representavam os deuses estranhos, Deus se manifestava por meio da palavra de um profeta e lhes instruía; da mesma maneira, Deus permanece instruindo o seu povo só que pelo livro – por isso os judeus são considerados o povo do livro e conseqüentemente há uma equivalência entre Deus e ele.

Na Bíblia tudo o que Deus fala diz respeito ao que os hebreus devem se lembrar, sobretudo, seus feitos pelo povo. As festas judaicas como o Purim, a Páscoa, o Shabbat, entre outras, também são eventos que procuram relembrar o que Deus fez por Israel ao longo de sua história. Ainda, de acordo com Yerushalmi, os hebreus são o único povo que tem o ato de lembrar⁸ como uma ordem religiosa que se destina a todo um povo, que incentiva uma memória coletiva independente do espaço que ocupam. Essas informações são relevantes justamente

⁷ "Vai e reúne os anciãos de Israel, dizendo-lhes: o Senhor, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó apareceu-me e disse-me: Eu vos visitei e vi o que se vos faz no Egito (...)" (Êx. 3:16).

⁸ "Lembra-te dos dias antigos, considera os anos das gerações passadas" (Dt. 32:7). "Lembra-te dessas coisas, ó Jacó, recorda-te, Israel, que tu és Meu servo; eu te formei, tu és meu servo; ó Israel, não me esquecerei de ti" (Is. 44:21).

porque, quando os judeus relembram o que aconteceu em seu passado, o objetivo primeiro não é relembrar o passado, mas saber o que o constitui no presente e perpetuar os feitos de Deus para que ninguém esqueça. O que Israel registra é o sagrado, o sagrado é o que permanece na memória judaica. A marca desse povo é rememorar o que Deus fez na história ao intervir por eles e como eles reagiram ao que Deus fez a eles. A Bíblia reúne o passado de Israel e suas memórias coletivas sempre com o intuito de ensinar o povo e isso permanece até a Idade Média, ou seja, o que é mais importante é a forma como se interpreta o presente a partir da Bíblia e não a interpretação dos textos históricos, que são poucos. Yerushalmi afirma que *Yossipon* é a narrativa histórica pós-bíblica de maior importância para os judeus – validada por Judah Mosconi e Tan Ibn Yahya, e, supostamente escrita por Flávio Josefo –, assim como a crônica medieval de Salomão Bar Sansão. Para os judeus o passado que importa não é o passado vivido pessoalmente, mas o passado remoto; o passado remoto é o que determina e explica o que está em curso na história.

O poema “Antepassados”, de Tamara Kamenszain, que está em *O gueto*, é claramente um poema da memória. Um poema que recorda a história parental, a história das viagens e imigrações que marcam o povo judeu. Esse deslocamento é de seus antepassados, mas é um deslocamento que o sujeito carrega como herança, é uma viagem do outro, mas, uma viagem que lhe é própria ainda que isto advenha de duas ou mais gerações anteriores. Faz parte do mito judeu as sucessivas travessias e exílios, desde a Terra Prometida à fuga dos guetos.

Antepasados⁹

¿Adónde van?

Me voy con ellos desciendo de mis hijos

hasta donde quieran llegar astros rodantes

si a la hora del nacimiento calcularon ascendiente

no lo abandonen más.

Desde el Mar Negro hasta el Estrecho

si naturalizan conmigo de mí vienen

chicos de apellido descompuesto

⁹Aonde vão? / Vou com eles descendo dos meus filhos / até onde queiram chegar astros circulantes / se na hora do nascimento calcularam ascendentes / não o abandonam mais / Do Mar Negro ao Estreito / naturalizam-se comigo de mim procedem / meninos de sobrenome decomposto / viajando para ser argentinos / imigrantes por vomitar no convés / virados eles nos fazem virar / como vinil arranhado dos Beatles / da Rússia para cá / e daqui para a URSS que foi / donos de um deserto que avança / bisavós do nada.” (KAMENSZAIN, 2012, p.31.)

viajando para ser argentinos
 inmigrantes por vomitar en cubierta
 dados vuelta nos volven a nosotros
 como vinilo rayado de beatles
 de Rusia para acá
 y de aquí a la URSS que fue
 dueños de un desierto que avanza
 bisabuelos de la nada.

Os antepassados do sujeito lírico herdaram um sobrenome decomposto que acentua o lugar de onde vieram e os tornam estranhos no lugar para onde vão. É interessante pensar que o sobrenome que identifica um indivíduo, que apresenta seu lugar de origem e consequentemente sua história, seja justamente o que o torna estranho. De acordo com Freud, em “O estranho”, de 1919, o estranho na verdade é algo muito familiar que fica no inconsciente e retorna quando ocorre um evento que rememora o passado mal resolvido; o psicanalista também afirma que o estranho causa efeitos de estranheza como o duplo, uma outra pessoa que é idêntica ao indivíduo, mas com atitudes opostas e que aterrorizam. Quando Deus escolhe os judeus como o povo da promessa, naturalmente eles têm que ser diferentes dos demais, eles se tornam estranhos, estrangeiros por todo o lugar que passam. Ainda que se “naturalizem”, ainda que eles viajem “para ser argentinos” eles procedem de uma cultura, eles “calcularam ascendente” e por isso não o abandonam mais. Houve um tempo em que eles, como judeus, tiveram que se separar, mas não se separarão mais, viajam para que a família permaneça junta.

O que é recuperado do passado é apresentado em fragmentos que dificultam a penetração nesta poesia, mas, é trabalhando com a memória que é possível resolver o problema tratado em todo o livro: a morte e o luto. A partir deste contexto de escrita aonde apenas o discurso pode sublimar esta experiência do eu, é importante recorrer às teorias freudianas da psicanálise que perpassam por essas questões de linguagem, memória e luto.

O luto apresenta-se como uma resposta à perda de algo ou alguém com o qual o indivíduo tem uma relação significativa, este fenômeno é mental e natural e acontece de maneira específica em dois sentidos: tanto do que foi perdido quanto daquele que perdeu. Essa perda não implica condição patológica, mas, depois de um tempo, deve ser sobrepujado, do contrário torna-se doença. Os traços do luto se parecem muito com os traços da melancolia e são eles abatimento, desinteresse pelo mundo, tristeza profunda, distanciamento de toda

atividade que não esteja enleada ao que foi perdido e a impossibilidade de substituir aquilo ou aquele que se foi. (Freud, 1917).

Quando o enlutado perde o interesse pelo mundo, não é uma questão referente ao eu, mas sim, em relação ao objeto perdido, que não voltará jamais e que não pode ser substituído. A inexistência do que é amado requer do indivíduo um estímulo que reorienta a libido, isto é, o indivíduo deve encontrar uma atividade que em certa medida o ajude a superar o luto que ele vive. No caso de Tamara Kamenszain, frequentar a terapia e escrever foram atividades que a ajudaram a compreender passo a passo o que significou a morte do pai, como vemos em *O gueto* (2003) e também em seu último livro de poesia *O livro dos divãs* (2015), do qual trazemos o poema abaixo:

“(...) Quando conto um sonho à analista de hoje
quase não diz nada mais uma vez cala a boca
como se buscasse que no silêncio do meu próprio romance
minha realidade fale eu contudo
persisto não acabo de despertar
ao que parece preciso encontrar um sentido freudiano
para o que não tem, já disse, não tem
mais volta.”¹⁰

Não há retorno pós morte, a eternidade do ser humano está em sua descendência e a dor de perder alguém querido leva o sujeito a constante busca de sentido. O que caracteriza as reações dos enlutados em resposta à perda de entes queridos é a tristeza, a apatia e a quietude. O que nos interessa é pensar o luto como uma dinâmica situada entre dois extremos da existência humana: a morte e a vida. Para entender como o luto está situado entre estes extremos, procuramos compreender esta questão e o seu desenvolvimento a partir das considerações psicanalíticas de Freud. Também, a partir de seus conceitos entender a noção de trauma e como ela se manifesta na construção do testemunho.

¹⁰ “(...) Cuando le cuento un sueño a la analista de hoy / casi no dice nada una vez más se calla la boca / como si buscara que en el silencio de mi propia novela / hable mi realidad yo sin embargo / persisto no acabo de despertar / parece que necesito encontrarle un sentido freudiano / a lo que no tiene, ya lo dije, no tiene / vuelta atrás.” KAMENSZAIN, Tamara. *O livro dos divãs*. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. P. 20.

A concepção de luto não se restringe somente à morte, mas ao enfrentamento das constantes perdas que o indivíduo sofre ao longo de seu desenvolvimento, sejam elas reais ou simbólicas. Freud diz “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. (1917, p.1). É importante pontuar que, na psicanálise, tudo aquilo que envolve uma despedida representa uma forma de luto, por exemplo, a passagem da infância para a juventude impõe uma dolorosa transformação psíquica e física ao indivíduo e o modo como ele reage a essas perdas é o que determina a sua capacidade de se adaptar a novas realidades. As perdas anteriores, das mais simples às mais significativas vão compor um repertório que o ajudará a atravessar períodos de luto profundo.

Em *Luto e melancolia* (1917), Freud sistematiza teoricamente as características do luto e no que ele se opõe e dialoga com a melancolia. Para o autor, no luto, aquele que sofre a dor da perda sabe exatamente o que perdeu e a elaboração disso é um processo natural, que, quando é interrompido, torna-se prejudicial. No decurso de sua vida o indivíduo passa por contínuas experiências de perdas que formam paradigmas de estados psíquicos que são introduzidos na mente e posteriormente serão lembrados em situações que se assemelham ao que foi vivido no passado. Um tempo depois, em 1926, Freud atesta que as primeiras experiências traumáticas formam a matriz dos estados afetivos, que são integrados ao consciente, e quando surge uma ocasião parecida são revividas como sinais mnêmicos.

Em *O Ego e o Id*, de 1923, Freud destaca que a primeira significativa separação que o ser humano sofre é o rompimento do elo físico que há entre ele e a mãe; frente à iminência da desproteção psíquica, isso o leva à raiz e ao protótipo do estado de ansiedade. Tamara Kamenszain também escreve um livro sobre as memórias de sua mãe que ironicamente foi perdendo a memória, devido ao Alzheimer. A poeta recupera imagens da infância até a fase adulta e, em um dos poemas de *O livro dos divãs*, diz

“Como la torcaza que de transparencia en transparencia
 anuncia muy claro lo que no sabe decir
 mi madre voló llevándose con ella todo el repertorio
 duplicó lo que no dijo puso en eco el viejo acento familiar
 y me dejó sin oído buscando sonidos reconocibles
 indicios de letra viva bajo la campana fónica del tiempo
 porque si es cierto que la voz se escucha desde lejos

aunque nos tomen por locos tenemos que atrapar
 en el espiritismo de esa garganta profunda
 un idioma para hablar con los muertos”¹¹

Nesse breve poema o sujeito ainda tem a mãe, mas o elo vai se rompendo à medida que a mãe vai tornando-se transparente, vai esquecendo quem é ela mesmo, quem é a filha até finalmente partir. A perda progressiva que se dá com o Alzheimer vai apagando os laços entre mãe e filha e quando finalmente a morte chega é como se levasse consigo tudo que viveram. O que resta é o que fica ecoando na memória da filha que busca sons reconhecíveis, algo que lhe pareça familiar, apenas um idioma para falar com os mortos, ou seja, a poesia, pode lhe amparar.

No início a cena mnêmica que, na infância, o indivíduo tem a respeito da pessoa pela qual ela nutre um sentimento é violentamente catexizado¹² quando ainda está em desenvolvimento; na infância essa cena mnêmica apresenta-se como alucinação e o indivíduo não sabe combater sua catexia de ansiedade. Na fase adulta, esta catexia pode manifestar-se de várias maneiras, mas num movimento de sublimação ele canaliza suas energias em outras atividades que lhe proporcionam prazer, do contrário a ansiedade torna-se uma expressão de desnorteamento.

Novamente em *Luto e melancolia*, o pai da psicanálise afirma que o luto é um processo acompanhado pela dor, pois a dor é a reação mental à perda do objeto. Segundo Freud, quando a dor é apenas psicológica o foco é no objeto perdido, mas, porque este não pode ser recuperado ela passa a aumentar consideravelmente. Essas dores, sejam físicas ou psíquicas, podem deslocar-se uma em direção à outra, pois o que as diferencia é o foco no objeto que ora é o próprio ego, ora é a ausência do outro, respectivamente. De acordo com Freud a falta de interesse que o enlutado demonstra pelo mundo, tende a apresentar a devoção que o indivíduo tem pela morte, por justamente não saber como lidar com ela, não saber lidar com o que é eterno, uma categoria que o ser humano tenta compreender de diferentes maneiras, mas sem êxito. No luto o ego está imerso numa atividade psíquica que demanda muita energia para

¹¹ “Como a pomba que de transparência em transparência / anuncia claramente o que não sabe dizer / minha mãe voou levando com ela todo o repertório / duplicou o que não disse colocou em eco o velho acento familiar / e me deixou sem ouvido buscando sons reconhecíveis / indícios de letra viva sob o sino fônico do tempo / porque se a voz se escuta mesmo de longe / ainda que nos considerem loucos devemos capturar / no espiritismo dessa garganta profunda / um idioma para falar com os mortos.” (Op. Cit. 10, p. 101)

¹² A concentração da energia mental ou emocional num pensamento ou numa representação mental chama-se catexia, ou seja, é o momento no qual o indivíduo, mesmo sem querer, pensa continuamente no que lhe ocorreu.

superação, isto também justifica seu desinteresse pelo mundo, mas que após um período variado é sobrelevado. Em *O gueto*, Tamara Kamenszain apresenta o poema “Kaddish” que diz:

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
No me recen al oído
porque me despiertan.

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
Diez hombres lo invocan el lunes
en una ronda de inútiles
plegarias.

¿Qué es un padre?
Diez hombres lo invocan al martes
en un espacio sin él
su idioma
resuena extranjero.

¿Qué es un padre?
En mi casa de él
forman el *minián*.
Es miércoles
puertas adentro dormida
rezan hasta despertarme.

¿Qué es un padre?
El jueves voy a saberlo
porque siguen reunidos
en su nombre.

¿Qué es un padre?

Diez hombres no alcanzan
 para cerrar el viernes
 en un círculo masculino
 que adentro libre
 huérfana.
 ¿Qué es un padre?
 Con la primera estrella
 llega el shabbat
 y todavía no tengo respuesta.
 Ellos se dispersaron pero yo
 hija de Tuvia ben Biniamin
 seguiré buscando despierta
 para después
 poder olvidarme.¹³

Este poema é o poema central do livro. É o primeiro poema que finalmente o sujeito confessa a morte do pai e vivencia o luto. Cada estrofe, um dia da semana. A própria pergunta “Que é um pai?” já remete ao luto pelo pai biológico, mas, também, a perda de um pai religioso em quem o sujeito sempre acreditou e não lhe respondeu – independente da religião que o sujeito siga, cristã ou judia – ele se sente sem nenhum pai. Nos sonhos o sujeito tem a chance do reencontro, mas com as rezas dos vivos o sujeito desperta, ainda é o primeiro dia do luto e o sujeito passa pelo trauma de uma dor que está além do que ele pode compreender, nos sonhos essa dor se ameniza com o que parece real, mas não é. No segundo dia o enlutado inicia seu processo de perceber que não é uma religião que pode trazer seu pai novamente, ele afirma que

¹³ “O que é um pai? / Sonho que ainda o tenho / Não rezem em meus ouvidos / pois vão me acordar. // O que é um pai? / Sonho que ainda o tenho. / Dez homens o invocam na segunda-feira / num círculo de inúteis / orações. // O que é um pai? / Dez homens o invocam na terça-feira / num espaço sem ele / seu idioma / soa estrangeiro. // O que é um pai? / Em minha casa dele / formam / o *minián* / É quarta-feira / portas a dentro adormecida / rezam até me acordar. // O que é um pai? / Quinta-feira o saberei / porque ainda continuam reunidos / em seu nome. // O que é um pai? / Dez homens não bastam / para fechar a sexta-feira / num círculo masculino / que por / dentro me libere / orfã. // O que é um pai? / Com a primeira estrela / chega o shabbat / e ainda não tenho resposta / Eles se dispersaram mas eu / filha de Tuvia bem Binimin / continuarei buscando acordada / para depois / poder esquecer.” Op. Cit. 9, p. 43.

Kaddish é uma oração em forma de hino, frequentemente cantado quando a família judia está enlutada. O Kaddish possui várias versões, mas em todas são palavras de louvores e exaltação a Deus, baseadas em Ezequiel 38:23 e Daniel 2:20. O Kaddish é um dos elementos mais importantes da liturgia judaica; ele só pode ser recitado por dez homens adultos.

as orações são inúteis, mas nos sonhos ele ainda o tem, então aparece à sugestão de que talvez a psicanálise seja o caminho para dar conta dessa experiência, pois no próximo dia até mesmo o idioma já não é reconhecível como seu, neste dia a língua do pai já não dá conta da experiência do luto. Na quarta-feira os dez homens que cumprem o ritual do *minian*¹⁴ acordam o sujeito com suas rezas, acordado ele já não pode sonhar, mas a cada dia ele adquire consciência da perda e acredita que terá a resposta da pergunta que faz insistentemente. Talvez Deus e sua eternidade sejam a chance de um reencontro real, mas depois de passadas a quinta e a sexta-feira o sujeito permanece sem resposta, ambos os pais ausentes, agora, sem a presença dos homens que rezam o sujeito é o único que continua buscando “para depois esquecer”.

Este sujeito feminino é simbólico na relação com o pai, especialmente por pertencerem à religião judaica. Esta mulher rompe as tradições e passa a buscar o pai no dia do descanso, de tão forte que é o desejo de recuperar o objeto perdido, no caso, o pai e a fé. Em “Kaddish”, Tamara Kamenszain dialoga fortemente com o poema homônimo de Allen Ginsberg.

Allen Ginsberg, poeta americano pertencente a geração beat, escreve “Kaddish” em Nova York na década de ‘60. Em seu poema ele narra a morte da mãe, misturando passado e presente, pois enquanto caminha pela Newark, lembra-se da mãe que morrera três anos antes. As lembranças vão reverberando no presente e o eu-lírico pensa no momento em que adaptou o kaddish, entoando-o de modo não-convencional, pois no judaísmo o kaddish é a oração do luto judaico, dez homens adultos devem reza-lo após a morte do ente querido ou amigo. O “kaddish” de Ginsberg torna-se uma reflexão profunda sobre o destino de todos após a morte. O poeta parte de uma reflexão particular e a torna pública, passa a analisar cada situação social, política e econômica a partir da relação que teve com a mãe, Naomi. De acordo com Claudio Willer, tradutor do poema de Ginsberg, o biógrafo do poeta, Barry Miles, afirma que “kaddish” se assemelha a “Unión Libre” de André Breton. Os três poemas, de Kamenszain, Ginsberg e Breton são cheios de associações livres, imagens poéticas sobre a perda do outro, metáforas realistas da morte. Ginsberg e Breton se distanciam porque o primeiro é sombrio e lamenta, enquanto o segundo é lírico e luminoso.

O “Kaddish” de Tamara é dividido em sete partes e o “Kaddish” de Ginsberg é dividido em cinco. No poema de Ginsberg a primeira parte é composta pelas memórias da mãe, a segunda é a biografia da mãe – que passou pela Segunda Guerra Mundial e sofria de distúrbios mentais –, a terceira é a sua biografia e o que herda da mãe, a quarta parte do poema é o lamento

¹⁴ Minian no judaísmo se refere ao quórum de dez judeus adultos necessários para certas obrigações religiosas.

pela morte da mãe e a quinta parte é a fuga da realidade somadas a um turbilhão de imagens que representam a morte. Em certa medida, ambos os poemas, dão um passo além da perda de um ente querido. Kamenszain critica a tradição judaica e Ginsberg critica a política estadunidense, quando foca na vida política da mãe e nas diferenças sociais. Na estrutura, os dois poemas são bem diferentes, apesar de ter o encavalgamento como recurso poético. Kamenszain tem versos curtos, mantém um refrão, e Ginsberg tem versos longos e prosódicos, em geral livres. Ginsberg, de origem judaica, é um poeta com o qual Kamenszain encontra uma identificação.

Pensando na morte, ainda a partir da psicanálise, em *O gueto* encontramos o poema intitulado “Freud”¹⁵, que reflete a experiência do luto a partir das teorias freudianas,

“Me voy hacía la luz”

me decía en un sueño mi padre muerto.

Su sonrisa esfumada en doble lejanía

acercaba sin embargo una tranquilidad luminosa¹⁶:

había un mensaje literal

enunciado clarísimo donde la luz es la luz es la luz es la luz

y donde irse es replegarse en eco

como sólo un padre sabe hacerlo

envuelve al alma en blanco tiende una fundita

y apoya de los hijos en blanco la cabeza

ahí escribe premoniciones futuras

un destino de grandeza una vía regia

que él firma y confirma como médico

dejándonos en una cura formidable

su desaparición.

¹⁵ “Sigo para a luz” / dizia-me em sonho meu pai morto. / Seu sorriso se esfumava em dupla lonjura / trazia no entanto uma tranquilidade luminosa: / havia uma mensagem literal / enunciado claríssimo onde a luz é a luz é a luz é a luz / e onde ir é desdobrar-se em eco / como só um pai sabe fazer / envolve a alma em branco estende uma fronha / e apoia os filhos em branco a cabeça / aí escreve premonições futuras / um destino de grandeza uma via régia / que ele firma e confirma como um médico / deixando-nos numa cura formidável / sua desapareção.” Op. Cit. 9, p. 53.

¹⁶ A luz que se vê quando o morto falece pode ser a representação do bem, do conhecimento, “la novela luminosa, es una de las claves: a la muerte se la vislumbra, se la entrevé, aparece siempre bajo el aura de una visión: la muerte y la luz podrían ser ese binomio inseparable que la tercera parte, significativamente titulada “La novela de muerte”. KAMENSZAIN, Tamara. *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. P. 11.

Os sonhos, segundo Freud, em suas *Conferências introdutórias à psicanálise* (1915) são eventos psíquicos onde o indivíduo consegue concretizar seus desejos inconscientes. O período do sonho é prazeroso ao indivíduo por dois motivos: o primeiro é o descanso físico do dormir e o segundo é a realização de algo que acordado ele não poderia realizar. Dormindo o ser humano está parcialmente inconsciente e em seus sonhos tudo o que é reprimido vem à tona. A origem dos traumas, por exemplo, está oculta no inconsciente, junto com os demais desejos, e nos sonhos, às vezes, podem ser resolvidos. A elaboração dos sonhos, ainda de acordo com Freud, acontece porque há alguma coisa que não permite que a mente descanse e tenha paz, portanto, o sonho é o modo como a mente responde às incitações que a alcançam no estado do sono. Estas incitações podem ser as mais variadas, desde lembranças às sensações fisiológicas ou até mesmo pensamentos absconsos que são recalcados pelo superego.

