

## UM TETINHO ARMADO NO DESERTO OU A CRÍTICA LITERÁRIA DE TAMARA KAMENSZAIN

Marcela Maria de Paiva Azevedo<sup>1</sup>

Tainá Pinto<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma reflexão sobre como se dá a construção de um espaço apto a acolher as mulheres escritoras na crítica literária. Para tanto, acompanharemos Tamara Kamenszain, poeta e ensaísta argentina, que questiona em seu livro *Garotas em tempos suspensos* (2022) – que leremos como um gênero misto entre poesia e crítica feminista – a diferença que garante aos vates um lugar assegurado e confortável no cânone. A partir do que Tamara partilha em seus escritos sobre os caminhos de sua primeira publicação enquanto crítica, com o livro *El texto silencioso* (1983), bem como sobre sua relação com este gênero textual que lhe chega sob o peso das leis e do julgamento, desdobraremos a fundação de um novo lugar, o precário tetinho armado no deserto que ela proporá no livro *Solos y solas* (2005). Este teto tem a particularidade de ser instável, pois situado não apenas no deserto, ele está também dentro de um fora, produzindo uma exterioridade radical no campo do pensamento literário. Mas essa exterioridade tem a ética de reunir em si a diferença, os dissidentes, gesto que Tamara aposta na medida em que abre sua escrita ao campo do outro, assegurando a estes a possibilidade de dizer.

**Palavras-chave:** Tamara Kamenszain; crítica; poesia; teto; mulheres.

## A LITTE ROOF SET UP IN THE DESERT OR THE LITERARY CRITICISM OF TAMARA KAMENSZAIN

**Abstract:** This article proposes how the construction of a space for women writers in literary criticism takes place. To this end, we will follow Tamara Kamenszain, an Argentine poet and essayist, who questions in her book *Chicas en tiempos suspendidos* (2022) – which we will read as a hybrid of poetry and feminist criticism – the difference that guarantees bards a secure and comfortable place in the canon. Based on what Tamara shares in her writings about the paths of her first publication as a critic, with the book *El texto silencioso*

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria Psicanalítica pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ (2022). E-mail: marcelaazevedo@live.com

<sup>2</sup> Doutora em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília. E-mail: tainahop@gmail.com

(1983), as well as her relationship with this textual genre that comes to her under the weight of laws and judgment, we will develop the foundation of a new place, the precarious little roof set up in the desert that she will propose in the book *Solos y solas* (2005). This roof has the particularity of being unstable, as it is located not only in the desert, but also inside an outside, producing a radical exteriority in the field of literary thought. But this exteriority has the ethic of bringing together the difference, the dissidents, a gesture that Tamara is committed to as she opens up her writing to the field of the other, ensuring they have the possibility of saying something.

**Keywords:** Tamara Kamenszain; criticism; poetry; roof; women.

## Introdução

Este trabalho começa com uma proposta estranha: no lugar de apenas fazer dialogar no texto do artigo o pensamento de algumas autoras, ficcionaremos o encontro entre elas, escritoras que jamais conversaram, a não ser, provavelmente, no subtexto de suas escritas. Colocaremos cinco mulheres de épocas, lugares, idiomas e culturas distintas para sentarem-se numa mesa doméstica, desocupadas de seus mil trabalhos a fazer e impelidas pela troca silenciosa do que há de comum em suas experiências. Ouviremos, então, todas elas repetirem: “não há lugar para nós no cânone”, ou “nenhum deles está interessado no que pensamos”.

Virginia Woolf (1882-1941), a mais velha entre elas, seria a primeira a defender que “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção” (WOOLF, 2014, p. 12). Essa frase, verdadeiramente pronunciada pela autora em 1928, na ocasião de uma série de aulas que ministrou no *Cambridge College* para um público feminino, salienta o quanto a liberdade intelectual depende da dimensão material. Mas o que seria para uma geração de mulheres que mal tinham direito a estudar, votar, ter propriedade ou renda, um espaço próprio?

Nesta ficção que tecemos, sem dar grandes explicações é Marguerite Duras (1914-1996) quem tomaria a palavra para dizer da experiência de escrita em sua casa de Neauphle, comprada com o dinheiro que recebera dos direitos autorais da adaptação para o cinema do seu romance *Uma barragem contra o pacífico* (1950): “Essa compra antecedeu a loucura da escrita” (DURAS, 2021, p. 35). Frase que ela confessa originalmente em *Escrever* (2021), quando também conta do parentesco dessa loucura com um certo tipo de solidão a partir do qual sua escrita lhe chegava: “A solidão não se encontra, se faz. Eu a fiz. Porque decidi que ali que deveria ficar sozinha para escrever livros [...]. Esta casa se tornou a casa da escrita.” (DURAS,

2021, p. 27). Mas que loucura seria essa que uma mulher experimentaria ao escrever, tão rara e secreta, tão deslocada do centro do mundo?