Nos sonhos, há o que Freud denominou “simbolização”, esta simbolização é a mudança que ocorre nos pensamentos oníricos até se tornarem símbolos, proporcionando aos sonhos uma sucessão de metáforas e dando ao seu conteúdo certa poeticidade. Na fase da simbolização é que o sonho adquire sua forma particular, que uma racionalidade e uma inteligibilidade são bem diferentes do estágio de consciência que o indivíduo tem quando está acordado. O que o indivíduo consegue lembrar dos sonhos chama-se conteúdo latente, às vezes parece desconexo e absurdo, mas quando é interpretado ele se torna claro e objetivo e, sendo assim, é possível reconhecer o desejo que ele realiza.

O poema “Freud” funciona como se o sujeito estivesse relatando ao seu psicanalista um sonho que teve com seu pai. Neste sonho o pai que já está morto dizia ir à luz, neste sonho o sujeito efetua o desejo impossível de realizar em vida, encontrar o pai. A mensagem que o pai lhe deixa e que ecoa como chave para interpretação deste sonho é a luz. O pai traz à filha um enunciado claro, ir para luz é ir para palavra. Frequentemente a luz é reconhecida como metáfora para sabedoria, para paz, mas neste caso a luz tem um significado mais específico e evidente, instalar o gueto no sobrenome do pai e seguir para a luz significa o mesmo; é ir em direção à palavra, pois o significado de *Kamin* é lugar, lugar onde se queimam lenhas e *Szain/Schein* é luz, brilho. No sobrenome aonde a poeta instala o gueto¹⁷, este é o lugar para onde o pai vai. Em *Luto e melancolia*, Freud afirma:

¹⁷ ¿Cuál es la relación entre el ghetto y la memoria y qué tiene esto que ver con las voces? Para la escritura, el ghetto puede ser cualquier lugar, de hecho es el que se construye para salvarse o, falsamente, cuidarse; frente a los otros, junto a los que son como uno; donde se segrega o se es segregado. El ghetto es un lugar de encierro pero también de conservación de la letra, es el que salvaguarda la poesía, recupera las voces, es como el inconsciente, vivo y latente. (SIGANEVICH, 2003, p. 62)

Também chama a nossa atenção para o fato de que nem sequer conhecemos os meios econômicos pelos quais o luto executa sua tarefa [ver em [1]]. Possivelmente, contudo, uma conjectura nos ajudará aqui. Cada uma das lembranças e situações de expectativa que demonstram a ligação da libido ao objeto perdido se defrontam com o veredicto da realidade segundo o qual o objeto não mais existe; e o ego, confrontado, por assim dizer, com a questão de saber se partilhará desse destino, é persuadido, pela soma das satisfações narcisistas que deriva de estar vivo, a romper sua ligação com o objeto abolido. Talvez possamos supor que esse trabalho de rompimento seja tão lento e gradual, que, na ocasião em que tiver sido concluído, o dispêndio de energia necessária a ele também se tenha dissipado. (1917, p.5)

Escrever, para Tamara Kamenszian, é a tentativa de dissipar o luto, é dar uma promessa de sobrevivência “entre a dor a alegria de estar viva”, é a partir da palavra que a cura em superar a experiência do luto aparece. Se o sujeito fala como se estivesse em um divã, é o tempo de depoimento do sujeito ao seu psicanalista que lhe permite deixar o pai desaparecer curando tudo que sua morte lhe causou.

Em *La novela de la poesía* (2012), na tentativa de falar sobre a morte, além das figuras implícitas que Kamenszain chama para a construção de *O gueto*, na última parte do livro “La novela de la muerte” ela conversa com Mario Levrero, Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher, Hector Viel Temperly, César Vallejo e depois de refletir se, nessa novela familiar, algum deles conseguiu dar conta da morte, a poeta chega à conclusão:

“(…) Conclusión:

entre el dolor y la alegría

de estar viva

escribir poesía para mí

es dar y recibir una promesa

de supervivencia

hay corte de verso pero también hay

un verso que se encabalga con otro

si van de la mano ¿cuentan algo?

no sé pero te aseguro

que con toda el alma quieren seguir contando

para que mañana si me queda tempo

yo te pueda pasar claro mi cuaderno

escribirte por ejemplo un ensayo intitulado

LA NOVELA DE LA POESÍA

¿Será eso hablar de la muerte?

Vos sabrás...

Entre o ensaio e a poesia

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

(Jorge Penesi, *Críticas*)

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*¹⁸. 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 institutos¹⁹ que lhe são impostos. Dois anos antes da publicação dessa nota, no mesmo periódico, seguindo a ideia da nota de 2012, Tamara diz que “sua obra se afiliaria a um movimento que poderia chamar-se *neobarroso*”. Segundo Kanzepolsky (2012), a própria frase, repleta de verbos no futuro do pretérito, parece reforçar a instabilidade do lugar a que alude o termo “neobarroso” (em português, neo-“impreciso”, neo-“borrado”) – uma variação do já canônico “neobarroco”, mas também do rio-platense “neobarroso”²⁰. Ou seja, Tamara Kamenszain, é uma escritora que quer

¹⁸ Disponível em: http://www.revistaenlinea.clarin.com/literatura/Cruce-de-generos_0_690531175.html. Acessado em: 13/03/2015.

¹⁹ Em entrevista a Solange Rebuzzi Tamara 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... (Disponível em: http://cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=9489&portal=cronopios)

²⁰ 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 “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” (1974, p. 99), 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, intitulada *Jardim de camaleões* e organizada por ele, 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

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 poema²¹.

Paula Siganevich 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 (2001) 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 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. Ainda segundo Jabès, 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 “¿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" (2000, p. 91)

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 judia, é impossível não construir sua obra a partir da pergunta, sejam ensaios ou 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

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. Por fim, Tereza Cristófani Barreto (2002) faz uma analogia que ajuda a diferenciar Barroco, Neobarroco e Neobarroso, afirmando que o Barroco é como o ouro, rico em imagética e metáforas; o Neobarroco latino-americano é como uma bijuteria e o Neobarroso rio-platense é como o barro.

²¹ 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.

líricos um modo legítimo de escrever ensaios acadêmicos. O interessante nesse revezamento entre escrever poesia e ensaio é que

“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, remergencia de una dialogía escandida entre el verso y la prosa, que tiene profundas resonancias poéticas.” (Foffani, 2012, p. 27)

“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.” (Foffani, 2012, p. 29)

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 – pois ao se escrever poesia a primeira pergunta, desde sua formação, é sobre a língua –, no poema “Prepúcio”²², Kamenszain escreve: “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”²³ “. Para Kamenszain a pergunta determina a relação do sujeito com a língua, reverter da direita para a esquerda é voltar para o ponto onde partiu.

²² Prepúcio é a dobra da pele que reveste a glândula do pênis. A circuncisão faz parte da aliança de Deus com os judeus para separá-los dos gentios, como povo escolhido.

²³ “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 sina sinagoga abandonada” Op. Cit. 9. p. 20. (O “assimilar-se” no original não está sublinhado. Destacamos esse termo porque ele tem duplo significado, representa a assimilação dos judeus, mas também uma questão estrutural da linguística, pois o castelhano e o iídiche/hebraico são sistemas opostos que exigem do sujeito uma reaprendizagem de leitura, escrita e comunicação)

Para auxiliá-la nas respostas de suas perguntas, a poeta convoca seus amigos poetas, críticos e poetas-críticos, para tentar construir suas respostas de modo dialético. Tamara 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 em seu artigo “Óeyme, mi oíme: Tamara Kamenszain” faz um breve compêndio das perguntas que perpassam a obra da poeta: “¿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?”

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. Este poema “Prepúcio” é um poema que desde os primeiros versos pergunta-se sobre o outro “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”²⁴, a julgar pelo título, o poema também pensa o outro como identidade em, no 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 las roturas”²⁵

Seguindo ainda com o poema “Prepúcio”, Paula Siganevich (2003) afirma que *O gueto* também é um livro da poesia da assimilação, a partir do verso “revertir, de derecha a izquierda / el orden de las letras, ‘asimilarse’,”, 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 (2001) comenta, em entrevista a

²⁴ “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.” Op. Cit. 9, p. 21.

²⁵ “hímen que vela / todas as rupturas” Op. Cit. 9, p. 21.

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 da 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 este lado del mediterráneo* (1973), Kamenszain busca essa relação com o outro a julgar pelo verso “um lado pressupõe outro”, como diz a poeta. A assimilação²⁶ com o outro, assimilar a ordem das letras, é reunir estilos e produzir um verso com imagens independentes, ainda que estas imagens recuperem outros poetas. Dessa maneira, Paula Siganevich conclui

“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.” (2003, p. 64)

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 poetas-críticos e críticos-poetas, as duas atividades não se excluem; 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 presente 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

²⁶ 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.

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 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 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. No recorte que Perrone-Moisés faz não há escritoras e há uma hierarquização de características literárias que deslegitimam outras, e, nesse sentido, Tamara Kamenszain a descontrói. Mesmo sendo uma escritora-crítica, Kamenszain procura ser um contraponto, faz uma poesia experimental e profanatória e ainda sim sua obra é referência justamente pela riqueza de conteúdo intelectual e poético. A produção de Tamara também é transgressora porque insiste em um tom feminino que é duplamente engajado; primeiro porque reivindica o lugar da mulher também no protagonismo da literatura, segundo porque – por ser uma obra que está entre a tradição judaica, onde a mulher é silenciada – reivindica o lugar da mulher na própria cultura na qual está inserida, dando-lhe voz.

Dentre os escritores elencados por Perrone-Moisés, 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 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, 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 estes 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:

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. (2012, p. 180).

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. Com a obra de Tamara Kamenszain é possível fazer experimentalismos, iguais aos que ela mesmo fez com a obra de Piglia e Wittner; é possível transformar trechos de ensaios em poemas e poemas em trechos de ensaio.

“Si la escritura y el silencio / se reconocen uno a otro / en ese camino que los separa del habla / la mujer, silenciosa por tradición / está cerca de la escritura. / Silenciosa porque su acceso al habla / nació en el cuchicheo y el susurro, /

para desandar el microfónico mundo / de las verdades altisonantes. / Tan callada y lateral fue siempre su relación / con la marcialidad de los discursos establecidos, / que los hombres, paradójicamente calificaron la mujer de “muy platicadora”.” (KAMENSZAIN, 2000, p. 207, trecho de ensaio transformado em poema)

Em Tamara Kamenszain, encontramos um forte diálogo com o outro, que corresponde não só aos gêneros nos quais ela escreve, mas aos lugares pelos quais passou e à reformulação de conceitos como o “neobarroco”. Os textos de Kamenszain evocam a história de uma família poética e de uma herança familiar que se constroem: pelo tom feminino – 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 –, por uma deliberada concepção da linguagem que compreende o real dentro de seus limites. Na formação de sua obra, Kamenszain dá destaque ao seu breve exílio em Israel e Nova York²⁷ e ao seu maior exílio no México, sobre esses lugares e períodos a poeta afirma descentralizar a identidade judia, onde 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 Tamara aponta para as semelhanças que há entre seus poemas e seus 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 diz:

Veinte años después de volver de México escribí el poema “Exilio”, 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 exilio – 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. (2006:161)

²⁷ “(...) garota de sandálias hebreias / com a bíblia na mão / eles nem me escutam / correm atrás de seu idioma / como baratas de Nova York / (...) Espanha não / Nova York muito menos / de textos como rolos vestidos / de filósofos que mordem o pó / esse *que és* / esse ao que *retornarás*...” Op. Cit. 9, p. 25.

A vivência do exílio na relação com o outro indivíduo, cultura, língua entre outros, aparece na poesia de Kamenzain 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 Kamenzain fala sobre seu primeiro livro de poemas *De este lado del mediterráneo*, 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.

*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 lenguas²⁸: 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. (Kamenzain, 2006, p. 159, comentário em itálico meu.)*

No poema “Exílio”, no livro *De este lado del mediterráneo* e no poema “Judeus” Tamara 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 ela 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: “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” (2012, p. 13), Kamenzain, em sua poesia é a testemunha que fala de si e do outro.

²⁸ 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 / (...) dissecar é a palavra correta / reverter da direita para a esquerda / a ordem das letras, “assimilar-se”, / traduzir como ladino / a língua materna...” (Op. Cit. 9. P. 21.

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 na forma como estes são construídos também. 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 – transgredir as normas e romper 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.

A utopia também é um constituinte do ensaio, não só tematicamente os ensaístas fazem da utopia um assunto central. Sua maneira de escrever também a pressupõe. Por um lado, 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 expressam uma visão desinente 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.

Concluindo, 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 “hay una alternancia obsesiva donde siempre viene un y después otro, poema y ensayo”, ensaio e poema só têm entre si uma diferencia entre grau e tom. Desde *El texto silencioso* (1976) até *La boca del testimonio* (2007), Tamara 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” 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 iídiche que se escreve da direita para esquerda e o castelhano da esquerda para a direita, ambos, poema e ensaio tratando sobre as semelhanças e diferenças que temos com o outro, outra língua, outro lugar, outro gênero.

O TESTEMUNHO COMO MÉTODO

Poesia como testemunho: Paul Celan, um companheiro de viagem

Para desenvolver sua análise de poesia, em *La boca del testimonio. lo que dice la poesía*, Tamara Kamenszain recorre a Giorgio Agamben, a quem também recorremos para compreender uma das formas como a poesia testemunha. A primeira citação de Agamben que abre o livro de Kamenszain diz

El lugar –o, sobre todo, el tener lugar– del poema no está, por ende, ni en el texto ni en el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su juego a faltarse. (AGAMBEN, 2005, p. 93)

Essa epígrafe deixa clara qual a interpretação que Kamenszain tem acerca do testemunho. Para a poeta, a testemunha é aquele que precisa dos outros para saber de si. O autor é a testemunha e o leitor aquele que o ajuda a saber mais. Em *O que resta de Auschwitz?* Agamben reflete sobre o que denominou “contração do tempo”, com base no conceito de tempo-de-agora desenvolvido por Walter Benjamin, e a partir daí discute o que compreende por “resto”. Para Agamben o resto não é aquilo que sobra ou que é conservado na memória, para ele é uma interrupção, um intervalo que se insere na língua do testemunho e se opõe às categorizações do arquivo. O resto é a própria língua indicando sua impossibilidade de falar. Esta interpretação desconstrói o horizonte delineado pelo dizer e inaugura a verdade da fala. Isto que é chamado “verdade” quebra a noção de história progressiva do *chronos*; e inaugura a totalidade do tempo de agora como *kairós*.

Agamben aponta, a partir da resposta que Hannah Arendt concede a uma tv alemã, que o que restava da Europa após a Segunda Guerra Mundial era a “língua materna” (AGAMBEN, 2008, p. 159). Para entender o que significa este resto da Europa o qual Arendt diz ser a língua materna, Agamben traz as tensões que tornam a língua viva, baseada no indivíduo que perdeu a faculdade da fala por passar por um evento traumático ou por uma situação-limite. Desse

modo, o autor desenvolve a ideia de que a verdadeira testemunha é o “muçulmano”²⁹, e que o campo aonde os muçulmanos eram “fabricados” representa o que os juristas denominam de estado de exceção. Para o filósofo italiano “a exceção explica o geral e a si mesma. Quando se quer estudar corretamente o geral, importa ocupar-se de uma exceção real” (AGAMBEN, 2008, p. 55), essa afirmação baseia-se em Kierkegaard que apresenta que é na situação-limite – seja qual e como for – que é possível conjecturar e definir o que é “normal”.

O ponto crucial do testemunho linguístico no que se refere ao estado de exceção, segundo Agamben, é estar situado na fronteira entre o real e o (im)possível. Essa incoerência só pode ser solucionada no tempo messiânico, que é o tempo que sobrevive à História. A concepção de sobrevivência é a base da reflexão política de Agamben, pois o Homo Sacer sobrevive à biopolítica, e a sobrevivência é fruto do acaso e desconstrói a ideia de temporalidade ordinária, quem sobrevive, esquece o que é antes e depois, passado e presente, o que existe é apenas a vida nua e um desejo de viver o futuro.

Aqueles que sobreviveram à Shoah, como o escritor Primo Levi, o qual Agamben utiliza como base para seu argumento, afirmam que era impossível dar um real testemunho sobre o que viveram no limite do que foi o estado de exceção – o campo –, pois não havia preceito, cada dia era um milagre e apenas quem viveu esta experiência até o fim pode narrá-la; quem morreu, e talvez fosse a melhor testemunha, não pode falar, seu testemunho vem pela boca de outros. A morte sempre é narrada pela voz de outro, ainda que esse outro não dê conta de testemunhar a morte em sua totalidade justamente por estar vivo. Dar testemunho, de acordo com Primo Levi, é exprimir uma experiência limítrofe entre a vida e a morte cujo sobrevivente atravessou.

No conceito de testemunho há um paradoxo que consiste na impossibilidade de representar através das palavras a vida nua, e ao mesmo tempo tentar dar conta dessa experiência através da narrativa. Benveniste também apresenta a testemunha não só como sobrevivente, mas como um terceiro elemento que presenciou o fato, viu, e pode julgar uma situação:

“Verificamos a diferença entre *superstis* e *testis*. Etimologicamente, *testis* é aquele que assiste como um “terceiro” a um caso em que dois personagens estão envolvidos; e essa concepção remonta ao período indo-europeu comum. Um texto sânscrito enuncia: “todas as vezes em que duas pessoas estão

²⁹ Agamben explica, baseado no testemunho de Primo Levi, que “muçulmanos” são aqueles que viveram no campo e tornaram-se verdadeiros cadáveres ambulantes, aqueles de quem tudo foi tirado, aqueles que perderam toda a dignidade; eles são a representação da morte moral, são homens que foram reduzidos a não-homens, deles foi retirada toda a humanidade. (2008, p. 60)

presentes, Mitra está lá como terceira pessoa”; assim, o deus Mitra é, por natureza, a “testemunha”. Mas superstes descreve a “testemunha” seja como aquele “que subsiste além de”, testemunha ao mesmo tempo sobrevivente, seja como “aquele que se mantém no fato”, que está aí presente. ”. (Benveniste, 1995, p. 278)

Elucidar esse paradoxo sobre a condição da testemunha é fundamental para entender o que significa a impossibilidade de falar que tem os sobreviventes da Shoah – e que também tem aqueles que carregam essa história como herança – e de outras situações limites. O percurso que Agamben faz para esclarecer essa questão é estrutural. O filósofo italiano trata o testemunho apenas do ponto de vista linguístico e pondera que esta categoria não é somente o fruto do que não pode ser dito, mas sim, da relação entre o dizível e o indizível, entre o que queremos dizer e o que realmente dizemos. O que interessa para Agamben é o que está nas competências da linguagem e a sua possibilidade efetiva. Aquele que se põe a dar testemunho, coloca-se entre a divisão do que é possível falar e do que se quer falar, portanto, o testemunho é uma realização do que é possível ser dito e a tentativa de dizer o que não pode ser dito.

O testemunho dos sobreviventes, hoje, é o principal relato do que ocorreu nos campos de concentração. É o principal relato do que ocorre na exceção que diariamente torna-se a vida cotidiana. A tentativa negacionista, dos próprios alemães, é facilmente refutada pelos testemunhos que foram publicados em livros, documentados e arquivados. Esses dados não provam o que aconteceu nos campos, mas falam da impossibilidade de narrar o inimaginável. Apenas os sobreviventes podiam contar essa história, pois apenas eles sabem o que viram.

O que resta de Auschwitz, do campo, da exceção é o vazio na fronteira entre o que é dito e o que não é dito. Este vão, esta passagem, anula qualquer inteireza discursiva e transforma o *logos* em fragmentos. A não-língua de Hurbinek – criança que nasceu no campo de concentração de Auschwitz e morreu dias depois de ser libertada, e é citada por Primo Levi e recuperada por Agamben – que deveria ser dita e arquivada, é esquecida, esta língua não encontra um espaço de representação e reconhecimento, pois ela é a própria potência do não.

Com outra compreensão sobre o conceito de testemunho, Marcio Seligmann-Silva (2013) analisa seus desdobramentos (*testimonio*) em seus sentidos jurídico e histórico, para então avançar e discutir categorias que estão implicadas no testemunho, como memória e esquecimento, representação e mimesis, passado e presente, etc.

De acordo com Seligmann-Silva, o século XX – era das catástrofes – é um período propício para a investigação da história da literatura, pois, nele, é possível destacar o teor testemunhal de variadas obras literárias. O testemunho histórico carrega consigo, de modo

datado, o conceito de “sobrevivência” – como vimos em Agamben –, um indivíduo que passa por uma situação extrema, se aproxima muito da morte, mas sobrevive a ela e desafia os limites de representação da linguagem, ao testemunhar o horror que viu de perto.

Há na literatura, principalmente latino-americana dos anos 70 e 80, uma categoria de *testimonio* que o considera, sobretudo, em seu sentido jurídico – produzindo denúncias e reportagens acerca da violência – e que pouco problematiza os limites da representação; mas também há uma literatura produzida pelos sobreviventes da Shoah e seus descendentes e ascendentes que compreende a complexidade que é a representação do real através da linguagem. Esse “real”, segundo Seligmann-Silva

“ (...) exige uma nova *ética da representação*, na medida em que não se satisfaz nem com o positivismo inocente que acredita na possibilidade de se “dar conta” do passado, nem com o relativismo inconsequente que quer “resolver” a questão da representação eliminando o “real”.” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 10)

A investigação sobre o testemunho produz uma discussão importante sobre a cisão entre os discursos “denominativo-representativo” e “literário”, desconsidera as fronteiras entre esses discursos e procura extingui-las à procura de um lugar intermediário. Este lugar intermediário na verdade é a relação entre esses discursos, se o discurso literário corresponde à estética, o discurso denominativo-representativo corresponde, também, mas não somente, à política. Walter Benjamin, em 1936, já dizia que a resposta à estetização da política deveria ser a politização da arte. Portanto a união dos discursos. Isto significa que toda obra de arte, e neste caso o texto literário de teor testemunhal, deve ser lido como um testemunho da barbárie, mas isto não significa que a atenção ao estudo estético-poetológico deva ser descartado.

É importante destacar que o testemunho, a maioria das vezes está relacionado com a morte e retrata a história de uma perda, o que é fundamental não pode ser mostrado diretamente; o testemunho é a exposição de um desaparecimento e a sua análise está à procura de traços que indiquem onde se originou esta perda. Entretanto, não há um lugar de origem para ser representado, pois o que deveria estar ali se perdeu, está ausente. A literatura de *testimonio* e a literatura da Shoah partem dessa ausência, dessa falta, desse “cheiro de morte” e o que as diferencia, principalmente, são suas abordagens analíticas e nesse sentido o leitor tem um papel fundamental.

A premissa básica que forma a teoria do testemunho/*testimonio* é a escalada do particular para o universal, o texto testemunhal é marcado por um salto entre o fato ocorrido e o discurso que o narra, o universal e o simbólico não podem expressar a totalidade do “real”.

Essa compreensão, no entanto, não é dada da mesma maneira na teoria do testemunho e na do *testimonio*, pois no *testimonio*, o que predomina como representação desta são os gêneros “clássicos” como reportagem, a biografia, a confissão e o texto bíblico. “É apenas o discurso pós-colonial e articulado dentro da retórica do hibridismo que irá revelar esse teor não-representacionista da literatura de *testimonio*” (Seligmann-Silva, 2013, p. 31). Na América Latina, a função testemunhal do texto se estabeleceu como gênero literário e a “política da memória” tornou-se uma marca – não só dos textos referentes à Shoah, mas daqueles que procuram “fazer justiça” àqueles que sofreram com regimes totalitários – política partidária, ao invés de uma marca cultural e então acentuou-se o caráter político dessa literatura. Pensando a partir da perspectiva da luta de classes, esse gênero tornou-se o mais apropriado para os oprimidos representarem o estado de exceção e a luta para vencê-lo.

O conceito de testemunho concede um novo tratamento ao fato literário que considera a especificidade do “real”. Na construção desse “real”, sob a ótica do testemunho, estão o discurso da memória e a teoria do trauma³⁰. Para Seligmann-Silva, a testemunha não é somente aquela que vivenciou um martírio, mas qualquer um que se põe a dar um relato em suas diversas formas; segundo o teórico, o “real” é sempre traumático.

A experiência traumática, segundo Freud, é aquela que impossibilita o indivíduo de compreender o evento em sua totalidade no momento em que ocorre, ou seja, é a experiência que só pode ser absorvida tempos depois de ter ocorrido. Guerras, batalhas, acidentes, mortes são exemplos de eventos traumáticos; o testemunho é o relato desses fatos e do processo de compreensão pelo qual o indivíduo que os sofre passa. A linguagem procura dar uma forma a esta experiência mal vivida e mal compreendida, ela nasce de uma lacuna. “A cultura nasce do sufocamento da natureza e o simbólico nasce de uma reescrita dolorosa do “real” (que é vivido como trauma).” (Seligmann-Silva, 2013, p. 48). A linguagem é antes de tudo o traço compensatório, mas nunca perfeito, de uma inexistência, é a tentativa de dar forma ao que parece não ter sentido.

Baseado nesse evento, que pode ser traumático ou não, mas que leva um tempo para ser compreendido, o discurso testemunhal possui três níveis de registro do passado: o da memória individual, o da memória coletiva e o da historiografia. A memória só existe ao lado do esquecimento, pois o indivíduo que esquece é o que sobrevive, lembrar o trauma a partir do relato é o que o faz sublimar-se e seguir adiante. Entre o povo judeu a memória tem um

³⁰ “A história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida)”. (Seligmann-Silva, 2013, p. 49)

significado particular, pois eles firmaram um pacto com Deus, de que não esqueceriam seus feitos e o glorificariam, tendo como garantia “o viver bem”. Toda a cultura judaica é organizada no culto da memória, desde as festas aos ritos religiosos. Também se faz necessário lembrar que o testemunho tem por tradição um culto aos mortos e este culto tem origem na tradição da arte da memória, que no presente recupera o passado. O discurso testemunhal supõe que o trabalho da memória julga a necessidade de ocupar-se do passado, pois a identidade das testemunhas depende disso e considera difícil este trabalho da memória com o passado. As lembranças que a memória recupera, segundo Halbwachs (1990, p. 80), “são em larga medida uma reconstrução do passado – não em sua totalidade porque isso jamais seria possível – com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada.”.

Em seu poemário de 2003, *O gueto*, Tamara Kamenszain recupera a voz de Paul Celan³¹ para dar conta da experiência do luto e de uma poesia que testemunha e sobrevive a experiência traumática. Dividido em três partes, onde cada uma inicia com uma epígrafe de Celan, *O gueto* reafirma a posição adotada por Kamenszain de situar a escrita em um espaço fronteiro, tais quais os *meridianos* de Celan.

O livro inicia com a dedicatória “Em memória de Tobias Kamenszain / Em teu sobrenome instalo o meu gueto”³² onde o gueto habita a tradição, o nome, a palavra. Segundo a *Enciclopédia prática do judaísmo* a palavra gueto provém da palavra italiana “borghetto” que nomeava os bairros italianos onde os judeus eram obrigados a viver sitiados, em meados de 1516. Posteriormente, com o advento da Segunda Guerra Mundial, os guetos adquiriram uma dimensão completamente diferente que implicava na reclusão e na morte dos judeus. Esses sentidos ecoam em *O gueto* para compreender a tradição da qual a poeta faz parte e então se reconhecer através do(s) outro(s).

Sobre o povo judeu e sua história de exílio permanente, o filósofo Ricardo Forster afirma:

“Extraño itinerario de un Pueblo que supo construir su patria y el interior inagotable de un Libro y que fue capaz de tejer con sus recuerdos, felices y dolorosos, el manto de una historia inagotable. De un pueblo acosado recurrentemente por la acusación de apátrida, de eterno extranjero, de tráfuga de todas las fronteras, como si nos persiguiera el estigma del marrano (...) Extranjeros aunque hayamos vivido casi un milenio en la misma

³¹ Paul Celan, poeta romeno, de origem judia, sobrevivente da Shoah.

³² “In memoriam de Tobias Kamenszain / En tu apellido instalo el mi ghetto.” (KAMENSZAIN, Tamara. *O gueto/ O eco da minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 17)

tierra; extranjeros aunque nuestras sangres se hayan mezclado en los campos de batalla de esas naciones que, sin embargo, no terminan de aceptarnos; extranjeros porque un sentimiento de solidaridad y de pertenencia nos liga con la tierra de nuestros ancestros (...) No somos de ningún lugar y por eso siempre estamos dispuestos a hacer equipaje, carecemos de raíces...” (1997:13)

Inseridos nesse contexto, procuramos mostrar como Kamenszain encontra em Celan uma identificação, ambos judeus, exilados, fazem, em sua poesia, referências diretas a lugares e familiares; partem de uma dor compartilhada: o luto por um ente querido; constroem uma poesia que quebra a ordem sintática, que flui da memória, que têm metáforas em comum e que circulam sobre os mesmos temas.

A epígrafe de Celan que inicia o primeiro capítulo de *O gueto* é “Di que Jerusalem existe³³” e é um verso do poema “Os pólos”, traduzido por João Barrento.

OS PÓLOS³⁴

estão em nós,
inultrapassáveis
na vigília,
nós trans-dormimos, diante da porta
da compaixão,

perco-te para ti, é
a minha consolação de neve

diz que Jerusalém existe,
di-lo, como se eu fosse este
teu branco,
como se tu fosses
o meu,

³³ “Diga que Jerusalém existe.” Op. Cit. 9, p.19

³⁴ “Die pole / sind in uns, / unübersteigbar / im Wachen, / wir schlafen hinüber, vors Tor / des Erbarmens, // ich verliere dich an dich, das / ist mein Schneetrost, // sag, daß Jerusalem ist, / sags, als wäre ich dieses / dein Wieß, / als wärst du / meins, // als könnten wir ohne uns wir sein, // ich blättere dich auf, für immer, // du betest, du bettest / uns frei.”

como se pudéssemos, sem nós, ser nós
 eu desfolho-te para sempre,
 tu rezas, tu deita-nos
 em liberdade.

O poema inicia dizendo que os polos estão entre “nós”, mas quem é nós? “Nós” são os humanos? “Nós” são os judeus? A distância entre os polos é a metáfora que representa o quão afastado o sujeito do poema está de “nós”. Essa distância é inultrapassável, eles estão em vigília e “trans-dormem”, ou seja, eles não dormem, eles são vigilantes, estão além do sono, trocam o sono pela vigília ou dormem levemente para estar atento à porta da compaixão. A porta é passagem, entrada e/ou saída, pode significar prisão ou liberdade. Liberdade para vida ou para morte, por isso eles esperam pela compaixão. Ainda, pode haver, entre o sujeito e o “nós”, uma distância maior do que a distância entre os polos, que é a distância entre vida e morte. Na neve, frequentemente usada como representação de paz e esclarecimento, Celan vê pegadas sendo desfeitas, vestígios sendo ocultados, pessoas sendo mortas e uma dor gélida. Em todo tempo a neve aparece na sua poesia, porque é comum grandes nevascas no leste europeu, mas em “os polos” ela aparece como consolação, uma consolação que se esvai. Da onde o sujeito está ele pede ao tu “diz que Jerusalém existe”, o sujeito está à procura de paz, à procura do lugar que ele sabe que é seu, mais está distante. Este verso, que é a epígrafe, é emblemático porque o sujeito pede que alguém lhe diga que a cidade de Jerusalém existe – Jerusalém é a cidade santa dos judeus e etimologicamente significa legado de harmonia ou paz (yerusha: legado; nas variações linguísticas shalom/shalem: paz/harmonia) –, portanto, tanto Celan quanto Tamara esperam ouvir que há um lugar onde a paz e a harmonia são passados de geração a geração, como uma herança, um legado. Isto leva o leitor a pressupor que não há paz no lugar onde os dois estão. No encontro com esse “tu” indefinido, que também dá margem para explorar o “tu” leitor, há uma paz momentânea; essa paz acaba logo porque para o sujeito não é possível ser e ter o branco se o seu povo não está completo “como se pudéssemos, sem nós, ser nós”.

O primeiro capítulo de *O gueto* contém sete poemas que contam como os rabinos deixaram a cidade de Toledo, desertaram as sinagogas e levaram consigo os livros sagrados, enquanto procuravam manter suas tradições e lutavam para que não se perdessem frente à injunção da conversão ao cristianismo. O sujeito percorre um caminho gradativo, inicia como “eu” feminino e termina como “nós”, e também conta a história da família Kamenzain – judeus que partiram da Rússia para Argentina –; este “eu” passa por Havana, Nova York, México e

Rio de Janeiro e carrega consigo um duplo peso: o das escrituras sagradas e o da tradição literária argentina.

A epígrafe que inicia o segundo capítulo do livro diz “Mi duelo, lo que estoy viendo / pasa a tu campo³⁵”, é o capítulo que inicia o processo de compreensão da perda, do luto; é o capítulo da pergunta. A epígrafe é do poema “Todas as formas do sono”, de Celan

TODAS AS FORMAS DO SONO³⁶, cristalinas,
que assumiste
na sombra da linguagem,

a elas
conduzo eu o meu sangue,
os versos de imagens, a esses
vou alberga-los
nas veias cortadas
do meu conhecimento –

**o meu luto, bem vejo,
corre para ti**

Quantas formas o sono pode assumir? Nesse poema, o sujeito fala com um “tu” que dorme, dorme porque pode estar morto, dorme porque pode estar fadigado, dorme porque pode estar desmaiado, um “tu que dorme”. Na sombra da linguagem, numa linguagem que não comunica, que não se faz entender ou que silencia, é nela que o “tu” assume as formas do sono e para essas formas o sujeito conduz seu sangue, sua vitalidade. Os versos que formam a imagem do sujeito diante da morte, ele procura “albergar-los / nas veias cortadas”, albergar aqui pode ser “hospedar”, “acolher”, mas pode ser “encerrar”, “conter” e então os versos que seguem podem trilhar dois caminhos. Um, é o que guarda a poesia e o conhecimento de que os versos é o que ainda dá vida ao sujeito, é o que lhe garante a sobrevivência. Outro, é de que os versos

³⁵ “Meu luto, o que estou vendo / passa a teu campo.” Op. Cit. 9, p. 41

³⁶ “ALLE DIE SCHLAFGESTALTEN, kristallin, / die du annahmst / im Sprachschatten, // ihnen / für ich mein Blut zu, // die Bildzeilen, sie / soll ich bergen / in den Schlitzvenen / meiner Erkenntnis –, // meine Trauer, ich seh’s, / läuft zu dir über.” (Tradução Y. K. Centeno)

só dão vida se correrem em direção ao outro. O luto do sujeito só pode ser compartilhado pelos versos, enquanto o luto é o encerramento de um ciclo, a poesia é a possibilidade de recomeçar.

No segundo capítulo de *O gueto*, o sujeito indaga "¿Qué es un padre ? ", "¿Con qué escribir ahora?", e em certa medida Celan também reflete sobre a linguagem e como se comunicar. Kamenszain faz um percurso histórico sobre a morte dos judeus e do povo argentino. Ela e seu companheiro de viagem escrevem sobre a morte, sobre o luto, sobre origem e herança. Seus versos memorialísticos procuram reconstruir – através da língua – as camadas sucessivas que condensam os sentidos para separar o sujeito vivo do objeto morto. Este capítulo contém seis poemas.

O último capítulo, com um longo poema intitulado “Judíos”, inicia com a seguinte epígrafe de Celan “Además el rayo de las tumbas va al Ghetto y al / Edén, compone / la constelación que él / el hombre, necesita para habitar aquí, / entre los hombres³⁷”, que é do poema “Ventana de Choza” – sem tradução para o português –, neste poema o sujeito finaliza sua travessia das sombras para a luz e Celan foi seu principal companheiro de viagem. “Ventana de choza”³⁸ diz

El ojo, oscuro:

como ventana de choza. Reúne

lo que era mundo y mundo permanece: el este

errante, los

en vilo, los

hombres-y-judíos,

el pueblo-de-las-nubes, magnético

te atrae con dedos

³⁷ “Além disso o raio das tumbas vai ao Gueto e ao / Éden, compõe / a constelação de que ele, / o homem, precisa para habitar aqui, / entre os homens” Op. Cit. 9, p. 59.

³⁸ “HÜTTENFENSTER /// Das Aug, dunkel: / als Hüttenfenster. Es sammelt, / was Welt war, Welt bleibt: den Wander- / Osten, die / Schwebenden, die / Menschen-und-Juden, / das Volk-vom- Gewölk, magnetisch / ziehts, mit Herzfingem, an / dir, Erde: / du kommst, du kommst, / wohnen werden wir, wohnen, etwas // - ein Atem? ein Name? - // geht im Verwaisten umher, / tänzerisch, klobig, / die Engels- / schwinge, schwer von Unsichtbarem, am / wundgeschundenen Fuß, köpf- / lastig getrimmt / vom Schwarzhagel, der / auch dort fiel, in Witebsk, // - und sie, die ihn säten, sie / schreiben ihn weg/ mit numerischer Panzerfaustklaue! // geht, geht umher, / sucht, / sucht unten, / sucht droben, fern, sucht / mit dem Auge, holt / Alpha Centauri herunter, Arktur, holt / den Strahl hinzu, aus den Gräbern, // geht zu Ghetto und Eden, pflückt / das Sternbild zusammen, das er, / der Mensch, zum Wohnen braucht, hier, / unter Menschen, // schreitet / die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich- / unsterbliche Seele, / geht zu Aleph und Jud und geht weiter, // baut ihn, den Davidsschild, läßt ihn / aufflammen, einmal, // läßt ihn erlöschen - da steht er, / unsichtbar, steht / bei Alpha und Aleph, bei Jud, / bei den andern, bei / allen: in / dir. // Bch, das ist / das Haus, wo der Tisch steht mit // dem Licht und dem Licht.” CELAN, Paul. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 1999. Traducción: Jose Luis Reina Palazón.

del corazón, tierra:
tú vienes, tú vienes,
vamos a habitar, habitar, algo

—¿un aliento? ¿un nombre?—

va por el espacio huérfano,
bailarino, tosco,
el ala
del ángel, grave de invisible, en el
pie desollado, lastrada
de cabeza
por el granizo negro, que
también allí cayó, en Vitcbsk,

—¡y los que lo sembraron
lo eliminan por escrito
con mimética garra de puño antitanque!—

va, va por doquier,
busca,
busca abajo,
busca arriba, lejos, busca
con el ojo, trae
abajo el Alfa Centauro, Arturo, trae
además el rayo, de las tumbas,

**va a Gueto y Edén, compone
la constelación que él,
el hombre, necesita para habitar, aquí,
entre los hombres,**

pasa

revista a las letras y al alma mortal
 inmortal de las letras,
 va a Aleph y Jud y sigue más allá,

construye el escudo de David, lo hace
 arder en llamas, una vez,

deja que se apague - allí está él,
 invisible, está
 con Alfa y Aleph, con Jud,
 con las otras, con
 todas: en
 ti,

Beth³⁹, - ésta es
 la casa donde está la mesa con
 la luz y la luz.

Em “Ventana de choza” o sujeito fala sobre um olho escuro como uma janela de choça⁴⁰. Esse olho reúne o que o mundo foi e o que restou dele, é como um olho que tudo vê entre o espaço e tempo. Essa imagem lembra outras duas imagens. A primeira é a que Tamara Kamenszain comenta sobre Polanski em entrevista, ao afirmar que o cineasta escrevera que sua vocação, seu olhar raro sobre o mundo e o que o constitui, veio justamente do que observava por uma fresta da choça na qual ficou preso em Cracóvia. A segunda lembra as imagens que Didi-Huberman analisa em seu ensaio “Casas”, de 2013. O crítico de arte apresenta sua interpretação sobre o dilaceramento dos campos, a partir de fotografias que foram tiradas em Auschwitz às escondidas, fotografias que revelam um olhar particular sobre o campo.

No poema, o sujeito que observa não vê mais o mundo como antes, seu olhar reúne dois mundos, o de antes e o de agora, ele situa-se no leste, errante, desequilibrado. O sujeito passa a falar de si, de seu povo – que no caso é o povo judeu –, afirma que são magnéticos, ou seja,

³⁹ No original o poema não tem nota, nossa nota é para pontuar que “Beth” aqui é ambíguo, pode ser tanto a letra do alfabeto, quanto “casa”, pois é assim que os judeus nominam “casa”.

⁴⁰ Choça é uma construção rústica, revestida por folhas, mas que empregada informalmente é considerada como uma cadeia, uma prisão.

onde um está atraindo o outro, eles se atraem com os dedos, chamam-se, se atraem pelo coração. Um “tu” vem até o sujeito e o faz companhia, ambos passam a habitar no sopro, na palavra. Sopro e palavra são duas metáforas importantes para o judeu, na Bíblia o sopro divino é o que dá vida ao homem, essa metáfora aparece em Gênesis 2⁴¹ e em Ezequiel 37⁴²; já a palavra é importante porque por ela o mundo foi criado.

Em Tamara Kamenszain habitar o sobrenome, habitar a palavra, assim como em Celan, é inserir-se numa tradição, em um povo, em um espaço que como segue adiante no poema é órfão. O sujeito habita com “tu” esse espaço e vê um anjo com asas invisíveis, que de tanto dançar machucou os pés no granizo negro. Esse anjo também caiu em “Vitsbsk”⁴³, mas não representa nenhuma esperança, pelo contrário é como se representasse a queda do homem, sua não esperança de salvação. Adiante o sujeito fala sobre o que semearam e foi eliminado, vão por toda parte, busca em cima, busca em baixo, busca em cima novamente, busca longe e com o olho que observa desde o início o sujeito encontra a Alfa Centauro e Arturo; a primeira é a principal estrela da constelação de Centauro e a segunda é principal estrela da constelação de Boieiro, a luz de ambas pode ser vista a olho nu. Com essas estrelas vem o raio das tumbas, essas estrelas podem viver 9,3 bilhões de anos, seu raio passa do Gueto ao Éden, é importante observar que não é o contrário, do Éden ao Gueto, porque mostra que a vida plena do homem era no Éden, ao pecar o homem ganha a morte, enquanto parte da criação permanece.

O sujeito segue dizendo que o homem precisa da luz para habitar entre os homens, fala que é mortal e passa à imortalidade através das letras, cita o Aleph⁴⁴ e o Jud e segue adiante. Nas últimas estrofes, o sujeito fala sobre o escudo de Davi, que é um símbolo para o judaísmo e para outras religiões, representando em cada ponta com dois triângulos sobrepostos a criação, a preservação e a destruição. O escudo arde em chamas, no escudo está um “ele” invisível, pode ser o anjo ou outra pessoa, ou até mesmo um messias, que aparece como o princípio e o fim em “Alfa”, onde há “la luz y la luz”. “Escudo de Davi”, de Tamara Kamenszain, também é um poema que conta parte da história dos judeus em *O gueto*, mas no poema de Tamara, o símbolo

⁴¹ “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gn. 2:7)

⁴² “Ele me disse: profetiza ao espírito, profetiza, ó filho do homem, e dize ao espírito: “Assim diz o “Senhor Deus: vem dos quatro ventos, ó espírito e assopra sobre estes mortos para que vivam” (Ez. 37:9)

⁴³ Cidade situada no nordeste da Bielorrússia, famosa pelos lagos glaciais, e que na Idade Média foi muito conhecida como um importante centro comercial e cultural. Em 1772 a cidade tornou-se um enorme centro militar e foi forçosamente submetida ao império da Rússia unificada, mas, depois de muito tempo, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a Revolução Socialista de Outubro a cidade voltou a ser livre.

⁴⁴ Na literatura, o escritor argentino Jorge Luís Borges denomina de "Aleph" o ponto que contém todo o universo. Como em uma epifania, "Aleph" é uma compreensão universal através da observação de um ponto que reúne "tudo ao mesmo tempo, e agora".

é desconstruindo, ainda que a imagem seja flamejante como o fogo, o messias é desconstruindo, o sujeito já não tem nenhuma esperança, o que vale como escudo é a coragem que o sujeito tem de morrer “entre o peito e as costas / uma camiseta ferida / vale como escudo”.

Tamara Kamenszain evoca outras figuras para construir sua novela de parentescos, como Anne Frank, Freud, Buber, entre outros. Estas figuras quebram a lógica do tempo, atravessam o passado e o presente e geram encontros que colocam em choque as pessoas gramaticais. *O gueto* relembra o pai que está ausente e também relembra, segundo Paula Siganevich (2003), os sujeitos poéticos do romântico Rubén Darío, do vanguardista Oliverio Girondo e dos amigos neobarrocos, em imagens de profunda tristeza e escuridão. O que Tamara Kamenszain parece construir neste livro é um testemunho do “real” e, nesse processo de construção, o real se torna a escrita e a escrita é o gueto, aonde é possível “escutar as vozes parentais e traduzi-las, compreendendo as tradições e as filiações, e como em redes complexas produzir os conjuntos sensíveis que transmitem as sonoridades da lembrança.” (Siganevich, 2003, p. 63).

A obra de Paul Celan apresenta ao leitor o que Freud chama de trauma. O trauma é “uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal”⁴⁵, por meio da escrita o poeta consegue sublimar esta experiência, de modo que o que resta dela é silêncio. O leitor da poesia celaniana se depara com um texto de complexa penetração, porque esta escrita contrapõe às formas inteligíveis, é construída elipticamente e não almeja uma completude de sentido – pelo contrário – é fragmentada e deixa restos do que foge a representação. Um fator importante na estrutura sintática desta poesia e que também faz parte da poesia de Tamara Kamenszain é a falta de pontuação nos poemas. Esta ausência é uma abertura às várias possibilidades de leitura, nela não existe algo preestabelecido, mas, sim, maneiras múltiplas de (des)organizar as palavras; no caso de Celan, esta ausência também é simbólica no sentido de representar a desordem do mundo, se a pontuação coloca as palavras em ordem, o que Celan gostaria de expor era o caos dos campos; se seus poemas seguissem regras de pontuação, eles organizariam a catástrofe e isto seria mais opressivo e silenciador.