Nesse encontro entre escritoras, Hélène Cixous advertiria, então, suas companheiras de que estamos todas “apartadas do palco das heranças” (CIXOUS, 2022, p.47) e de que é preciso imprimir em suas escritas o grito “Chega!” (CIXOUS, 2022, p.33). Algo que ela afirma em *O riso da medusa* (2022), insistindo para que a mulher, ao escrever seu grito, rompa com a velha história de exclusão e inaugure outro futuro. Nesse texto-convocatória, Cixous insiste que é preciso que a mulher escreva sobre a mulher, que a mulher se coloque no texto, no mundo e na história por seu próprio movimento (CIXOUS, 2022, p.41), já que nunca houve lugar que acolhesse a particularidade de suas experiências tão em desacordo com o cânone, o discurso hegemônico ou a tradição falocêntrica. Para elas sobraria apenas um solo milenar e árido a ser fissurado, quebrado.

Mais íntima da exclusão e da precariedade, Gloria Anzaldúa (1942-2004) dividiria com as demais o quanto a invisibilidade feminina é ainda mais acentuada quando essa mulher que escreve é não-branca, lésbica e do terceiro mundo: “A lésbica de cor não é invisível apenas, ela sequer existe. Nossa fala, também, é inaudível. Nós falamos em línguas, como o pária e a louca” (ANZALDÚA, 2021, p. 44). Tal reflexão é sustentada em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo* (2021), no qual interroga: “Quem sou eu, uma pobre chicanita da roça para pensar que poderia escrever?” (ANZALDÚA, 2021, p.46). No diálogo com as demais, e assumindo a urgência em afirmar as experiências de mulheres radicalmente invizibilizadas, Anzaldúa asseveraria: “Esqueça o teto todo seu – escreva na cozinha, se tranque no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da assistência social, no trabalho ou entre as refeições, entre o sono e a caminhada. Eu escrevo sentada na privada.” (ANZALDÚA, 2021, p. 55).

E por fim, em nossa breve prosa inventada – que serve não somente para reunir o comum em experiências aparentemente díspares, mas sobretudo para evidenciar o quanto na literatura e crítica feita por mulheres a autorização para dizer se faz coletivamente –, teríamos Tamara Kamenszain (1947-2021) como anfitriã do encontro. Ela, a única latino-americana entre as escritoras, teria recebido as demais para um *cafézinho* em sua casa, legitimando a “sussurrante conversa entre mulheres, [...] uma corrente inquebrantável de sabedoria por transmissão oral, nunca coletada em livros” (KAMENSZAIN, 2015, p. 17). Atenta ao percurso que vai do espaço próprio à casa, ou da precariedade do solo árido à privada, ela tomaria em mãos um poema que escreveu para seu último livro, *Garotas em tempos suspensos* (2022), e dividiria com as demais, nesse tempo de encontro suspenso que aqui fabulamos:

[...]

Melhor poetas do que poetisas  
ficamos combinadas então  
*para garantirmos um lugarzinho que seja*  
nos cobiçados submundos do cânone.  
E no entanto e no entanto  
*outra vez ficamos de fora:*  
não sabíamos que os poetas gostam de se tornar vates  
já para nós garotas em linguagem inclusiva  
a palavra vata não bate  
*porque nós mulheres não escrevemos*  
*para convencer ninguém.*  
(KAMENSZAIN, 2022, p. 13, grifos nossos)

Os versos de Tamara Kamenszain, que poderíamos certamente, a despeito da estrutura de poema, ler como uma crítica literária, denunciam uma questão: nenhum esforço de nomeação garante a uma mulher um lugar como escritora ou crítica – dada a vacilação entre poema e ensaio que é marca de sua obra – dentro do prestigiado mundo do cânone. De um lugar que é, antes, falta de lugar, restaria *apenas* o resistente “não escrevemos para convencer ninguém”.