No limiar do dizível e do indizível está o silêncio. O que resta do modo de funcionamento do campo é o silêncio. O silêncio não se resume ao vazio, mas a potência do que pode ser dito, e, no caso do poeta, sua missão é arrancar a palavra do silêncio. E o que pode

⁴⁵ FREUD, Sigmund. Fixação em traumas: o inconsciente (1917 [1916-1917]). Conferência XVIII. In: _____. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, p. 325. [p. 151]

silenciar? A morte. São temas centrais na poesia de Celan e Kamenszain a morte, o ser judeu, a dor, a identificação com o outro, a língua e a familiaridade. Celan também trata da morte de um ente querido, a mãe Friederike Schragger que morreu assassinada em um campo de concentração, em 1942. A figura materna tem um significado singular na poesia de Celan, principalmente no que diz respeito à língua. Celan aprendeu alemão com a mãe, lendo Goethe, Schiller, Rilke e posteriormente escreveu sua obra em alemão⁴⁶, mesmo morando em Paris. O alemão, assim como o romeno, era a língua de comunicação da aristocracia cultural judaica e a maioria da população da cidade natal de Celan a falava. Escrever em alemão, que veio a ser a língua dos assassinos de seu povo, foi emblemático para Celan. Os alemães negacionistas contaram na poesia de Celan tudo o que foi feito nos campos, a língua alemã de Celan foi instrumento de denúncia.

Na poesia celaniana há muitos silêncios. O silêncio da mãe morta, o silêncio que compartilha a dor⁴⁷, o silêncio individual e coletivo⁴⁸ do povo dizimado e talvez o esforço dessa poesia seja justamente o de uma voz particular falar e alcançar o coletivo. Há autores que apresentam o silêncio como um vazio na fala e na escrita; enquanto outros acreditam que abrir um espaço para o silêncio é lidar com um espaço onde é possível amparar o outro, situar o “entre”, e estes autores são como Paul Celan e Tamara Kamenszain. Uma escrita da memória é, sobretudo, o que ambos poetas escrevem, esta memória procura recuperar o que resta.

Se a poesia⁴⁹ é o que resta para ambos, e o silêncio também, vale lembrar o quão associado à religião judaico-cristã está o silêncio. No antigo alfabeto hebraico, o nome de Deus

⁴⁶ “Es en y desde el alemán que Celan puede y debe escribir, puede y debe abrir las compuertas de la memoria del sufrimiento, es en y desde el alemán que la barbarie se instala en la lengua, aunque ahora sea la lengua del poeta. ‘La lengua poética extrae su poder del reino inexplorado de la muerte, o mejor dicho: de los muertos. FORSTER, Ricardo. *Los hermeneutas de la noche: de Walter Benjamin a Paul Celan*. Madrid: Trotta, 2009. P. 10

⁴⁷ É importante observar, como diz Freud, que a dor psíquica – que é fruto do luto por causa da morte de algo ou alguém, cujo indivíduo nutre um sentimento de amor e vínculo – pode transformar-se em dor física e o indivíduo pode ser consumido por completo. Para que isso não ocorra, ele deve ir desfazendo as assimilações entre a perda e o que ainda resta dela, e este processo é tão doloroso quanto.

⁴⁸ No sentido de silêncio da morte coletiva, é interessante lembrar como Tamara Kamenszain constrói a morte coletiva em seu livro *El eco de mi madre*. Em cada poema, a poeta convoca outro poeta que tenha passado pela mesma dor de perder a mãe pouco a pouco, pela doença do *Alzheimer*, até todos perderem as mães por completo. *O eco são as memórias perdidas que reverberam para quem sobrevive*.

⁴⁹ “a poesia é um passo para fora do corte entre o ver e o dizer (que supõe a existência de dois modos incomensuráveis de constituição da realidade). A poesia corresponde a um trabalho de singularização que coloca o poeta contra o imaginário, contra o mundo na medida em que ele é imaginário, ou seja, representação construída na reversibilização de imagens e conceitos. ‘Contra’ tem aqui que ser entendido num duplo sentido: algo que é ‘contíguo’, como um corpo contra a parede que o suporta; algo que se opõe a outra coisa”. (LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. *ALETRIA – Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 10/11, p. 72-79, 2003/2004).

é indizível, é a junção de quatro consoantes⁵⁰ “YHWH” que sem vogais o tornam impronunciável. Este nome de Deus pode ser encontrado no livro de Exôdo (3:14-15), onde Moisés pergunta a Deus qual o seu nome e ele responde “Eu sou”. Deus, portanto, é o que está ausente, oculto, mas, ainda sim, “real” para quem crê.

Segundo Gadamer (2005), nesta poesia de denúncia e silêncio⁵¹, que é a poesia de Celan, o leitor encontra a dificuldade de adentrar em seu universo poético, pois a articulação do mundo-linguagem apresenta-se nos níveis lexicais, modais, “táticos” e ontológicos. No que diz respeito ao léxico, Celan faz uso de arcaísmos, neologismos palavras raras (*mots rares*) e autorreferencialidade; quanto ao modo como escreve, por ter um vasto conhecimento literário e cultural, Celan apresenta conjecturas sobre o judaísmo ou dados culturais, geográficos e históricos do leste europeu que de certa maneira não são facilmente perceptíveis pelo leitor. No que concerne à dificuldade “tática” corresponde às linguagens codificadas e aos mitos pessoais, enquanto as ontológicas se referem ao “próprio do hermetismo moderno, no qual o próprio estatuto da significação é colocado em causa”; resultado de uma crise de valores da modernidade, a linguagem radicaliza-se em seu exílio, cultiva-se na “anticomunicação” e na “privacidade semântica”.⁵²

Em *O gueto*, um dos primeiros poemas que passa pela história do genocídio judeu é intitulado “Gentios”⁵³

Deus escreve a diferença

⁵⁰ “Como vogais hebreias / consoantes cristãs / minha cidade do México é quase muda / pronuncia-se / cruzando o deserto aos 40.” Op. Cit. 9, p. 35.

⁵¹ Enrique Foffani, no prefácio à poesia reunida de Tamara Kamenszain *La novela de la poesia* (2012), também apresenta a poesia de Kamenszain como uma poesia de denúncia e silêncio. O que ocorre para ele é que o próprio silêncio já é uma denúncia. Foffani afirma “La escritura repercute como un *texto silencioso* (itálico do autor): aquí silencioso significa en voz baja, no estridente, en media voz, esa que indaga en la vertiente sabia del silencio, traducida en términos de resistencia.” (KAMENSZAIN, Tamara. *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, p. 23.)

⁵² OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Dissertação de mestrado. Orientação George Otte – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. (p. 141)

⁵³ Op. Cit 5, p. 39. Gentiles “La diferencia la anota dios / en el espejo del desorden genético / si me miro descuento mi doble / si te veo agrego tu mitad. / Diferencia idéntica / hace reír de tanto parecemos / área a la semita judía al ario / locos sueltos tapiados juntos / protegidos a la intemperie inalámbrica / como animales ante su propio entierro / por los restos del campo. / En ese hogar descampado / en ese perímetro que nos concentraba /yo soy aquella que por vos morí /y por tu gentileza soy también / la que te dejó / morir. / Dios nos archivará distintos / en su libro de los parentescos / en el viejo yo vos en el nuevo / dos testamentos a la fosa común / y después / que nos identifiquen.”

no espelho da desordem genética
 se me olho desconto meu duplo
 se te vejo acrescento tua metade.
 Diferença idêntica
 faz rir de tanto nos parecermos
 área à semita judia ao ário
 loucos soltos fechados juntos
 protegidos sob a intempérie sem fio
 como animais ante seu próprio enterro
 pelos restos do campo.
 Nesse lar descampado
 nesse perímetro que nos concentrava
 eu sou aquela que morreu por ti
 e por tua gentileza ainda sou
 a que te deixou

morrer.

Deus nos arquivará diferentes
 em seu livro dos parentescos
 no velho eu você no novo
 dois testamentos na fossa comum
 e depois
 que nos identifiquem.

Nesse poema o sujeito afirma no início que “Deus escreve a diferença / no espelho da desordem genética” e no fim afirma “Deus nos arquivará diferentes / em seu livro dos parentescos / no velho eu você no novo”, a primeira pergunta é: aonde Deus escreve e arquivava? Na tradição judaica, no Livro da Vida, Deus escreve os nomes daqueles que viverão na eternidade com ele. Durante os dez dias entre o Rosh Hashaná⁵⁴ e o Yom Kippur (Dia do perdão), os judeus oram em arrependimento e cumprem sacrifícios para que seus nomes não saiam do livro da vida. Para os judeus Deus se revela através das palavras, criou o mundo através da linguagem e pelo livro ensina como o homem deve viver. Na bíblia, o livro da vida

⁵⁴ Esse é o nome atribuído pelos judeus ao Dia da Criação do Mundo, portanto, o dia que se inicia o ano novo judaico.

é citado inúmeras vezes, como vemos em Apocalipse 3:5⁵⁵, por exemplo, onde é descrito que aquele que não tiver o nome escrito no livro da vida irá para o inferno.

No poema o sujeito encontra seu duplo na diferença idêntica. A diferença é idêntica porque por serem bons durante a vida, ambos se encontram no livro, mesmo sendo diferentes. A estrutura do poema é toda construída pela antítese. Eles são diferentes e idênticos, estão “loucos soltos fechados juntos” e “protegidos sob a intempérie sem fio”. Na primeira etapa o sujeito fala sobre o “ser judeu”, como eles se veem ao encontrar-se, como têm algo em comum mesmo vivendo distantes. Depois passa para outra etapa, na qual comenta o genocídio sofrido pelos judeus, os comparando a animais diante do próprio enterro, lembrando a figura do muçulmano. Para o judeu a única esperança era estar com o nome escrito no livro da vida. Se no início do movimento que levava os judeus aos campos eles pensavam que seriam bem cuidados e teriam trabalho, a vivência no campo mostrava que o que lhes restava era a morte.

Em *O gueto* a palavra *resto* aparece em cinco poemas. Para Agamben (2008, p. 161) *resto* é um conceito teológico-messiânico que aparece no livro de Isaías⁵⁶ com um significado diferente, *resto* não é mais o que sobra, mas o que salva; o paradoxo consiste em que os profetas pregavam a salvação para todo o povo, mas apenas alguns se convertiam, logo, Agamben entende *resto* como “a consistência que Israel assume no ponto em que é posto em relação imediata com o éschaton⁵⁷, com o evento messiânico ou com a eleição.” (p. 162). Ainda, de acordo com Agamben

No conceito de *resto*, a aporia do testemunho coincide com a messiânica. Assim como o *resto* de Israel não é todo o povo, nem uma parte dele, mas significa precisamente a impossibilidade, para todo e para parte, de coincidir consigo mesmos entre eles; e assim como o tempo messiânico não é nem tempo histórico, nem a eternidade, mas a separação que os divide; assim também o *resto* de Auschwitz – as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles. (AGAMBEN, 2008, P. 162)

Para o judeu “ser o que resta do campo” é esperança de salvação. No lar descampado, no perímetro que os concentrava, uns morriam por outros e outros deixavam morrer. O que resta do encontro com o outro é o testemunho que presta o sujeito, esteja vivo ou não. É o modo

⁵⁵ “O que vencer será vestido de vestes brancas, e de maneira nenhuma riscarei o seu nome do livro da vida; e confessarei o seu nome diante de meu Pai e diante dos seus anjos.” (Ap. 3:5)

⁵⁶ “Mesmo que o teu povo, ó Israel, seja como a areia do mar, só o *resto* se salvará.” (Is. 10:22)

⁵⁷ Éschaton é a eternidade transcendental, o último dia de vida.

particular do judeu de entender o mundo, a vida e a eternidade. No campo, os judeus perderam seus nomes, ganharam números e com a morte não puderam ser registrados, mas no livro da vida todos tiveram seus nomes escritos.

Na história dos campos de trabalho e dos campos de concentração, algumas figuras tornaram-se emblemáticas pelos testemunhos que resultaram da Shoah. Paul Celan e Anne Frank são figuras que Tamara Kamenszain recupera para falar um pouco de sua história como poeta argentina e judia. Para Paul Celan, *O diário de Anne Frank*, que foi um estrondoso sucesso na década de 50, ao invés de levar o leitor à conscientização da gravidade da perseguição e tortura que os judeus sofreram, o livro levava o leitor a aliviar sua culpa, omitia sua responsabilidade e ele não refletia sobre os motivos pelos quais aconteceu o extermínio judeu. Entretanto, para Kamenszain, Anne Frank é uma representação da mulher, da inocência, da tentativa de sobrevivência por meio da escrita.

Anne Frank⁵⁸

Não há porão mais escuro
que este ao que desce a alma
para esconder com palavras
o que deveria chamar-se

MORTE.

Perseguem-nos e por isso
deixamos registro
de sobrevivência.
É uma homenagem ao gueto
clausura precoce
onde a menina aprende a trocar
vinte e quatro horas em claro
por segundo de escrita.

⁵⁸ Op. Cit. 9, p. 51. Ana Frank “No hay sótano más oscuro / que este al que descende el alma / para esconder con palabras / lo que debería decirse / MUERTE. / Nos persiguen y por eso / dejamos constancia / de sobrevida / Es un homenaje al ghetto / encierro precoz / donde la niña / aprende a canjear / veinticuatro horas en blanco / por segundo de escritura.”

Em “Anne Frank”, o sujeito é perseguido e sente a morte se aproximar. Anne Frank foi uma menina judia que, junto com sua família, ficou escondida no sótão de um prédio comercial até ser encontrada por soldados nazistas e levada para um campo de concentração. No período presa no sótão, Anne Frank escreveu um diário que, com seu tom confessional, retrata cada situação que ela e a família passaram enquanto permaneceram escondidos. No diário, a menina podia pensar e dizer o que queria sobre a família. Ela narra os conflitos com a mãe e o amor que sentia pelo pai, afirma não entender os motivos da perseguição e sempre que pode escreve. Anne Frank é como um duplo de Tamara Kamenszain, a obra de ambas pergunta: como a escrita pode dar conta da morte? Por que escrever traz liberdade? Alicia Genovese (1998) em seu livro *La doble voz*, afirma que todo poema é duplo porque todo poema fala do próprio poema e de outra coisa. Ao sentir que a morte se aproxima, a luta pela vida é constante e cada segundo representa um registro de sobrevivência. As palavras que escondem a morte estão o tempo todo falando de morte. Em certa medida, presa no sótão, Anne Frank já estava em um gueto. Estava enclausurada e só a escrita podia lhe abrir novos espaços, assim como a judia Tamara que está no gueto da tradição judaica, mas transita por vários lugares, sempre retornando ao ponto de origem.

Tamara Kamenszain, recupera muitas figuras, mas a mais recorrente é Paul Celan. Além das epígrafes, no poema “Árvore da vida” aparecem versos de Celan e o título, não por acaso, evoca a tradição religiosa cristã e judaica. A árvore da vida é uma das árvores que Deus colocou no centro do jardim do Éden, junto à árvore do conhecimento. Esta árvore representava a garantia de vida eterna para o ser humano, seu fruto podia ser comido, mas não tinha poderes vitalizadores; o texto bíblico de Gênesis 2⁵⁹ e 3 narra a história da criação e afirma que a árvore do conhecimento tinha um fruto proibido, da qual quem comesse morreria. Como é sabido, o primeiro casal da criação experimentou este fruto e, como consequência da desobediência, foi expulso do Éden e receberam outras punições. A bíblia ainda relata que os seres humanos voltarão a experimentar do fruto da árvore da vida quando todos e tudo que há na Terra passar pelo juízo de Deus, Apocalipse 2:7 e 22:2⁶⁰, pois esta árvore estará no centro do paraíso

⁵⁹ “E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal”. A Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. Ed. 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. Gênesis 2:9.

⁶⁰ “No meio da sua praça, e de um e de outro lado do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês; e as folhas da árvore são para a saúde das nações”. A Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. Ed. 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. Apocalipse 22:2

celestial. É importante pontuar que a narrativa bíblica não afirma que a árvore do conhecimento estará no paraíso, pois se esta leva à destruição, na eternidade não há a possibilidade de ninguém morrer.

A Árvore da Vida, na mística judaica, é um sistema cabalístico de interpretação do mundo. Esta árvore é formada por dez⁶¹ partes ou frutos que podem ser interpretados da raiz aos frutos ou dos frutos à raiz, estas leituras representam o universo e o homem, respectivamente. A imagem desta árvore é dividida em três colunas, a esquerda é o pilar feminino da severidade, a do meio é o equilíbrio espiritual e a da direita é a misericórdia masculina. A árvore pode ser lida em quatro planos, o primeiro é o mundo das emanções aonde Deus age diretamente na vida do ser humano; o segundo é o mundo das criações aonde Deus não pode agir de nenhuma maneira sobre a humanidade; o terceiro é o mundo das formações, aonde Deus não age diretamente, mas age através de terceiros; e o quarto, e último plano, é o mundo das ações. Cada plano contém um número específico de frutos e a representação de cada fruto é uma alegoria *Kether* – Coroa, *Chokmah* – sabedoria, *Binah* – entendimento, *Chesed* – misericórdia, *Gebulrad* – julgamento, *Tipareth* – beleza, *Netzach* – vitória, *Hod* – esplendor, *Yesod* – fundamento, *Malkuth* – reino, *Daath* – conhecimento.

Finalmente o poema “Árvore da Vida”⁶² de Tamara Kamenszain diz:

Meu luto, o que estou vendo
 é a Grande Buenos Aires daqui de um cemitério judeu.
 Com cara de cansado um rabino passa amassando

⁶¹ Para os judeus o número dez representa os gentios, o povo não judeu. Em Gênesis 10 está a história da formação do povo gentio, filhos de Noé – o décimo homem após Adão. O número 10 aparece pela primeira vez na bíblia em Gênesis 5:14, depois em Gênesis 16:3, Gênesis 18:32, Gênesis 24, todos mostram que todos os judeus são gentios, enquanto não passam pelo processo de circuncisão. Ainda no novo e no velho testamento o número dez aparece com frequência, mas sempre se referindo aos gentios.

⁶² Op. Cit. 9 p. 54. Árbol de la vida “Mi duelo, lo que estoy viendo / es el Gran Buenos Aires desde un cementerio judío. / Con cara de cansado pasa arrugando un rabino / la página de kaddish en el bolsillo. / En mangas de camisa lejos de esta pira de piedras / asará los restos del domingo sobre otro mausoleo. / En la puerta la florista se persigna / ante un cortejo de parientes y vecinos / solideos improvisados, mujeres de llanto fácil / se congregan en la fila de los deudos / no es por mi duelo, me segregan, los estoy viendo / no me sumo a esa muchedumbre abatada / me resta a contramano mi pérdida solitaria / por Quilmes y Ezpeleta hasta La Tablada flotando / bajo el humo de chorizos arrebatados, / de calles barrosas sin apisonar / vías muertas y, al final, una tarima evangelista. / “Pare de sufrir” anuncia la humorada del cartel / cuando piedra sobre piedra entierro / mal traducida la fotocopia de kaddish / en el fondo de mi cartera qué me dice / la tradición a expensas de tu muerte / una verdad menos que revelada / no hay rabino que ayune ganas de saber / no hay duelo lo que estoy viendo es lo que es / calles del Gran Buenos Aires transidas de domingo / un vehículo negro pasea en relieve el nombre de su cochería / de éste al otro lado del suburbio lo que estuve viendo / se distancia. En el campo sin límites de la mirada / verde sobre verde avanza el paisaje de todos / todos cuelgan sobre ese horizonte la esperanza de estar vivos / somos una muchedumbre / abatada volcando sobre los colectivos / un pasaje de salida. Me fui del cementerio / yo tampoco / merezco otro domingo en tinieblas. / Mi duelo, lo que estoy viendo / será de aquí en más este verdor que te dedico. / Hoy florecen en las copas de los árboles todas mis raíces.”.

a página de kaddish no bolso.
Em mangas de camisa longe desta pira de pedras
assará os restos do domingo sobre outro mausoléu.
Na porta, a florista se persigna
ante um cortejo de parentes e vizinhos
solideús improvisados, mulheres de choro fácil
congregam-se na fila dos parentes
não é por meu luto com essa multidão baratinada
resta-me a contramão minha perda solitária
por Quilmes e Ezpeleta até La tablada flutuando
sob a fumaça de linguiças esturricadas,
de ruas barrentas por calçar
ruas mortas e finalmente um púlpito evangelista.
“Pare de sofrer” anuncia a pilhéria do cartaz
quando pedra sob pedra enterro
a mal traduzida fotocópia de kaddish
no fundo da minha bolsa o que me diz
a tradição às custas da tua morte
uma verdade menos que revelada
não há rabino que jejeue vontade de saber
não há luto o que estou vendo o que é
ruas da Grande Buenos Aires transidas de domingo
um veículo preto passeia em relevo o nome de sua funerária
deste ao outro lado do subúrbio o que andei vendo
se distancia. No campo sem limites do olhar
verde sobre verde avança a paisagem de todos
todos pendem sobre esse horizonte a esperança de estar vivos
somos uma multidão baratinada vomitando sobre os ônibus
uma passagem de saída. Saí do cemitério
eu tampouco mereço outro domingo em trevas.
Meu luto, o que estou vendo
será daqui em diante este verdor que te dedico.
Hoje florescem nas copas das árvores todas as minhas raízes.

Se em alguma medida a *Árvore da Vida* era um sinal de Deus no jardim para garantir a vida eterna do ser humano, aqui, no lugar que o sujeito está ele vivencia um luto, um luto real e visível, um luto coletivo – a Grande Buenos Aires, a cidade – ele observa de um ponto particular: o cemitério judeu. O luto que o sujeito vê “Meu luto, o que estou vendo” talvez se assemelhe ao luto de Celan, o luto de um povo que teve muitos desaparecidos, desaparecidos que não tiveram o direito de serem enterrados, este é o verso recuperado do poeta romeno. As palavras do kaddish estão vazias, talvez por isso um rabino as amasse. Enquanto todos caminham para o possível enterro, a florista espera a multidão que não sofre com o sujeito, nem pela dor particular, nem pela dor coletiva; dentre essa multidão há pessoas que fingem ser o que não são, fingem a dor com “choro fácil”, “improvisam solidéus” sem motivo, a dor pela morte do outro é apenas mais um evento cotidiano. Conseqüentemente o sujeito se afasta e encontra em seu trajeto uma placa evangelista que diz “Pare de sofrer”, ao ler isso o sujeito acha graça, como parar de sofrer quando se perde o pai? Essa morte faz o sujeito repensar toda a tradição na qual está inserido, já “não há rabino que jejue vontade de saber”, quando o sujeito volta a olhar a cidade de Buenos Aires, ele vê apenas a cidade. O carro da funerária é outra imagem do luto, mas é uma imagem de passagem, então, do outro lado do cemitério ele se distancia e sua perspectiva muda. Seu olhar consegue avistar um campo sem limites. Um campo real, que ele pode atravessar e relembrar, este campo tem uma paisagem verde e nele todos esperam estar vivos, mas no fim também se tornou um cemitério. Este sujeito se identifica com essa história, antes ele escrevia na primeira pessoa, mas depois de observar o luto coletivo ele passa a escrever na terceira pessoa, ele e a multidão que espera estar viva “vomitam sobre o ônibus / uma passagem de saída”. Mas apenas ele sai do cemitério. Ao sair, o sujeito se dá conta de que é uma dádiva estar vivo. Passar pelo cemitério muda sua perspectiva.

Depois de passar pelo cemitério o sujeito já não suporta o luto, este luto tem sido vivido e revivido há dias “eu tampouco mereço outro domingo em trevas”. Nos três últimos versos, o sujeito volta a Celan “Meu luto, o que estou vendo / será daqui em diante este verdor que te dedico. / Hoje florescem nas copas das árvores todas as minhas raízes” este verdor é dedicado a quem? Ao pai morto ou a Celan? Esse verde esperança sobrevive e floresce porque tem raízes, ter raiz e florescer é ter origem e descendência.

Tamara Kamenszain encontra em Paul Celan uma identificação, Celan é um dos duplos kamenszainianos, é uma referência ao percurso panorâmico que a poeta faz pela história geral dos judeus-argentinos e pela sua história familiar. Ambos dialogam com um outro que está vivo na memória, mas morto na vida. Para os dois poetas a poesia é o que resta, apenas a poesia pode

testemunhar experiências limites como o luto, apenas a poesia pode dar conta do sofrimento e superá-lo, ambos escreveram para sobreviver a dor. Talvez por isso Tamara Kamenszain tenha dito em entrevista a Paula Siganevich que *O gueto* é seu livro mais alegre.

Testemunho como chave de leitura

1.

Em entrevista⁶³ dada a Luiz Chitarroni, em outubro de 2005, enquanto ainda preparava o livro *La boca del testimonio*, Tamara Kamenszain afirma

“Como te decía antes, me parece que lo que me impulsa en este trabajo es el desafío de estirar las palabras hasta que lleguen a tocar lo real, pero ojo, eso no tiene nada que ver con el realismo, por lo menos entendido desde el dualismo, como lo entendió la modernidad. (...) Habría también una búsqueda de algo así como la verdad, si entendemos verdad más como vaciado que como llenado sábelo todo. Alain Badiou la define como “ese agujero en el sentido que pone a los saberes en falta”. Esto es un poco lo que estoy trabajando en un libro de ensayos nuevo, acerca de la posibilidad que tiene la poesía de dar testimonio más allá de los realismos.”

Numa tentativa de, através dos ensaios, mas também da poesia, identificar e analisar como a poesia – diante da impossibilidade de testemunhar o real⁶⁴ – ainda sim permanece testemunhando, Tamara Kamenszain, como Shoshana Felman e outros teóricos do testemunho, categoriza três formas poéticas do mesmo. A primeira é testemunhar em oximoro, a segunda é testemunhar sem língua e a terceira é testemunhar sem metáfora. A ensaísta, no prólogo, recupera um verso de César Vallejo que diz “Cuéntame lo que me pasa⁶⁵”, nele, ela enxerga um eu lírico que não sabe nada de si e que pede a um tu que lhe conte o que se passa, dando à poesia a possibilidade de testemunhar porque ao “pedirle a otro que diga de uno es el modo que la poesía tiene de mantener viva la posibilidad de decir”⁶⁶.

⁶³ “El motivo es el poema”, disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1803-2005-10-30.html>.

⁶⁴ “El término *real* permite establecer una diferencia con el término “realidad” cuya impronta sustancialmente positiva suele estar, en literatura, a la base de los realismos. La concepción lacaniana de lo Real –entendida como aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado (imaginado)– permite desplazar el eje de lectura desde la realidad “tal cual es” hasta esa falta que supone lo irrepresentable. Pero dando una vuelta de tuerca más al término *real*, hay pensadores que encuentran justamente en esa falta el motor productivo del arte. Toni Negri se refiere a lo real en el arte como un encuentro, un acontecimiento que irrumpe en el desierto de la abstracción posmoderna. “Cuando se arrebatada la realidad a la verdad no se le puede seguir llamando verdad. Es lo real lo que se ha vuelto verdadero”, dice en *Arte y multitud*, Madrid, Editorial Trotta, 2000, p. 23. Por su parte Deleuze llama a la unidad real mínima “agenciamiento”, y un escritor sería para él quien inventa agenciamientos a partir de otros ya inventados. En ese sentido, el escritor, a diferencia del “autor”, es el que escribe con el mundo, no en nombre de este. Por eso, para el autor “lo real siempre se deja para mañana”, en Gilles Deleuze, *Diálogos*, p. 60.” In: KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio*. - 1a ed. -Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007, p. 121.

⁶⁵ “Otro poco de calma, camarada”, de *Poemas Humanos* (César Vallejo)

⁶⁶ KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio*. - 1a ed. -Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007, p. 11.

Com um olhar enviesado sobre as possibilidades que a poesia tem de testemunhar, Kamenzain interpreta a testemunha como aquele que necessita dos outros para saber mais de si, pois quando o homem deixa de ser o centro do universo ele deixa de ser o detentor da verdade, o testemunho já não o pertence e por isso ele começa a buscar outras maneiras de falar da realidade sem “apelar aos realismos” (2007, p.11). Quando Tamara Kamenzain analisa *España, aparta de mí este caliz*, afirma que a boca que dá o testemunho sobre a Guerra Civil Espanhola já não pertence a César Vallejo, mas sim, ao herói analfabeto da República que retorna de seu cadáver. César Vallejo é apenas aquele que fala sobre o sentido que sobrevive a morte do outro, ou seja, é aquele que escreve o que a poesia tem a dizer. Escrever *España aparta de mí este caliz* no presente também é significativo, pois apenas no presente⁶⁷ a poesia pode datar o testemunho que presta; nesse sentido, como diz Tamara Kamenzain, o livro que retorna do cadáver não deve ser compreendido como realista, ele quebra o dualismo vida-morte que é fruto da guerra e gera o milagre de tornar inédita a palavra do herói (2007, p.11).

A imagem do “cadáver”, em Vallejo, transforma-se em fantasma na poesia de Martín Gambarotta – que junto com César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Washington Cucurto e Roberta Iannamico são analisados em *La boca del testimonio* – essas imagens representam a presença do desaparecimento. A poesia desses escritores é o que pode dar testemunho pelo ausente, que é o único que tem algo a dizer. Em contextos diferentes, seja na guerra ou no mundo dos *reality shows* que ameaçam a literatura, o esforço desses poetas é dar voz àqueles que estão desaparecendo. Em Washington Cucurto e Roberta Iannamico, especialmente, este esforço exige uma nova operação com a linguagem poética, exige que os poetas repensem os recursos retóricos, profanando “los límites de la literatura en un tiempo en que esta, envuelta en su propia parálisis sacralizadora, está amenazada de desaparición.” (2007, p. 12). Para Kamenzain, talvez, o esforço maior para dar à poesia a possibilidade de testemunhar pelo desaparecido, seja o que faz Alejandra Pizarnik, pois esta, sai da própria língua. Seu antipersonagem (perpesonaje, como afirma Pizarnik), na última fase de sua poesia, procura – através da boca da polígrafa – dar testemunho do real, falando do que é paradoxal, tentando “decir ese indecible a toda costa,

⁶⁷ Em entrevista à Revista Cronópios, em 12/07/08, Tamara Kamenzain afirma sobre o presente: “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.” Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9489&portal=cronopios>

es el modo que tiene la poesía de aportar siempre, pero sobre todo en tiempos desérticos, una prueba de vida” (2007, p. 13).

La boca del testimonio inicia com a reflexão sobre a poesia de César Vallejo. Categorizada como a poesia que testemunha em oximoro, a poesia de Vallejo é, segundo Kamenszain, uma prodigalização total à humanidade e não somente ao indivíduo. É uma poesia que insiste em transmitir seu saber sobre a vida, um saber crítico que está no centro de sua condição ética. A partir do primeiro verso de *Los Heraldos Negros* “Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!”, a ensaísta mostra que o eu lírico inicia sua reflexão a partir de um real impessoal “Hay” que, depois de um intervalo – representado pelas reticências e que deixa a critério do leitor a suspensão do sentido – se subjetiva até tornar-se pessoal “¡Yo no sé!”, mas sem apagar a verdade que resiste como resto no verso, pois ainda que o sujeito não saiba, os golpes tão fortes na vida permanecem. Essa verdade que permanece além da linguagem, nas reticências, é a matéria constituinte do testemunho. De acordo com Nietzsche, apenas a poesia pode anunciar a ausência final de um fim para existência e é exatamente isso que Vallejo faz, só a poesia torna presente a vida de um ausente e é esse encontro entre a vida e a letra que o poeta testemunha como um achado. Esse encontro resulta em um sentimento novo “que se prodiga en el sentido de la humanidad y que, en ese mismo acto, se transmite” (2007, p. 22). Ainda, de acordo com Nietzsche – com quem Tamara Kamenszain conversa durante sua análise –, esta humanidade, na qual se prodiga o sentido que deve ser transmitido, é uma humanidade nada humana (talvez por isso apareçam cadáveres e fantasmas), e essa humanidade que sabe que carece de um fim, é aquela capaz de encontrar-se no presente com a presença viva da morte (2007, p. 22).

Tamara Kamenszain segue mostrando que a poesia de Vallejo tem indícios de realidade, que, em certa medida, anunciam o testemunho a que presta. Em *España aparta de mí este caliz* ou “Paris, outubro 1936” a nomeação dos lugares e a datação marcam o espaço e o tempo que o eu⁶⁸ lírico ocupa, sempre à procura da humanidade que está perdida. Nomear e datar também são características da poesia kamenszainiana para marcar o espaço e o tempo, um exemplo desse movimento é no poema “Solideo” quando a poeta diz “No es Toledo / ni siquiera está en España / no conozco esta ciudad / donde sin cajón / enterraron a Buber” e “son estrellas fugaces del

⁶⁸ Enrique Pezzoni llama “práxis lírica” a esta presentación de la realidad del yo lírico hamburgeriano que define cómo “hacer que el lector reactualice en sí la realidad de los enunciados. No otra cosa es la lectura de la poesía. Es reactualización de las experiencias reales de hechos reales o no, transmitidas por un yo real, que como tal no puede modificarse ni transformarse en yo ficticio, aunque esas experiencias sean ficticias en el sentido de que sean inventadas”, (KAMENSZAIN, 2007, p. 28)

viernes / obligaciones de sábado”, aqui, a diferença entre os sujeitos líricos de Vallejo e Kamenzain é que o primeiro está no lugar que menciona, enquanto o segundo o desconhece. Mas mesmo que esse sujeito desconheça o lugar, isso não o impede de dar testemunho sobre a expulsão dos judeus da cidade de Toledo e procurar a humanidade perdida.

Kamenzain afirma que, segundo Jean Franco, um dos poemários de Vallejo que tem o título de *Poemas humanos* “contribuiu para o mito de um Vallejo que se autorrepresenta como a humanidade crucificada, como um mártir⁶⁹ da modernidade”, vale lembrar que esta autorrepresentação se faz pelo nome próprio “César Vallejo ha muerto”, assim como Alejandra Pizarnik e a própria Tamara Kamenzain que também inserem o nome próprio em sua poesia não só para se representarem, mas para representar toda uma humanidade que também tem nome próprio. Para Vallejo o homem e o humano são termos que estão sempre em crise, mas que não se confundem com a ideia do humanismo⁷⁰, justamente essa separação que existe entre ambos é o lugar⁷¹ do testemunho. Na poesia de Vallejo, o que representa essa divisória que há entre o homem e o humano, de acordo com Tamara Kamenzain, são as reticências; elas representam uma falta que se converte em potência de vida para o poeta. À procura disso que lhe falta, que, como vimos, é o saber “yo no sé”, o poeta percebe que apenas no outro é possível encontrar-se – aqui, vale lembrar o magistral verso de Rimbaud que afirma “eu é outro”⁷²—. Paul Celan fala que a necessidade que o poema tem de dialogar, de encontrar no outro o que não sabe, faz com que o poeta encontre em cada coisa, em cada homem uma forma desse outro (Citado por Oscar del Barco, op. cit. P. 35). Na defesa de que a testemunha que aparece nos

⁶⁹ “Pero lejos de transformarse en mártir o en víctima, el poeta, es decir, aquel hablante que carece de palabras propias, convierte esa falta que atraviesa los puntos en potencia de vida.” (KAMENZAIN, 2007, p.33)

⁷⁰ Tamara Kamenzain utiliza uma nota de rodapé que explica a forma como compreende Humanismo “En sus notas para el discurso *El meridiano*, Paul Celan diferencia así los términos humano y humanismo: “El poema, en tanto conserva memoria de la muerte, consta entre lo que hay de más humano en el hombre. Pero lo humano, entre tiempo hicimos largamente prueba, no es la característica principal de los humanistas. Los humanistas son aquellos cuya mirada pasa sobre la cabeza de los hombres en lo que tienen de concreto para considerar el concepto de humanidad que no obliga a nada”, citado por Oscar del Barco en la revista *Confines*, Nº 15, Buenos Aires, diciembre de 2004, p. 177. (p.32)

⁷¹ “El hombre está siempre más acá y más allá de lo humano, es el umbral central por el que transitan incesantemente las corrientes de lo humano y de lo inhumano, de la subjetivación y de la desubjetivación. Estas corrientes coexisten pero no son coincidentes, y su no coincidencia, la divisoria sutilísima que las separa, es el lugar del testimonio”. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pretextos, 2000, p. 142.

⁷² Em entrevista à *El desaguadero*, em 26/12/2013, Tamara Kamenzain afirma: “No sólo por el consabido «yo es otro» de Rimbaud que ya muestra que es imposible pensarse como una persona unívoca, sino también porque todo mi esfuerzo de escritura me lleva a querer situarme entre lo universal y lo singular. Es decir, cada vez que me doy cuenta de que estoy hablando de mí misma me viene la pregunta «¿y esto a quién le importa?», y ahí es cuando fuerzo la enunciación hacia otro lado, hacia el diálogo, hacia la inclusión del otro, ahí lo que escribo se vuelve esa autobiografía ajena.”. Disponível em: http://eldesaguaderorevista.blogspot.com.ar/2013_12_01_archive.html

poemas de Vallejo é aquela que necessita do outro para saber de si, Kamenszain diz:

En el poema “A lo mejor soy otro”, tres versos marcan esta secuencia espiralada: “a lo mejor soy otro”, “a lo mejor hombre al fin”, “a lo mejor, me digo, más allá no hay nada”. Entonces, otro-hombre-nada, marca en Vallejo el orden secuencial que pone a funcionar lo que a lo mejor soy. (KAMENSZAIN, 2007, P. 35)

Voltando ao *España aparta de mi este caliz*, o herói que testemunha é aquele que não se corrompe com seus próprios desejos, ainda que, como um homem comum, tenha suas paixões, tudo nele é puro – tal como afirma Jacques Lacan. Este herói luta por um propósito coletivo. Logo, o desejo heroico dos homens comuns, que é matar a morte, situa-se – paradoxalmente – no grau zero da língua: o oximoro, e por isso é a essa figura de linguagem que Vallejo recorre. Como é possível matar a morte? Segundo Kamenszain (2007, p.40), o herói nos poemas de Vallejo é envolto a uma espiral que o próprio poeta cria para que ele, sem condições alguma e sem que ninguém o obrigue torne-se um voluntário que traga esperança aos demais ao enfrentar as trincheiras da morte para devolver a vida. Quando o voluntário da vida surge junto com ele surge o voluntário da escrita que abre sua boca para dar testemunho sobre a vida e a morte, ainda que esteja sempre diante da impossibilidade de dizer. Remetendo de novo ao realismo do espaço e tempo, as duas testemunhas se unem na Espanha de 1937⁷³, para falar o que estava oculto nas reticências do primeiro verso fundante de Vallejo. As imagens que aparecem para este herói em *España aparta de mi este caliz* são de homem, analfabeto⁷⁴ camarada, índio, voluntário, imagens comuns para quem realiza o grande feito de lutar para pôr fim à guerra. As imagens que o poeta atribui aos heróis são comuns porque eles não buscam a própria glória, eles não se orgulham da violência, enquanto os que buscam a morte querem justamente o contrário. Aqui há outro oximoro, pois, os heróis avançam “en grupos de uno a uno”, “armados de hambre”, “sin guerra”, enquanto aqueles que buscam vencer a guerra para deixar o nome na história, mais têm seus nomes apagados.

Na guerra sempre há dois ou mais grupos em disputa, a própria configuração da guerra

⁷³ “la gran mayoría de los poemas fueron ciertamente concebidos y escritos en 1937 y refieren explícitamente a hechos de la Guerra Civil Española. Juan Larrea conjetura incluso que Vallejo estaba aún elaborándolos y acababa de ordenarlos en los primeros meses de 1938”, en César Vallejo, *Obra poética*, op. cit., pp. 292-293. (p. 41)

⁷⁴ “por el analfabeto a quien escribo” Himno a los voluntarios de la república, César Vallejo. “No por nada uno de los motores que pone a funcionar la escritura del testigo son los errores ortográficos del héroe.” (KAMENSZAIN, 2007, P. 44)

apresenta uma oposição ou opiniões, identidades que podem não se opor, mas que são diferentes, talvez por isso em oximoro seja a melhor forma da linguagem dar testemunho do outro. *O gueto* está cheio de oximoros, em “Prepúcio” Tamara Kamenszain diz “El doble de mí, cristiano / la mitad de mi doble, judía”, “Una escuela completa de traductores / escribiendo mojado sobre seco” em ambos os versos ser cristão e judeu e escrever molhado sobre seco são oximoros, o último verso dá testemunho de que a escola de tradutores da Torá, ao escreverem molhado sobre seco, admitem paradoxos que a mística judaica investiga ao longo de toda a sua história – como, por exemplo, um deus bom pode permitir a existência do mal –. Em “Escudo de Davi” diz “no espero por nadie / e insisto en que alguien / tiene que llegar / un mesías” ao mesmo tempo em que o eu lírico afirma não necessitar de um herói, imediatamente ele reconhece essa necessidade, não necessita ser o Messias, pode ser qualquer herói que venha como um messias. Enfim, em “Gentiles” os primeiros versos falam “Diferencia idéntica / hace reír de tanto nos parecemos / área a la semita judea al ario / locos soltos tapiados juntos”, é Deus (o próprio oximoro, ausência presente) que escreve a diferença que existe entre o “nós” do poema, a religião judaica e cristã é diferente, mas as semelhanças fazem com que haja risos entre as diferenças, ainda que estejam como loucos soltos ou fechados juntos. Todos os oximoros formam imagens de um conflito que é pensado a partir da morte do pai. O pai é o herói que desencadeia os testemunhos históricos que os poemas de *O gueto* vão recuperando para contar o que a morte do pai remete ao eu lírico.

Retornando ao herói vallejiano, que é o herói voluntário da república, para ele a escrita tem um papel importante ainda que ele não saiba como escrever, devido seu analfabetismo. Ele diz “¡Abisa a todos los compañeros pronto!”⁷⁵ e a testemunha avisa e escreve sobre o hino da república; por isso aqueles que são a favor da ditadura, desejam destruir tanto os heróis quanto a letra deles, para que não reste nada que testemunhe sobre seus feitos. Quando inicia a campanha de extermínio dos heróis, se faz necessário destruir o nome próprio que representa todos os heróis “matan a la vez a Pedro, a Rojas”⁷⁶; o nome próprio, para Tamara Kamenszain, neste caso, é um coletivo que reúne a todos, que reinventa e reativa as individualidades não pessoais (2007, p. 47). A ensaísta interpreta “Pedro Rojas” como uma identidade perigosa,

⁷⁵ “Abisa a todos los compañeros y marchar pronto. Nos dan de palos brutalmente y nos matan, como lo ven perdido no quieren sino la barbaridad”. Este texto fue encontrado en uno de los bolsillos del pantalón de un campesino asesinado a balazos cerca del cementerio de Burgos, según lo consigna Antonio Ruiz Vilaplana en *Doy fe*, libro de testimonios sobre episodios de la Guerra Civil Española. En la primera versión del que originalmente fue el poema VI de “Batallas de España”, Vallejo lo transcribe completo haciéndolo suyo (para más detalles, véase Américo Ferrari, pp. 293, 484 y 495 de César Vallejo, *Obra poética*, op. cit.). p. 46

⁷⁶ Poema VI^a de *España aparta de mi este caliz*.

porque apenas aparece ao tratar do coletivo e na busca pela morte deste indivíduo, todos morrem no anonimato. É como se Pedro Rojas fosse um cavalo de Tróia do qual ninguém esquece porque a testemunha conta através de um indivíduo o que houve com o coletivo, isso também ocorre com Ramón Collar. Ramón Collar, que também aparece em *España aparta de mi este caliz*, é a representação de um colar que renova suas peças, é a nova testemunha que nomeia o impossível: o elo da animalidade humana. Avançando a cada poema, nesse procedimento de nomear com nome e sobrenome o herói, o próprio César Vallejo aparece nos poemas “Si no me llamase César Vallejo también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera también lo sufriría”. Neste poema que se intitula “Voy hablar de la esperanza”, César Vallejo fala de dor, aqui a testemunha já não pode dizer nada porque é o próprio Vallejo, ele necessita de outro para saber de si justamente porque ele é o sujeito que sofre e está em crise “Sufro y soy pero no sé”; ele ainda é o sujeito que não sabe. Se ele não sabe de si, também não sabe do outro, mais ainda sim presta seu testemunho para falar de esperança.

No contexto que Tamara Kamenszain reconhece na poesia vallejiana, a testemunha é exatamente o oposto ao mártir. O mártir é uma das principais formas primitivas de testemunho cristão, mas, aludindo a Nietzsche, Kamenszain afirma que o mártir acreditava ser detentor da verdade, como se fosse possível possuí-la. Na poesia de Vallejo a testemunha não detém a verdade, nem mesmo a morte – que para o mártir era a demonstração dessa verdade –, ela garante o testemunho, pois sobre as tumbas crescem as refutações (2007, p.50). As refutações fazem, diante da morte, uma contraprova de sobrevivência que o herói procura escrever depois de morto “le vi sobrevivir; hubo en su boca / la edad entrecortada de dos bocas”⁷⁷. Duas bocas, juntos, povo e afins sempre vão representar a necessidade que a testemunha tem do outro para saber e testemunhar. A multiplicidade de sentidos presentes numa única palavra e o diálogo entre poemas, transforma os poemas de Vallejo em ultra-poemas que – são diferentes do poema tradicional que está fechado em solipsismos – buscam uma ascensão que empurra a língua para

“instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva”. Este es un gesto testimonial propio del trabajo de la poesía (“los poetas –los testigos– fundan la lengua como lo que resta, lo

⁷⁷ “Miré el cadáver, su raudo orden visible”, de *España aparta de mi este caliz*. Tamara Kamenszain interpreta essas duas bocas como um cavalo de Tróia da língua. Para fundamentar sua ideia, recorre a uma expressão de Paul Celan, *Zeltwort*. Zelt em alemão significa toldo e wort palavra, ou seja, é uma palavra que dentro de seu significado há mais de um significado. Badiou afirma que, em Celan, a *zeltwort* aspira ao ultra-poema, que é o poema escrito com outros poemas ou para outros poemas. “El ultrapoesma aspira a compartir un pensamiento menos sumido en la unicidad metafórica”. (2007, p. 51).

que sobrevive en acto a la posibilidad, o imposibilidad, de hablar”). (KAMENSZAIN, 2007, P. 52 Apud AGAMBEN, 2008, 169)

César Vallejo convida seu herói morto para que ressuscite e preste o testemunho que em vida foi impossível transmitir. A dor do herói era a impossibilidade de dizer, mas agora pode realmente falar de esperança, pois –todo herói que ressuscita – são “mortos imortais” (aqui, mais uma vez testemunha-se em oximoro). A imortalidade dos heróis e seu registro em livro acaba com a violência da guerra. O livro é o que resta do corpo do herói (2007, p.53), tanto em Vallejo quanto em Kamenszain. *España aparta de mi este cáliz* é o livro que sobrevive, é o livro que toca o cadáver da modernidade e lhe dá voz; a representação da morte através do cadáver emerge da alienação que a guerra impõe, mas através do testemunho que ganha um novo sentido na poesia de Vallejo, assim como homem e vida também.

No movimento de morte para a vida, a poesia se esforça para prestar um testemunho que desconstrói a morte violenta, um movimento que começa na imagem do cadáver imortal e que escreve no livro uma história não linear que emerge da dor alheia. Dor e esperança são os constituintes do oximoro na lírica vallejana, ambas ficam implícitas na suspensão de sentido que as reticências – que o poeta insiste em usar desde o início – implicam antes e depois das palavras nos versos “Abajo mi cadáver... Y sollozo”⁷⁸; aqui, após a morte, o que resta é a dor e a esperança, o cadáver vê o próprio corpo e soluça aos prantos. Diante da guerra, da morte, da dor e da esperança o que sobrevive no livro é o eu lírico que presta o testemunho das “dolores de pueblo con esperanzas de hombre”⁷⁹, quando no início a mesma testemunha diz “Cuéntame lo que me pasa” está antecipando o livro que sobreviverá. “El caso de Vallejo no puede ser más opuesto: en su poética, libro no es otra cosa que la vida que emerge de la muerte como un don.” (2007, p. 57) e é possível ler *O gueto*, de Kamenszain, por essa mesma perspectiva.

2.

Segundo Tamara Kamenszain, Alejandra Pizarnik sempre quis escrever prosa, mas enquanto não alcançava seu objetivo final ia escrevendo poemas para que seus leitores esperassem sua suposta novela. Para nossa ensaísta, a principal “obra de mestre” de Pizarnik foi escrever sem língua. Em seus diários, Alejandra Pizarnik escreve que, para se escrever prosa, é preciso possuir, respeitar e dominar a língua, porque apenas assim é possível escrever muito,

⁷⁸ “Invierno en la batalla de Teruel”, de *España aparta de mi este cáliz*.

⁷⁹ Op. cit. 11.

rápido e sem medo. Como poeta, Pizarnik sentia-se incompleta e fragmentária porque havia um grupo de palavras que a perseguiram como sombra e persistiam em aparecer em seus poemas. Assim, ao invés de ressaltar uma identidade da poesia pizarnikiana, essas palavras fazem justamente o contrário, encobrem os sentidos e ocultam a identidade. Para Alejandra a poesia é “Una paradoja que detiene, inmoviliza, da miedo y oscurece mientras va iluminando con su presencia la movilidad de la vida” (2007, p.66), para ela e para Kamenzain, a poesia se escreve no presente, a prosa é uma constante busca pelos tempos que escampam pelas mãos.

Em *Textos de sombra* aparece uma presença implacável que a poeta chama de “os aparecidos” e o interessante é que eles aparecem no texto como um além do presente, o que é paradoxal. Além do tempo não linear, o sujeito sai de si deixando para trás a nostalgia do passado e a prorrogação do futuro e se dispõe a falar através de uma língua que não tem. Tamara Kamenzain afirma que o paradoxo está no movimento subjetivo que ata e desata o ritmo do tempo da escrita, que fica claro no seguinte exemplo “cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste” (2007, p.67). Na obra de Alejandra Pizarnik há uma “presença constante que atravessa o tempo, a poesia vale pelo que mostra: vida. A novela, em contrapartida, é uma carga que se arrasta desde a infância como peso morto” (KAMENZAIN, 2007, p. 67). Justamente por conta do peso morto que foi para Pizarnik tentar escrever novela é que durante sua trajetória ela procura superar este medo de infância através da própria escrita, o que não resulta positivamente, pois o medo e a escrita não podem caminhar juntos⁸⁰. Segundo César Aira, “um sujeito que tem medo segue sempre sendo um sujeito”, por isso, se o medo não permite a mudança do sujeito, para que ele exista para além de si – como deseja Pizarnik em *Textos de sombra*, – significa que o sujeito do livro (que é a menina/adulta) em alguma medida já perdeu o medo e por isso pode relacionar-se com aparecidos.

Entre a menina que ainda está assustada, para a qual a escrita é assunto de novela, e a adulta, que está além da memória e que mascara com objetivos futuros o seu medo passado, estão as sombras do texto. O texto é constituído por sombras, as sombras são um pouco de ideologia, um pouco de sujeito, um pouco de representação: espectros, traços, rastros. Segundo Kamenzain, não há dúvidas de que a produtividade pizarnikiana está na sombra dos textos, poemas, prosas poéticas que prepara aos leitores, enquanto a novela é irrealizável; do que é fragmentário nessa literatura é o que depende a vida. No dia a dia a poeta vai encontrando no

⁸⁰ “El miedo no expulsa ni reprime ni realiza la escritura: gracias a la más inmóvil de las contradicciones, la escritura y el miedo coexisten separados” Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 63.

presente um nome próprio que dá resposta ao chamado do outro (menina/adulta). No poema “Texto de sombra” Pizarnik diz “Indeciblemente caigo en eso que en mí encuentro más o menos presente cuando alguien formula mi nombre. Por qué mi boca está siempre abierta” a boca do testemunho está sempre aberta para dizer o indizível, pois mesmo o nome que confere identidade monolítica ao indivíduo projeta sombra (2007, p. 70).

No poema “Sólo un nombre”, de *La última inocência*, a poeta diz “Alejandra Alejandra / debajo estoy yo⁸¹ / Alejandra”, a própria construção do poema apresenta uma sombra que projeta o nome próprio e que deixa sem palavras, sem língua, o sujeito com a boca aberta. Ainda em *Textos de sombra* há outro poema, chamado “Sombra y Sombra” que apresenta duas sócias, uma está viva e a outra morta, e uma delas diz “Sombra no borró el nombre de Sombra” e “algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra, pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto”, aqui a Sombra⁸² viva distrai os clientes e dá respostas como se fosse a Sombra morta então a sombra torna-seo nome que está enterrado “abajo”. Assim como Vallejo, mas pelo caminho do nome próprio, Pizarnik presentifica os aparecidos do além e abre a boca as-sombrada para dar testemunho, testemunho que quem – sem língua – vai dar conta da estrangeiridade do nome do pai, no caso de Alejandra (2007, p. 71).

“Si las palabras de Pizarnik se cocinaban a la sombra, las palabras del padre muerto tuvieron que atravesar una doble sombra de silencio para llegar a oídos de la hija. El silencio de la extranjería sumado al silencio de la muerte hicieron el ruido suficiente como para que esa “extensión silenciosa” que se le hace presente al yo lírico se transforme en “las palabras que escribo”. (KAMENSZAIN, 2007, P. 71).

Após a morte do pai, Alejandra Pizarnik escreve em seus *Diarios*: “Padre, padre querido, no quiero morir en este país que –ahora lo sé– odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio” (p. 72), e em 1971, escreve o poema “Poema para el padre”⁸³ que é um processo amoroso de passar para escrita as palavras que o pai não pôde dizer, num processo que dava testemunho da morte e da vida.

⁸¹ Sobre este verso, Kamenszain afirma ““debajo estoy yo” se puede leer gráficamente como posicionado *entre*. El nombre propio le hace al yo sombra por arriba y por debajo, dejándolo partido al medio.” (KAMENSZAIN, 2007, p. 100)

⁸² “Ya había quedado claro desde el principio que debajo de Alejandra “estoy yo, Alejandra”, es decir que, muerta Sombra, queda Sombra, su socia”. (KAMENSZAIN, 2007, p. 83)

⁸³ “Es un secreto que sólo una hija y un padre comparten como encuentro amoroso de lenguas intraducibles.” (KAMENSZAIN, 2007, P. 75)

Se após a morte do pai Alejandra Pizarnik desencadeia uma série de questões sobre língua, herança, identidade, pertencimento e estrangeiridade, o mesmo ocorre com Tamara Kamenszain quando seu pai falece; é uma morte que também a leva a pensar como testemunhar e que a faz se colocar no próprio poema, inserindo o nome próprio. Essa é a forma que a poeta tem de fazer presente o pai e de dar testemunho sobre o judaísmo e a morte. Tamara Kamenszain passou um período no México, no qual esteve exilada, – assim como veremos adiante, Alejandra Pizarnik também passou um período exilada, mas em Paris – como quem recupera na memória o período do exílio, escreve “Exílio” que é o primeiro poema no qual aparece o nome da família Kamenszain. O poema diz “(...) el sobre que huele a maíz dice / Familia Kamenszain / y adentro los quiero, los extraño, me quedo / no visité sinagogas ni visité cementerios / me consta la catedral del Zócalo / desde el fondo mismo / de lo que sería creer / por Díos / no hace falta convertirse”. Com um conteúdo que parece cartão postal o poema assina como remetente e destinatário Kamenszain, sua mensagem é para identificar-se, mas o que diz expressa justamente o contrário, o sujeito exilado sente saudades, mas não visita sinagogas, nem cemitérios, lá, ele não precisa ser o que o peso de seu nome exige que ele seja, ele não precisa se converter ou mostrar o judaísmo.

Na continuidade do poema “Exílio” o sujeito passa pelo questionamento da língua, com qual língua escrever e como escrever? Vale lembrar que Kamenszain cita em seu ensaio “El ghetto de mi lengua” sua passagem pelo México e afirma que em uma consulta com o psicanalista percebeu que o castelhano é a língua com a qual escreve poesia, e que o hebreu/ídiche lhe pesa como a língua da lei. Pensando nessa questão o sujeito afirma “Como vocales hebreas / consonantes cristianas / mi México es casi muda / se pronuncia el desierto a los 40”, no México, aonde é estrangeiro, o sujeito compara seu exílio ao exílio dos judeus.

Ainda, no poema “Kaddish”, a poeta diz “¿Qué es un padre? / Con la primera estrella / llega el shabbat / y todavía no tengo respuesta. / Ellos se dispersaron pero yo / hija de Tuvia ben Biniamin / seguiré buscando despierta / para después / poder olvidarme.”, aqui ela deixa clara a filiação, a origem de seu nome próprio, e afirma que vai continuar buscando esse pai até esquecer. O kaddish é a própria imagem da morte, é a reza que os homens judeus fazem quando morre um homem na família, e a poeta na condição de mulher também é estrangeira e busca formas de testemunhar à margem.

Durante 1960 a 1964, Pizarnik viveu em Paris e ao retornar para Argentina sentia-se estrangeira na própria terra, a questão da herança judaica que recebeu de seu pai – a qual denominou “mia cuestión judía, tan nueva” – enraizava sua crítica e a forçava a buscar uma

tentativa falida de ter um lugar comum na linguagem, uma linguagem de todos. Essa busca incessante era o mandamento para que ela escrevesse novela e simultaneamente o motivo que a levava a criticar seu país e sentir-se estrangeira e judia ao mesmo tempo. Segundo Tamara Kamenszain, a castração que o nacional impõe ao estrangeiro é a mesma que Pizarnik impõe a si para escrever novelas, é o mal que a persegue desde a infância quando ela tenta homogeneizar as línguas para não ser judia na novela, o que é impossível de acontecer porque o *monolingüismo do outro*⁸⁴ sempre lembra a sua condição de estrangeira (p. 75).

A questão da estrangeiridade recupera novamente o postulado de Agamben de que o poeta, a testemunha, fala com a língua morta como se estivesse viva e com a viva como se estivesse morta. A língua morta (estrangeira) que passa o legado do pai é o que abre a boca do testemunho para Pizarnik. O que a poeta vê, mas não lê em outros judeus como Freud e Kafka, é o que está secreto na condição judia de toda morte: ser sem ressurreição. E é a língua o que impede essa ressurreição “es el órgano de la re-creación / del re-conocimiento / pero no de la resurrección”⁸⁵, então Pizarnik conclui em seu *Diarios* “soy judía y no dejo de estar contenta – contenta a muerte y con muerte”. Sobre a morte, ou sobre escrever sem língua, Tamara Kamenszain diz que essa é a única maneira na qual Alejandra Pizarnik pode escrever vida e diário sob a forma da poesia (p. 76).

Ainda no poema “En esta noche, en este mundo”, Alejandra Pizarnik afirma “no / las palabras / no hacen amor / hacen la ausencia” fica claro que o interesse da poeta está nas palavras, ela escreve palavras sombreadas que projetam a ausência, uma ausência que resulta em livro. Há na poesia pizarnikiana uma necessidade de que as palavras sejam sinceras, elas devem representar e ser transparentes; segundo César Aira os jogos poéticos de Pizarnik são sempre jogos de sentido e não de palavras, as palavras nunca sonham, elas buscam tocar o real. A transparência que as palavras devem ter mostra o interesse que a poeta tem de projetar a sombra da morte e com morte. Quando ela recorre a outros poetas é para alcançar o fundo dessa transparência de tocar o sentido sem se assustar (2007, p. 80). Para tocar o sentido e finalmente testemunhar sem língua a poeta tem que tornar inteligível o secreto das vozes⁸⁶ que projeta nas

⁸⁴ Jacques Derrida explica, em seu livro *O monolingüismo do outro*, que o monolingüismo colonial é aquele que impõe uma única língua como nacional e reprime as demais línguas até que a língua seja unificada.

⁸⁵ “En esta noche, en este mundo”

⁸⁶ Tamara Kamenszain cita Osvaldo Lamborghini como uma das vozes com as quais Pizarnik projeta nas sombras “Leer juntos a Pizarnik y a Lamborghini pone lo anal de una buena vez en su lugar para la literatura argentina. Ambos escritores escriben mal (“para la mierda”) porque lo hacen contra natura, contra la lengua o, mejor, con la lengua en contra.” (...) Cada uno a su modo, Pizarnik y Lamborghini se esfuerzan por dar a luz lo que de la lengua materna ya nace muerto. (KAMENSZAIN, 2007, p. 107 e 109).

sombras, visando essa transparência a todo custo, ela tem que agregar um novo idioma que se maneja também por um mecanismo de separação ou de limpeza, mesmo que isso custe a verossimilhança do que é dito (2007, p. 82).

Esse movimento de projeção nas sombras, de chamar outras vozes (outros poetas), de criar um novo idioma e ao mesmo tempo limpar e condensar a língua, a ponto de chegar no “sem língua”, é paradoxal e é nomeado por Alejandra Pizarnik como “escriborrotear” (escrever + borrar) que torna o oximoro uma constante na escrita, enchendo e esvaziando, sujando e limpando, etc. Por esse caminho a poeta acredita alcançar a transparência nas sombras e o sentido mais fundo do secreto. Dessa maneira, ela passa a descompor nomes, como, por exemplo, “Total estoy” que é igual a “Tolstoy”, pois mesmo o eu nomeado nunca teve resposta na obra pizarnikiana –“mi persona está herida / mi primera persona del singular”, essa ferida do eu nunca é curada, independente do gênero que Pizarnik escreva, nem mesmo no teatro. Sobre o que Pizarnik escreve e se assemelha ao gênero teatro Tamara Kamenszain afirma:

Un teatro puesto de cabeza que no intenta poner en escena su propia imposibilidad, como lo haría el teatro del absurdo, sino que muestra el absurdo del teatro, es decir, la imposibilidad de poner nada en escena (*“Imposibilidad de fraguar símbolos. De allí la imposibilidad de escribir obras de ficción”*). (KAMENSZAIN, 2007, p.86)

Para compor personagens teatrais a poeta tem que ter um domínio da língua (verbos e gramática) que acredita não possuir. Os personagens de ficção são “sin sombra”, deslocam-se no passado e no futuro, enquanto o sujeito da poesia é sempre presente. Desde os textos de sombra o sujeito poético carece de uma língua para testemunhar até alcançar a transparência, o fundo, a sombra do texto; nessa passagem que passa pelas diversas bocas do testemunho o que é anunciado é sempre o mesmo: a verdade nunca pode ser fixada, ela sempre muda.

Testemunhar sem língua é toda a impossibilidade de dizer tudo, é o que Jacques Lacan denomina como lalengua⁸⁷ e o que Jean-Claude Milner denomina “ponto de cisão” ou “ponto de poesia”. Seguindo as ideias de Milner, Kamenszain acredita que as palavras que definem bem esse “ponto de poesia” são hermetismo, morte, obscenidade e fonia, para ela a poesia é a posição que define o ponto de cisão retornando a ele incansavelmente porque não aceita não ter

⁸⁷ “Esta lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quien, lalengua llamada, y no en balde, materna”, en Jacques Lacan, *Seminario 20. Aun*, Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 1991, p. 166. “Lalengua es no toda, se deduce de ello que hay un algo que no cesa de no escribirse en ella”, dice, aludiendo al concepto lacaniano, Jean-Claude Milner, en *El amor de la lengua*, Madrid, Visor, 1998, p. 29. (KAMENSZAIN, 2007, P. 97)

nenhuma consideração. No primeiro livro de Alejandra Pizarnik, o ponto de cisão é justamente o do nome próprio “debajo estoy yo”, em *Textos de sombra* a última tentativa “poética” já aparece como um primeiro testemunho que o falante enfrenta nos limites da língua; descobrir esses limites, através do gênero poesia, estimula a poeta a seguir tentando nomear o inominável até alcançar a verdade, que, no seu caso, é finalmente poder nomear a morte (2007, p. 98).

Para o escritor a possibilidade de não alcançar a verdade é o mesmo que não escrever mais ou escrever mal, esse desejo incansável do escritor é o combustível que atualiza a literatura e que dá a ela a oportunidade de seguir dando conta do ponto de cisão. Essa atualização da literatura põe em funcionamento uma cadeia de devires que começa escrevendo mal e termina não querendo escrever mais (“devenir otra cosa que escritor” (2007, p. 108), esse “não escrever mais” não significa parar a atividade de escrita, mas, sim, levar à escrita a um estado funesto, sarcástico, que se queixa de tudo, que deixa explícito o desejo de não escrever, ainda que siga com a atividade. A ensaísta afirma que escrever mal, no caso de Alejandra Pizarnik, é

“la modalidad que toma la escritura cuando no se quiere escribir más. En Pizarnik, ese deseo de mal-decir proviene de un sentimiento oximorónico de desobjetivación que ella llama “quejicoso” y define como “humor corrosivo” o “manierismo funesto”. Sentimiento que da cuenta de una pérdida: el yo nació muerto. Este menos –no por eso menos productivo– supone que hay que escribir con lo que resta, con los excrementos de la lengua, con lo que, por vergüenza, “el culo esconde”.” (KAMENSZAIN, 2007, P. 108).

Um escritor que persegue os limites da língua, que tem uma relação de embate com a escrita, está sempre tentando encontrar uma solução quando transita pelos gêneros. Para alcançar a verdade, seja escrevendo mal ou não escrevendo, o escritor precisa mal dizer a língua, execrá-la até torna-la estrangeira, até torna-la um novo idioma ou fazê-la morrer. Sair ou transitar pelos gêneros não supõe recomeçar, mas encontrar um equilíbrio “entre”, “en un gesto ambiguo que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, hacia atrás (verso, *versus*) y hacia delante (prosa, *proversus*)” (2007, p.113). Para encontrar uma saída entre um verso e outro o poeta sempre tem que julgar a prosa, para ilustrar o passo arriscado da prosa que deu à poesia – no caso de Pizarnik – só assim ele dará testemunho de sua própria versatilidade.

3.

Ao falar sobre a poesia de Washington Cucurto (Santiago Veja), Martín Gambarotta e Roberta Iannamico, Tamara Kamenszain recupera a ideia de “sociedade do espetáculo”. A ensaísta afirma que estes poetas estão imersos num contexto aonde necessitam profanar o improfanável, sendo que “profanar” é – segundo Agamben – devolver o uso comum ao que foi

separado como sagrado⁸⁸. A ação de “profanar o improfanável” parece mais complicada, a partir da década de 90 porque a literatura parece estar diante de uma religiosidade mais sutil, que se apresenta como “capitalista” e procura alcançar – através do espetáculo – o “absolutamente Improfanável”⁸⁹. Tamara Kamenszain apresenta como exemplo desse movimento improfanável os *Reality Shows* que, com câmeras nos lugares mais íntimos, transformam o uso em consumo. Nesse contexto, a ensaísta identifica nos três poetas citados uma atitude insistente em profanar o improfanável, eles procuram desapegar a matéria poética de sua principal figura retórica: a metáfora, e mesclam o simbólico e o imaginário com o objetivo de alcançar o real. Se os *Reality Shows* buscam mostrar a realidade através das câmeras, os livros desses poetas, aparentemente, usam a mesma metodologia, com a diferença de que quem possui a câmera nos livros são seus protagonistas. Assim, cria-se um novo efeito de realidade, promove-se o encontro entre fala e escrita, literatura e vida, forma e conteúdo, significante e significado, justamente onde a “literatura” tinha exercido uma separação⁹⁰ (2007, p.121).

A profanação desses escritores está em escrever como se não houvesse uma tradição ou como se essa tradição tivesse uma outra função, não mais de guia ou cúmplice, mas com valor de uso. O primeiro exemplo que Kamenszain dá é o livro *Zelarayán*, de Washington Cucurto, que evidentemente é uma referência explícita ao poeta Ricardo Zelarayán que é “usado” como título e personagem para o livro. Fazer uso da tradição de uma nova maneira injeta nova vida na literatura. Até no formato dos livros os poetas inovam, com o objetivo de desacralizar a literatura, eles se parecem com brinquedos, têm um formato reduzido e precário e podem desaparecer na biblioteca de um leitor. Nesse sentido, o formato dos livros também é uma crítica à cultura morta que fica exibida nas estantes como fetiche intelectual. Outro dado importante sobre a produção dos livros desses poetas e que afirma novamente um vínculo enviesado ou o “não-vínculo” com a tradição é a produção editorial deles. Todos esses livros são publicados por editoras independentes como Siesta, Belleza y Felicidad e Deldiego. A busca e o alcance do novo, diferente, é o que marca a poesia desses escritores.

No poema “Los libros del Centro Editor”, de Cucurto, os livros ganham novos adjetivos, deixam de ser interessantes ou bons e passam a ser lindos, mas a beleza deles está na

⁸⁸ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 107

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Agamben llama “negligencia” a esta “actitud libre y distraída” frente a las cosas y a su uso [...] “profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular”, dice en *Profanaciones*, op. cit., p. 99. (p. 127)

transmissão vital que eles carecem para existir, além das prateleiras. Ainda nesse poema, no lugar onde a vida dos mortos se nega a ser morte em vida, funciona um centro-editor onde está a confiança de que o livro vivo unido ao cadáver está destinado a renascer sempre. Para Cucurto, que além de poeta é editor, editar, escrever e publicar são a mesma coisa. De acordo com Kamenszain, Washington Cucurto procura situar-se no centro editor, isso significa começar a operar com o que ele chama de “realismo atordoado” e este realismo é atordoado porque não é como o realismo que almeja a fidelidade ao modo como as coisas realmente são. Para representar o realismo atordoado é necessário romper com a lógica dualista das coisas, quando isso ocorre o centro editor pode pôr em circulação o que é escrito, antes mesmo de ser escrito⁹¹.

Em seu primeiro livro *La máquina de hacer paraguayitos*, Cucurto anuncia o livro como um “poemario atolondrado: doce de amor y un robado”, esta ideia exprime que a realidade não se cria, copia ou representa, simplesmente é roubada como o amor. No epílogo dessa obra, Santiago Vega (nome real de Cucurto) apresenta Cucurto como o que rouba o plagiador, ou seja, como aquele que copia do copiadador, mas que dá um novo uso ao que era velho tornando-o novo. Em *Zelaryán* o poeta torna-se repositor de supermercado e em *La máquina...* o argentino Vega rouba um dominicano inexistente e, com o passaporte falsificado, passa a fabricar paraguaios (p.129), então a máquina se torna uma fábrica de vida, mais que um aparato de referências literárias, ela é uma máquina de parir que na forma feminina alimenta quase todos os livros de Cucurto. Cucurto precisa roubar o que vê porque não inventa nada, o que garante que o que é roubado não é uma fantasia, mas é real, são as cores – como se observa no poema “Jasmines negros, clavales blancos”. Nesse poema, negro e branco não são dualismos, o negro é a realidade e o branco o atordoamento dessa realidade que invade a imigração latino-americana e rompe as escrituras, desse modo as dominicanas, por exemplo, são negras, mas podem ser de toda cor.

Novamente, agora roubando o nome próprio, no poema “Lluvia de estrelas”, Cucurto atribui nomes próprios as imigrantes antes mesmo delas serem registradas na Argentina. A máquina confere uma nova identidade as imigrantes, nomes que empurram o idioma para além de uma permissão da língua. Quando a testemunha Cucurto as nomeia “me encanta nombrarlas”

⁹¹“Esta especie de utopía que busca desustanciar la práctica de la escritura al mismo tiempo que fuerza al polo de la publicación a hacerse cargo de lo impubliable, puede ser considerada un gesto profanatorio. Lo que se resiste a ser leído porque ni siquiera está escrito es aquí lo que interesa (publicar). Los libros de la editorial *Eloisa Cartonera* –un emprendimiento artesanal impulsado entre otros por Washington Cucurto– imponen, con sus incómodas tapas de cartón reciclado, una resistencia a la lectura que algunos critican. Como si en algún lugar estuviera “escrito” que publicar supone facilitar esa lectura.” (KAMENSZAIN, 2007, p. 127)

ele enegrece seu nome próprio para, ilegalmente, ser o repositório da máquina e as identidades que não vierem da máquina serão identidades em branco. Enquanto a máquina fabrica identidades, a argentinidade é retomada por Cucurto antes que desapareça nas fronteiras de um novo fenômeno imigratório⁹², esse fenômeno não é prejudicial, pelo contrário, salva a nação de si mesma, ainda que pareça impossível manter viva a argentinidade. Através do voseo o poeta mostra como as ambiguidades da posição enunciativa vai fazendo a argentinidade escorregar, ainda que sua retórica tente se manter intacta até a morte.

Se a máquina de Cucurto é o objeto central de onde se discute a identidade, essa discussão também está presente em Martín Gambarotta, mas como pseudos. Esses pseudos não são personagens de ficção, são como fantasmas-reais, eles nunca chegam a ser alguém, mas a máquina trabalha o tempo todo por eles, “la poesía de Martín Gambarotta parece obstinada en que o real llegue a alcanzar a utopía de hacerse real” (2007, p. 140). Para tornassem reais os fantasmas-reais dos livros, são nomeados como Seud, Cadáver, Arnaut, Rodríguez, etc., a sombra deles está acoplada e viva no poema. Imigrantes ou fantasmas-reais são a imagem de uma diferença que não tem como naturalizar-se, ainda que sejam transformados em personagens de ficção ainda haverá um corte que não permite que a estranheza entre eles e os outros se pacifique (2007, p. 142).

Na poesia de Martín Gambarotta, assim como na própria poesia, Tamara Kamenszain reconhece a importância do corte para mostrar a interrupção que existe entre os fantasmas-reais, estrangeiros ou pseudos. O corte tem uma função real e irreversível que é manter a estranheza do real, em *Punctum* o corte da programação televisiva evidencia a carência de nomear o real. Há uma ausência presente, da qual o sujeito não sabe como referir-se “Cómo se llama eso que cuelga de la pared, / cómo se llama eso que cubre la lámpara. / Rodeado de cosas sin nombre a mí también / me hubiera gustado empezar esto”. O corte da programação televisiva é um testemunho sem metáfora, tal como a máquina. A máquina cria passaportes, não é uma metáfora; para que ela funcione Cucurto tem que fazer parte do processo de criação de identidades porque a máquina não o faz sozinha.

A função do corte na poesia de Martín Gambarotta é dupla. É o corte da programação

⁹² Curiosamente os livros de Cucurto foram tirados de circulação pelo secretário de cultura da nación que compreendeu como xenófobo termos que Cucurto usava para referir-se aos imigrantes. Cucurto afirma “Tanto *Zelarayán* como *La máquina de hacer paraguayitos* son libros celebratorios de ese mundo de la inmigración. En mis libros los dominicanos, los paraguas, tienen la posta, la agitan, son partícipes plenos de lo que pasa, hacen cosas, juegan al fútbol con Diego en medio de una calle. Y si lo leen bien, al final ellos terminan salvando a la nación”. (p. 137)

televisiva, mas também é o corte que rompe a cabeça do verso quebrando o sentido. Em *Ideia da Prosa*, ao explicar o que é um verso, Agamben fala que o verso não tem uma definição satisfatória, entretanto, a definição que mais parece coerente é aquela que assegura sua identidade em relação à prosa que é a possibilidade do encavalgamento (*enjambement*). O encavalgamento nada mais é que colocar no verso seguinte o que completa o sentido do verso anterior, ou seja, cortar o verso e romper seu sentido. Ainda, segundo Agamben, o encavalgamento caracteriza os versos e conseqüentemente a poesia porque apresenta uma desconexão entre o elemento sintático e o elemento métrico, entre o ritmo sonoro e o sentido. É como se a poesia encontrasse no encavalgamento aquilo que a constitui, é como se ela visse uma consonância no que é contrário e justamente por isso se torna o gênero que na sua própria essência pode falar do que é paradoxal: o real.

Na poesia de Tamara Kamenszain o encavalgamento é de suma importância para pensar como a poeta busca tornar novo o que é velho ou levar os versos ao seu limite. Ao ser entrevistada por Fernando Toledo e diante da indagação sobre o que constitui os versos de seus poemas, Tamara Kamenszain responde:

“Siempre el corte de verso se me impone, pero a la vez me pasa que cada vez necesito llevarlo más al límite, ya no puedo cortar el verso como un puro formalismo. Tengo que dejarlo estirarse al máximo en sus posibilidades de caminar hacia la prosa. En esa intersección donde todos los géneros conviven pero manteniendo sus diferencias es donde la poesía se enfrenta con nuevas posibilidades”⁹³

Como na poesia de Gambarotta em que o corte é corte do verso, mas também é corte da programação televisiva, na poesia de Tamara Kamenszain o corte é corte do verso – separação entre poema e prosa – mas também é o corte que, em *O gueto*, representa a partida do pai, o fim da vida. Durante a noite, na escuridão, não há programação na televisão, enquanto vários poetas pensaram metáforas que se referissem a noite, Gambarotta usou o real – que é o corte da programação televisiva – para falar da noite, pois esse corte só pode remeter ao período noturno. É o corte na programação televisiva que, no poema, faz o sujeito perceber a escuridão “Cuestionada la relación natural entre cosas y nombres, puesta en duda la capacidad de la metáfora para mantener viva (“emocionada”) a la cosa, queda el corte” (2007, p. 144). Se as palavras não dão conta de representar o real, é justamente o corte que assume a força do vazio, como se necessitasse desse corte violento para dar testemunho de que o programado nasceu

⁹³ El desaguadero, 26/12/2013. http://eldesaguaderorevista.blogspot.com.ar/2013_12_01_archive.html

morto.

Quando ocorre o corte na programação, o que resta é a luz na tela, essa luz favorece o abstrato que apresenta os fantasmas-reais⁹⁴, a “luz mordosa” traz o cadáver (morte da programação) que é o único original, porque é a única verdade do que já não existe. O mesmo movimento acontece no poema “Freud”, de Tamara. O fim da programação, o fim da vida do pai aparece em forma de luz, “Me voy hacia a la luz / me decía en un sueño mi padre”. No sonho, que como a noite favorece o abstrato e a aparição de fantasmas-reais, o pai morto diz seguir para luz, mas seu sorriso está esfumado, sua imagem não é clara, é como se a poeta só pudesse reconhecê-lo por sua mensagem, por seu enunciado claríssimo que diz “la luz es la luz es la luz es la luz”, a luz é apenas luz, não há metáforas, isso lhe traz uma tranquilidade luminosa. A luz também remete ao significado do nome próprio, do nome paterno. Se a dedicatória de *O gueto* afirma instalá-lo no sobrenome do pai, significa que só pela palavra é possível testemunhar, porque, como já dito, kamin significa “lugar onde se queima lenhas” e Szain/Schein significa “luz”. O pai aqui não se aproxima da imagem do cadáver, mas se aproxima da imagem dos fantasmas-reais, enquanto sua função é como a do cadáver, aparecer em sonho para deixar “a cura formidável de sua desapareção”.

Tamara Kamenszaina afirma que o cadáver, que em Perlongher era a representação do desaparecimento, aqui é a imagem do real que constitui sua própria desapareção. O cadáver não é mais o desaparecido é a desapareção, por isso enquanto Perlongher diz “hay cadáveres”, Gambarotta diz “no hay, no va a haber, no hubo / no hubo no no hay no va a haber / ni hubiese habido sí ni hubo, mejor serie que Kojak [...] No va a haber, Cadáver, mañanas / reales de color tierra”. As imagens que os poetas usam supõem a utopia de alcançar o real –seja o repositor do supermercado que repõe a máquina ou o cadáver – porque alcançar o real é o maior oximoro que um escritor almeja, porque o real já não existe.

Os personagens de Gambarotta, depois que retornam da guerra, sentem uma dor que não dói, pois, a ferida está no cadáver, o que sentem é um anestesiamento a cada corte abrupto da experiência no verso e é por isso que os nomes nos poemas de Gambarotta não servem para identificar, mas ao contrário, servem para proteger a identidade dos combatentes que sofrem. Nesse sentido, os nomes são nomes fantasmais, são nomes de guerra, os combatentes de guerra são o que resta da guerra, são as testemunhas que ficam até o final da programação “porque na

⁹⁴ “Afuera de la ficción, afuera del poema, en la guerra, estos fantasmas reales, munidos de una energía alterna, vienen a iluminar eso que llamamos real, algo que está ahí pero que no se ve y seguirá sin verse hasta que venga el próximo repositor y lo ilumine.” (KAMENSZAIN, 2007, P. 153)

guerra o corte do verso, a escansão que corta a cabeça do sentido é também corte de luz porque se não há programação, também não há luz” (2007, p. 151). Tamara Kamenszain diz que na guerra dos cortes ninguém pode se salvar, ninguém pode se colocar na luz para sempre, por isso na guerra que aparece nos poemas de Gambarotta não há heróis, como há em Vallejo. A palavra herói não funciona mais como adjetivo e nem como substantivo, é apenas um sobrenome gravado nos uniformes dos que fazem parte da guerra, a eles é dada a missão impossível de “cortar a luz para que haja luz” e isso fica claro no corte dos versos do poema “Seudo”, que diz “UN cartel que diga CERRADO / de un ABIERTO / del otro.”, o encavalgamento desses versos é como um corte de luz que acende e apaga, abre e fecha o sentido do poema.

Na poesia de Roberta Iannamico não é mais um homem que porta a luz, como Rodríguez-Heroes de Gambarotta, o portador da luz é feminino como a máquina de Cucurto. Quem porta a luz são as mamuskas que “dão à luz” na escuridão. Somente na escuridão é possível dar à luz, porque o parto é o que traz o dia. Novamente a recomposição, que em Cucurto se dá pelo “plagiário que rouba o plagiário”, em Gambarotta se dá pelos fantasmas-reais, ocorre em Iannamico pelas mamuskas. Masmuskas aqui não são metáforas, realmente são objetos que “dão à luz” e testemunham que a poesia pode iluminar a escuridão. No parto, as mamuskas se partem e dão origem a “pedaços-filha” que são mamuskas, mas que também são objetos que podem ser usados para outros fins, mas que não ficam claros. No verso “Nadie el dijo a la mamuska / que no nació de un repollo”, o desconhecimento que parece infantil é a possibilidade de preservação da vida. No livro de Iannamico há mamuskas pós-humanas, mamuskas ciganas que dão à luz a “cubrecama”, a “huevos rosados” e que profanam a maternidade ao dessacralizá-la. A poeta afirma “no hay mamushka que no tenga / una mamushka adentro / Madre hay una sola”, aqui é evidente que a mamuska não é uma Mãe, mas que toda mãe tem uma mamuska dentro de si. Sobre a mãe e a mamuska, Tamara Kamenszain diz:

“Vale decir que vista desde adentro, desde ese particular pliegue que da cuerpo a su cuerpo, la madre es esa máquina que impide que la serie se detenga en un origen. La especie mamuska, entonces, puede ser entendida como lo que en la madre se resiste a quedar congelado en el estereotipo Madre. Esa condición subversiva es la que las mamuskas esconden cuando circulan en público.” (KAMENSZAIN, 2007, p. 156).

Mãe e mamuska são termos que se relacionam porque uma está contida na outra, a subversão que escondem é o nome de guerra que as mamuskas têm para se identificar porque estão camufladas, mamuska – um fonema estrangeiro – ainda que não traduza o conceito de

Mãe, é o único que pode fazer a transmissão, mas, paradoxalmente, o que se transmite não pode ser dito “las mamuskas se callan cuándo deberian hablar”. O que não pode ser dito na guerra, mas que as mamuskas transmitem como herança entre si, é o modo de tornar novo o que é velho. O que Iannamico torna novo é a missão da mãe em transmitir a realidade para o que está dentro e fora de si e que já é mãe, com o fim de repor a cadeira utilitária (2007, p.157). O movimento de uso na poesia iannamiciana é o que Cucurto denomina realismo atordoado e o que Gambarotta chama de busca do real. Todos são modos de pôr a poesia em circulação, todos são modos de profanar o improfanável, todos são modos de garantir a sobrevivência da literatura no mundo dos *Reality Shows*. Para alcançar isso, os poetas têm que transgredir os limites entre o artificial e o natural extraíndo o máximo das capacidades de uso do objeto. Iannamico dá um novo uso a vários objetos, pedras e colares, por exemplo, podem se tornar comida; em sua poesia o eu não dá conta do objeto, ele o come; o eu do textualismo que remete à escrita, aqui, refere-se a quem atua; “o eu, cuja vontade aparece sempre no fim do poema, incomoda o leitor que está acostumado com a consumação feliz da metáfora no final” (2007, p. 159). Para concluir sua análise sobre o testemunho sem metáfora, que sobretudo visa o real, Kamenszain afirma:

Este realismo desnudo es el que la mujer-mamushka trae con su yo a la escena de las cosas. Pero no hay engaño posible: de un lado y del otro del espejo antirreflex siempre se ve lo mismo (“así tuviera ojos en la espalda vería las cosas siempre igual”). (...) esa que da a luz en la oscuridad, puede disimular, cuando el sol parece ser lo único que alumbra, su condición de mamushka. Porque ser madre sin ser Madre, así como ser Cadáver sin ser cadáver o ser Zelarayán sin ser Zelarayán, todavía, en la escena literaria de hoy, puede resultar peligroso. (KAMENSZAIN, 2007, p. 162).

O testemunho que *O gueto* e *La boca del testimonio* dão é sobre a morte que permeia a vida. A testemunha é a única que pode falar do paradoxo da morte e a ela atribuir várias imagens, porque é a poesia quem sobrevive a morte do outro; na verdade, apenas a poesia pode dar testemunho porque – mesmo diante da morte do poeta – ela ainda sobreviverá como um livro para dar testemunho aos que ficaram. A forma pela qual essa poesia testemunhará pode ser em oximoro, sem língua ou sem metáfora, depende do modo como cada poeta busca o novo⁹⁵ ou tornar novo o que era velho na poesia.

⁹⁵ Aqui vale lembrar o que Tamara Kamenszain diz sobre o “novo” na poesia de Vallejo “En sus *Crónicas*, Vallejo es muy claro al respecto cuando establece, entre la “poesía nueva” y la “de la novedad”, una brecha temporal. Mientras la poesía de la novedad anda detrás del tiempo buscando aggiornarse con “palabras flamantes”, en la verdadera poesía nueva “el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y sismos de las cosas se han hecho sangre, célula”. Vida aquí es lo que queda a salvo de la novedad, ese resto que la frívola maquinaria del tiempo lineal no puede triturar. Sin embargo, esta crítica vallejana a lo novedoso no esconde ninguna intención

CONCLUSÃO

O gueto, de Tamara Kamenszain, é um livro da memória. É um livro fundamentalmente construído sob duas tradições: a argentina e a judaica. A morte do pai faz a poeta questionar os limites da representação e em que medida a poesia pode dar conta do real. O caminho que Kamenszain encontra para falar da morte e da tradição a qual está inserida é o testemunho poético, dividido em três categorias: testemunhar em oximoro, testemunhar sem língua e testemunhar sem metáfora, todas elas categorizadas em *La boca del testimonio*.

Dentre as hipóteses levantadas com a leitura dos dois livros, a primeira delas é que, a sua maneira, Tamara Kamenszain faz o mesmo movimento que os poetas César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Washington Cucurto, Martín Gambarotta e Roberta Iannamico; ela cria formas de testemunho poético que dialogam com o modo como esses poetas escreve, principalmente ao erigir o poemário sobre o paradoxo da morte e da vida. Imagens que aparecem em *O gueto*, também aparecem nos poemas dos poetas que ela analisa. Há entre poemas e ensaios uma condição de amparo, um auxilia e reflete o outro no processo de criação.

Enquanto dialoga fortemente entre os gêneros poético e ensaístico, a poeta firma sua obra sobre o baluarte da pergunta. Tamara Kamenszain está todo tempo perguntando como poesia e ensaio podem auxiliá-la na reflexão sobre a própria poesia e os limites da linguagem. Na construção de sua poética e argumentação, a poeta convoca outros poetas-críticos para conversar com ela, sendo que Paul Celan, em *O gueto*, é o principal deles. Ao se firmar como poeta e crítica argentina, Tamara Kamenszain reflete sobre identidade, cultura, literatura e sociedade, sendo essas características que também a inserem como uma referência para a literatura latino-americana.

Acreditamos que a epígrafe do livro é o principal ponto para compreender seu conteúdo. Instalar-se no sobrenome paterno, ainda que seja estrangeiro, é instalar-se na palavra e é por isso que a poeta pode transitar pelo gueto, estar dentro e fora, ou até mesmo no limiar, mas ela nunca pode sair por completo, ou seja, havendo um reconhecimento de sua inserção na tradição judaica, ela o faz para depois desconstruí-la.

clasicista ni mucho menos nostálgica. Por el contrario, el poeta se juega por una poesía que con contundencia llama “nueva”, aclarando que algunos pueden considerarla demasiado “simple y humana” o tomarla a primera vista por antigua. Es que lo verdaderamente nuevo en esta poesía no se prueba por la originalidad de las novedades que el implacable desfiladero del tiempo lineal irá descartando. Para Vallejo lo nuevo nace a instancias de una especie de disposición anímico-orgánica que él llama “sensibilidad nueva”. (KAMENSZAIN, 2007, pp 19-20).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De/Sobre Tamara Kamenszain:

FERNÁNDEZ, Nancy. “Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain”. In: *Amerika* 4|2011. Disponível em: <http://amerika.revues.org/2148>; DOI: 10.4000/amerika.2148. Acessado em: 02/06/2013.

_____. “La escritura neobarroca. Tradiciones y efectos en la letra argentina (Arturo Carrera y Tamara Kamenszain)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 38, No. 76 (2012), pp. 191-205. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

FOFFANI, Enrique. “La extraña familia”. *Página12* – 24/10/2010. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4034-2010-10-29.html>. Acessado em: 27/05/2014.

HUBERMAN, Ariana. “Desde las roturas: Memoria, judeidad y extranjería en Tamara Kamenszain”. *Hispanamérica*, Año 34, No. 102 (Dec., 2005), pp. 107-113

KAMENSZAIN, Tamara. “Cansados del cansacio”. In: *Sol negro*. N. 1 - diciembre de 2006.

_____. “El texto que sabe”. *Hispanamérica*, Año 3, No. 7 (Jul., 1974), pp. 57-59.

_____. “El ghetto de mi lengua”, in Molloy, Sylvia e Siskind Mariano (eds.). *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Normas, 2006, 157-169.

_____. *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 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.

_____. “Óyeme, mi oíme”: Tamara Kamenszain. *La novela de la poesía. Poesía Reunida*. Prólogo de Enrique Foffani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012, 406 pp.

_____. *O livro dos divãs*. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. “Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90”. Disponible en: http://www.elortiba.org/pdf/kamenszain_cucurto.pdf . Acessado em: 14/05/2013

KANZEPOLSKY, Adriana. “Aquí llegamos, aquí no veníamos”. Disponible en: <http://www.salagramo.org/notas.php?notaId=82>. Acessado em: 27/05/2014.

KLINGER, Diana. “un idioma para hablar con los muertos”: Tamara Kamenszain”. *Caracol*: (jan-jun 2013) Dossiê Poesia Hispano-americana.

LEÓN, Denise. “Ghetto y poesía. La pérdida del hogar lingüístico”. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/ghettop.html>. Acessado em: 26/02/2014.

_____. “La mirada de Ruth fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain”. In: *Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica. Vol. XXXI (2), pág. 11-19, 2007 / ISSN: 0378-0473.

_____. *La historia de Bruria. Memória, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2007.

_____. “Tamara Kamenszain o las paradojas del linaje de los talmudistas”. In: *Telar*, núm. 5. Año IV, 2007. Universidad de Tucumán.

PANESI, Jorge. “Banquetes en el living: Tamara Kamenszain”. In: *Hispanamérica*. Año 22, No. 64/65, Apr. - Aug., 1993.

_____. “Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain”. In: *Revista Mora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. N° 4 / Octubre de 1998.

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

2. Sobre judaísmo:

AVNI, Haim. *Argentina y las migraciones judías*. Buenos Aires: Milá Editorial, 2005.

BIANCHI, Susana. *Historia de las religiones en la Argentina: las minorías religiosas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra: en torno del judío*. 1ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

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.
- LEWIN, Helena (org.). *Judaísmo e modernidade suas múltiplas inter-relações*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2007.
- LINDSTROM, Naomi. “Escritoras judias brasileñas e hispanoamericanas”. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV, NMims. 182-183, Enero-Junio 1998; 287-297.
- MIRELMAN, Víctor. *En búsqueda de una identidad: los inmigrantes judíos en Buenos Aires 1890-1930*. Buenos Aires: Milá Editorial, 1988.
- SADOW, Stephen. *Literatura judia latino-americana contemporânea: uma antologia*. Disponível em: <http://iris.lib.neu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=books>
Acessado em: 20/11/2013.
- SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2012.
- _____. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I*. Seleção de textos de Haroldo de Campos e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *O Nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala mística: judaica II*. Seleção de textos de Haroldo de Campos e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- YERUSHALMI, Yosef Haim. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Tradução [2.ed. original] de Lina G. Ferreira da Silva – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

3. Poesia, neobarroco e literatura argentina

- AYALA, Matías. “Estrategias canónicas del neobarroco poético latino-americano”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 38, No. 76 (2012), pp. 33-50 Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo, SP: Perspectiva : FAPESP, 1998.
- DANIEL, Cláudio (org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na américa latina*. Tradução Claudio Daniel, Luiz Roberto e Glauco Mattoso. São Paulo, SP: Iluminuras, 2004.
- DOBRY, Edgardo. “Barroca y modernidad: de Maravall a Lezama Lima”. *Orbius Tertius*, 2009, vol. 14. N. 15.
- ECHAVARREN, Roberto. *Medusario. Muestra de poesia latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica,

- FONDEBRIDER, Jorge (org.). *Tres décadas de poesía argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- GAMBAROTTA, Martín. *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.
- GENOVESE, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- GIRONDO, Oliverio (1891 – 1967). *Obras: poesía*. 8ª ed. Buenos Aires: Losada, 1998.
- GUERRERO, Gustavo. “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y Extremo Occidente”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 38, No. 76 (2012), pp. 19-32
Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Poemas 1969-1985 / Osvaldo Lamborghini ; edición al cuidado de César Aira*. 1ª ed. Buenos Aires: Mondadori, 2012.
- LIBERTELLA, Hector. “Algo sobre la novísima literatura argentina”. *Hispanamérica*, Año 2, No. 6 (Apr., 1974), pp. 13-19.
- MASIELLO, Francine. “Cuerpo y materia: una lectura de la poesía contemporánea argentina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 38, No. 76 (2012), pp. 143-172. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP
_____. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. . 1ª ed. – Rosario; URN Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- PERLONGHER, Néstor (Org.). *Caribe transplatino: poesía neobarroca cubana e rio-platense*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.
_____. *Lamê*. Tradução Josely Vianna Baptista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
_____. “La literatura argentina esta minguada de poetas”. Página|12 – 02/04/2006.
Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2183-2006-04-02.html>. Acessado em: 28/05/2014.
- _____. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cahiers de LI.RI.CO*, 3 | 2007, 23-44.
- _____. “Notas sobre a construcción del canon”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Num. 762. Diciembre 2013.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2007.
- VIEL TERMPERLEY, Héctor. *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2003.

4. História, memória e testemunho:

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

CELAN, PAUL. *Sete rosas mais tarde – antologia poética*. Tradução de Yvette K. Centeno e João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. *Revista Serrote*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2013, n. 13.

_____. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

FELSTINER, John. *Paul Celan: poeta, sobreviviente, judío*. Tradução de Carlos Martín e Carmen González. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? : comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução de Raquel de Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

HASSOUN, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1996.

KAUFMAN, Susana G.; JELIN, Elizabeth (orgs.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires; [New York?]: Siglo Veintiuno: Social Science Research Council, c2006.

KLEIN, Kelvin Falcão. “O testemunho e a literatura”. *Letrônica*. v. 3, n. 1, p. 320 - 330, 07/2010.

NATALI, Marcos. *A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado*. 1. ed. São Paulo: Nankin, 2006.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe”. Dissertação de mestrado. Orientação George Otte – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* – tradução: Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua y memoria*. Rosario [Provincia de Santa Fé]: Beatriz Viterbo, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar – São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. “O testemunho da Shoah e literatura”. 03/2010. Acessado: 22/07/2013.

Disponível em: <http://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/testemunho-da-shoah-e-literatura-seligmann-silva.pdf>

SNEH, Perla. *Palavras para decirlo: lenguaje y exterminio*. 1ª ed. Buenos Aires: Paradiso, 2012.

5. Teoria e crítica literária

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

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. – 1.ed. – 1.reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. – (FILÔ/Agamben; 3)

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara nota sobre a fotografia*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. – (Obras Escolhidas v. 1)

_____. *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento – 2.ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. – (FILÔ/Benjamin)

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento – 2.ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. – (FILÔ/Benjamin)

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro: ou a prótese de origem*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das letras, 2001.

FORSTER, Ricardo. *Los hermeneutas de la noche: de Walter Benjamin a Paul Celan*. Madrid: Trotta, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

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

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões da poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Tradução Fabio Akcelrud Durão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Tradução de Maria Beatriz Medina; revisão técnica de Luiz Manoel da Silva Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SALAZAR, Jesreel. “El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión”. *Antomia de la crítica*. Pp. 43-47. Disponível: http://www.academia.edu/604644/El_ensayo_latinoamericano_tradici%C3%B3n_y_transgresi%C3%B3n . Acessado em: 20/05/2014.

STEINER, George. *Extraterritorial a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Julio Castanon Guimarães. São Paulo, SP: Companhia das Letras: Secretaria do Estado e da Cultura de São Paulo, 1990.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

6. Identidade, herança, pertencimento, comunidade:

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução e notas Cláudio Oliveira. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008

ARFUCH, Leonor (org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

- ARFUCH, Leonor (org.). *Pensar este tiempo espacio, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução: Epharaim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.
- DOMINGUEZ, Nora; AMADO, Ana (orgs.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1917 – 1917)*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- _____. *O Eu e o Id “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- _____. *Psicologia das massas análise do eu e outros textos (1920 – 1923)*. Tradução: Paulo César de Souza. Obras Completas. Volume 15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LACAN, Jacques (1901-1981). *Los cuatro conceptos de psicoanálisis: 1964*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- 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.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. “Uma literatura anfíbia”, in *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SILVA, Armando Tellez. *Álbum de família a imagem de nós mesmos*. Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo, SP: SENAC São Paulo: SESC (São Paulo), 2008.

ANEXO

Entrevista com Tamara Kamenszain, em Buenos Aires, 07 de março de 2016.

1. Mariane Tavares: Tal como os poetas da geração de '90 que “testemunham sem metáfora” sua poesia nos últimos tempos também abre mão deste recurso poético ou ainda é pertinente aproximá-la dos neobarrocos?

Tamara Kamenszain: Eu te asseguro que há uma mudança em minha obra no momento. Faço algo menos hermético, menos barroco no que diz respeito à gramática, para tornar mais claro, mas não é como trabalham eles. Não é o mesmo, mas é um caminho que abre e torna mais claro, nesse sentido (de tornar mais claro) eu quis tirar a metáfora da minha obra. O que acontece é que os poetas da década de '90 nunca usaram a metáfora, essa é a diferença, eles nunca a usaram, eles já vêm de um processo no qual a geração intermediária entre a minha e a deles vê que a metáfora começa a perder valor, começa a desmistificar o valor contido no barroco, inclusive no barroco e no neobarroco a metáfora já não tem origem, é metáfora da metáfora e é nesse sentido – eu creio nessa hipermetáfora – chega de algum modo na dissolução da metáfora. Eu creio que o que está me interessando agora e trabalhei isso em um livro meu que sai agora em maio, um livro de ensaios “Una intimidad inofensiva” é o que vai da minha geração até a geração dos '90, esse processo que vai de uma a outra, isso me interessa. Por isso te digo que pensamos enquanto escrevemos e não pensamos para escrever. Agora que estamos conversando me dei conta de que falta um prólogo para o meu livro. Algo que vai da minha geração a eles e vice-versa também porque para mim eles também me influenciam, mas tem a ver com o que haviam (germes) porque não são cortes abruptos, não cortes como se um dia deixo de ser neobarroca e passo a ser mais clara, é um processo que parte do mesmo.

2. A imagem da “Luz” aparece em dois poemas de *O gueto*, quanto em *La boca del testimonio* durante sua análise da poesia de Martín Gambarotta, a luz é resignificada, enquanto você e Gambarotta falam da morte. O que é a “Luz”? É apenas uma metáfora? É a mesma luz de Héctor Viel Temperley?

A luz no poema é a luz, é a luz é luz não é outra coisa. O corte pode dizer muito e a repetição mesma da luz mudam um pouco a ideia do objeto tampouco essa repetição impede o realismo porque essa repetição é uma afirmação, um recurso poético, tem a ver com a sonoridade, é uma

outra coisa e não é apenas dizer a luz e ponto, me parece que há uma insistência, algo de ritmo, algo que tem a ver com a poesia, repetir e voltar e retomar é para mim um celeiro poético, é isso, não se passa outra coisa suspender o sentido.

Há um verso de Viel que diz “*Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo*”, mas nunca pensei relacionado com a luz quando dizia “*Voy hace la luz decia mi padre muerto*”, apesar de que lá ele também está falando da morte, então pode ter relação, mas você vê como na verdade o crítico é quem nos revela sobre nossa obra? Faz sentido a relação de Adriana Kanzevolsky, mas nunca tinha pensado... quando Viel escreve seu último livro “Hospital britânico” escreve no hospital e quando escrevo meu pai já está morto, pode haver na luz algo de morte, porque a morte também pode ser cura, pode ser luminosa, não sei...

Em dois ensaios que escrevo sobre Vallejo penso o que ele diz “*Cuentame lo que me pasa*”, isso peço aos meus críticos, quando leio algo e me surpreendo penso como são boas as relações que os críticos fazem da minha obra com outras... no poema sobre Freud realmente eu sonhei que o meu pai dizia estar indo para luz, então decidi colocar no poema, é certo... me encanta que você tenha associado com Gambarotta.

3. Em *La boca el testimonio* você afirma que dar testemunho é o mesmo que “tocar o real” e investiga as possibilidades que a poesia tem de dizer o indizível, depois de todos os realismos. Como você, como poeta, “toca” este real?

Não sei, mas te digo que há poucos dias eu assisti um filme “O filho de Saul”, um filme húngaro, e senti que esse diretor grava isso que nunca alguém conseguiu fazer com o holocausto, porque o filme é sobre a Shoah, se te interessa o real eu creio que esse é um ótimo filme. O efeito que me causou a câmera em todo o tempo no ombro, me fazia pensar o modo como o ator era filmado porque não estava em frente, nem perto, nem longe, é algo muito raro e uma amiga que é crítica de cinema também se perguntou “o que é isso” e eu expliquei como podia... a sensação que tive é que não havia distância entre o que se passava na tela e eu, como expectadora eu me senti dentro do filme, não tem nada a ver com o que explora várias dimensões e se chama 3D, o que o diretor faz é o oposto e isso me ocorre agora, um expõe como reportagem, denúncia, enquanto o outro é artifício puro. Mas “o filho de Saul” é verdade pura, não sei como explicar, é difícil, mas o lugar onde se coloca é que faz o filme, o lugar do diretor é o lugar onde se tenta tocar o real. Conseguir, ele nunca vai conseguir porque é uma utopia, mas se vê claramente que ele quer isso, então usa o recurso que lhe cabe, e para mim como expectadora de um filme sobre holocausto que é um tema importante para mim, considere ruim a crítica sobre esse filme,

porque os críticos não entenderam o filme porque não se pode entender rapidamente um filme assim; essa é uma coisa sem mediação, não há nível simbólico, não há nível imaginário, o filme não busca entreter por isso é inquietante e me parece que minha intenção - não que consiga - quando escrevo é tentar alcançar isso, me desprendendo de qualquer artifício e tentando ver se passo ou se transmito algo verdadeiro da experiência. E esse diretor húngaro para mim é como se ele tentasse isso, transmitir uma experiência e para mim ele consegue, é muito difícil fazer um filme sobre holocausto e que não seja artificial, porque as vítimas não conseguem realmente dizer nada, não sei, ele consegue desprender-se de tudo isso... e eu, ao assistir esse filme, tive uma experiência com o real que me pareceu muito coerente com essa época, é diferente porque esse é um diretor muito jovem e diferente de outros diretores húngaros porque ele põe a câmera querendo afastar-se, causar incômodo, mas isso é o que aproxima, por isso te digo que uma coisa vem da outra, não que os outros diretores sejam tontos, mas me parece que esse diretor com essa tradição, tira do distanciamento uma proximidade, isso é interessante porque com esse recurso ele responde a necessidade de uma época, essa época pede o real de várias maneiras, podemos fazer com 3D, com reality shows ou pode se fazer de outras maneiras e a arte busca isso de outros modos. Por isso acredito que esses escritores de *La boca del testimonio* fazem algo como um anti reality show, quando o escrevi imaginava a câmera nas mãos, mas depois, depois que assisti esse filme vejo que a câmera está posta nos ombros. Isso dos ombros quem disse foi minha amiga, mas você se dá conta de que o que é feito é algo muito raro, algo muito próximo, se escutam vários idiomas, há a coisa de “estar no meio de”, creio que esse filme é muito avançado para essa época, filmes sobre o holocausto querem sempre emocionar, e esse não, esse quer causar incômodo, eu me sentia enfermo e olhava meus amigos e estavam com a mesma sensação, o filme tem outro foco, fala sobre o sonderkommando e não narra nada que possa tranquilizar-te, é o contrário do fetichismo, não é um filme fetichista, não te faz chorar, não é uma coisa nem outra, por isso a crítica não gostou... não é possível gostar de algo que não se entende.

4. Temas que são pilares da psicanálise como memória, família, luto são, também, pilares da sua obra tanto poética quanto ensaística - falando deles sempre de um modo enviesado. Qual a importância desta ciência e de cada um desses pilares para sua poesia?

Sim, família perpassa toda a minha obra, talvez por isso a psicanálise me faça bem, me atraia, eu gosto, eu me sinto com uma prática, porque evidentemente toca em temas que me interessam, não sei se é só a família porque, inclusive no *Livro dos divãs*, estão presentes os amigos, minha

geração, meus amigos escritores, todos os meus companheiros, são amigos que formam minha família e alguns já estão mortos como se vê em *La novela de la poesía*, nesse livro a pergunta que volta é “já falei da morte?” ou “isso é falar da morte?” me parece que obviamente o luto também está presente, minha família não é uma família típica de mamãe e papai, é família no sentido dos que estão próximos. Em geral não sou muito imaginativa, nem tenho muita criatividade por isso não sou narradora, trabalho com o que tenho diante do meu nariz e isso me inspira, agora vou ter netos, pode ser que isso apareça ou não, não sei. Arturo Carrera é da minha geração é como se fossemos pares e ele teve netos e já escreveu livro sobre eles, mas eu acredito que não vou escrever, é certo que trabalho com o que tenho e a psicanálise passa por isso porque – não sei se você já fez terapia – normalmente falamos a primeira coisa que ocorre muito próximo. Sobre a memória eu não sei o que dizer, a memória para mim não é algo melancólico ou nostálgico. Há uma linha na poesia que identifica o lírico como algo da infância como se todo tempo passado fosse melhor, é uma linha que pensa “na minha época sim, era lindo, era melhor” e eu detesto isso. O que mais me interessa, me chama, me convoca é o presente, eu prefiro o presente, mas há coisas do passado que reverberam no presente e isso me interessa e me parece que passo isso na psicanálise também, extrair o passado do presente, é encontrar o fruto de um em outro.

5. O que é o gueto e em qual medida o sujeito lírico vê-se imerso entre a argentinidade e a judeidade?

Se eu soubesse o que é o gueto... não sei se você já leu um artigo meu que se chama “O gueto da minha língua” ali acho que é o lugar onde fui mais clara sobre isso, ali está escrito o que é estar entre o judeu e o argentino em todo tempo, essa questão aparece continuamente nesse artigo. É como saltar e tentar cair em outra coisa e saltar para sair do círculo de tiza cristão, sempre olhando para fora. Não sei se nesse artigo falo sobre Polanski, mas me parece que não, hoje eu estou com o cinema na cabeça, como pode ver, gosto do trabalho dos diretores de cinema, Polanski foi um sobrevivente do holocausto, quando ele estava no gueto de Varsóvia ele tinha mais ou menos cinco anos e olhava tudo por um buraco próximo, então quando via que não havia ninguém por perto e que podia sair do gueto ele saía até alguém o trazer para o gueto novamente, e ele diz que o começo da sua vocação de cineasta está aí nesse momento e é isso que quero dizer com fora, o que atrai alguém a escrever um livro que se chama “o gueto” não é o que está no gueto, mas o que está fora, o que atrai é sair do gueto, é como no passado e no presente, o que atrai é dizer esse passado no presente e não dizer o passado no passado é o

mesmo que estar no gueto podendo sair, sim ou não, se não posso sair e conectar-me com o que não é judeu, então o gueto não me interessa... você não deve tomar isso como verdade, isso é o que eu digo sobre a minha obra e eu não sei. O caso de Polanski ele realmente escapou do gueto numa dessas tentativas e saiu andando pelo mundo, e é uma pessoa muito conflitiva, viveu nos EUA, França, em muitos países... eu vi um filme de Oliver Twist, não sei se já viu, sobre um menino que escapava e não tinha pátria, mas esse não é o meu caso, eu não escapei do gueto para nunca mais voltar, eu estou sempre circulando... “Em teu sobrenome instalo o meu gueto” e não “Em teu gueto instalo meu sobrenome”. No sobrenome do meu pai, em sua morte, instalo o meu livro, meu livro porque logicamente vai o nome do autor. Veja que coisa, isso sobre o sobrenome, um dia eu estava com minha psicanalista – que não é a mesma que é personagem do *Livro dos divãs* – eu lhe expliquei que tinha escrito um livro que se chama *O gueto* e é dedicado ao meu pai e na dedicatória digo “em teu gueto instalo meu sobrenome”, depois corriji e disse “não, em teu sobrenome instalo o meu gueto”, agora até eu estou confusa, tenho lapsos. Depois na outra sessão conversamos sobre isso, porque cada frase diz coisas muito distintas sobre a minha posição de filha. É algo pessoal que tem relação com a escrita, e nesse encontro diz muito sobre a relação que cada um tem com seu pai e sua mãe, mas o leitor pode ler as entrelinhas do que se escreve.

6. Em *O gueto* e em *Tango bar* aparecem o nome próprio da poeta, tal qual aparece em Alejandra Pizarnik (ainda que este não seja o seu nome de origem ou próprio). Não obstante, *O gueto* é dedicado à memória de seu pai e nele você afirma que instalará o gueto no seu sobrenome. Kamenszain é um sobrenome de origem judaica, mas no último poema do livro você encerra dizendo “sem raça sem nacionalidade sem religião”. Qual o significado do nome próprio na sua obra? Tem relação com os poetas que caminham com você ao longo de sua trajetória? O nome próprio aparece nos outros livros também, acho que em quase todos. Eu posso analisar isso em Vallejo, em mim não, creio que seja uma necessidade, por um lado reafirmar, por outro... é como disse Derrida e aplico a Vallejo, isso ele trabalha na poesia de Francis Ponge (poeta francês). Em espanhol há um ditado que diz “o que se escreve com a mão, se apaga com o braço” usamos para dizer algo que supomos ser falso, mas essa não seria a ideia, me reafirmo Tamara, mas às vezes isso apaga meu nome como autora, o nome da capa. Em *O livro dos divãs*, Tamara contesta o que Tamara diz, é o que digo “preciso da outra para saber de mim”, eu autora Tamara Kamenszain não sei dizer e quando não sei dizer Tamara aparece. Em Alejandra é muito claro “Alejandra, Alejandra / de bajo estoy Alejandra” não sabe como

chamar, mas está debaixo da autora digamos, em termos teóricos como diria Derrida, mas em mim é distinto. Em *Intimidación inofensiva* trabalho isso de outra forma, porque é distinto, agora o nome tem a ver com intimidade, não mais como era nos outros, antes tinha a ver com autoridade, agora tampouco... por exemplo, eu trabalho uma poeta chamada Cecília Pavón que tem um livro que se chama “Un hotel con mi nombre”, ou seja, ela está escrevendo num bar e olhando, em frente há um hotel que deve se chamar Cecília e agora o nome tem outro significado, o nome já está diluído, não é mais algo pessoal que nos identifica para os outros, é outro momento.

7. É possível ler *O gueto* pela mesma chave de leitura que você lê os poetas de *La boca del testimonio*? No livro de ensaios você afirma que “El caso de Vallejo no puede ser más opuesto: en su poética, libro no es otra cosa que la vida que emerge de la muerte como un don.” *O gueto* também não seria o livro que emerge da morte para vida?

Qual é a chave de leitura é o testemunho? Sim, se você vê uma relação entre minha leitura e escrita fico muito agradecida, quando Foffani fala sobre meu sobrenome me revela algo que me parece surpreendente, porque faz sentido. Como os críticos me ajudam. Me encantaria que convencesse com o texto que *O gueto* é um livro assim, é paradoxal, então nesse sentido é um oxímoro, e eu admiro muito isso em Vallejo, mas cabe a você convencer a mim e os demais leitores. Minha intenção em poemas como “Árvore da Vida” é buscar a vida num cemitério, mas se consigo não sei...