O uso do advérbio “apenas”, entretanto, não é aqui índice de restrição dos possíveis desfechos, mas sim marca da precariedade que as mulheres tradicionalmente precisam enfrentar para franquear um território que as permita escrever. Nossa proposta é, então, avançarmos de um teto, uma casa, um solo árido e uma privada, ao que Tamara chamou de “um tetinho armado no deserto” (KAMENSZAIN, 2019, p. 330, tradução nossa), sugerindo um espaço de escrita que não se faz distante de uma cena de precariedade e exclusão.

E da pergunta a respeito de qual o espaço próprio para que uma mulher escreva crítica literária, desdobramos uma segunda: como ocupar um território em que as mulheres se autorizem com suas escritas e sua crítica?

## Uma poeta crítica e feminista

Tamara Kamenszain nasceu no ano de 1947 em Buenos Aires, na Argentina, e faleceu na mesma cidade em 2021. Começou a escrever identificada ao grupo dos neobarrocos na América Latina, composto também por Nestor Perlongher e

Arturo Carrera. Entretanto, não cessou de borrar os limites que a categorizavam e a encerravam no grupo, tendo, anos depois, definido sua escrita como “neoborrosa”, termo que sugere, conforme Foffani a “exigência de *uma poética própria sempre em movimento*, o que não implica apagar o que foi feito mas [...] antes assumir um novo ponto de vista” (FOFFANI, 2019, p. 34, tradução nossa, grifos nossos). Desse modo, tal movimento não diz de um deslocamento contínuo em sua poética, como se caminhasse eternamente adiante sem jamais olhar para trás, pois ao contrário é um movimento que se estabelece em espiral, entre voltas e retomadas que, a cada vez, se esforçam para tocar o real, o irrepresentável de sua experiência - “o que me impulsiona neste trabalho é o desafio de distender as palavras até que toquem o real” (KAMENSZAIN, 2015, p. 134).

Tamara publica em vida 12 livros de poesia – *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los no* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango Bar* (1998), *El ghetto* (2033) [O gueto, 2012], *Solos y solas* (2005), *El eco de mi madre* (2010) [O eco da minha mãe, 2012], *La novela de la poesía* (2012), *El libro de los divanes* (2015) [O livro dos divãs, 2015] e *Chicas en tiempos suspendidos* (2021) [Garotas em tempos suspensos, 2022] –, o romance *El libro de tamar* (2018) e 6 livros de ensaio crítico – *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983), *La edad de la poesía* (1996), *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía* (2000), *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2006), *Una intimidad inofensiva* (2016) e *Libros Chiquitos* (2020) [Livros pequenos, 2021]. Recebeu reconhecimentos importantes por seu trabalho, como a bolsa de estudos da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* em 1988, a primeira colocação no Prêmio Municipal de Ensaio de Buenos Aires em 1996 pelo livro *La edad de la poesía* e o Prêmio Konex de Platina na categoria poesia em 2014. E se outrora marcamos o lugar borroso de sua escrita poética, sublinhamos agora que é também borrando os limites dos gêneros literários que ela se faz crítica, dialogando a sua própria poesia e o não saber que a sustenta com as investigações que constrói apoiada nos escritores que lê: “nenhuma dessas duas atividades antecede a outra, não são do tipo causa-efeito, mas parecem tropeçar uma na outra” (KAMENSZAIN, 2015, p. 136). Em entrevista a Foffani (2010), ela conta, a respeito da simbiose entre crítica e poesia, que:

Na origem não há nada, como se começassem juntas, alternando-se. Sempre me lembro de uma coisa que Octavio Paz disse: quando estou fazendo crítica, estou descansando da poesia e vice-versa. Uma me inspira para a outra, mas não causalmente, e sim de forma espiral. *Ambas são premonitórias: quando uma aparece, já está falando alguma coisa que talvez eu vá trabalhar na outra e*

*a outra está falando alguma coisa que eu vou trabalhar nessa. Mas eu apenas intuo isso e sinto. Evidentemente há uma ida e volta, mas como se produz a verdade é que não sei.* (KAMENSZAIN, 2010, s/p, tradução nossa, grifos nossos).

Do não saber originário que enlaça poesia e crítica em um diálogo intuitivo, sustentamos o modo como é possível ler o último livro de poesia de Tamara, *Garotas em tempos suspensos* (2022), como um ensaio crítico de cunho feminista, no qual se ocupa de investigar o detalhe recalcado da história de algumas escritoras e que tem como efeito o resgate e a demarcação de um lugar que havia sido destituído delas no cânone literário portenho e latino, conforme salienta Vidal:

São mulheres que desejaram escrever e escreveram, mas que para isso, tiveram que *abrir um lugar que não estava previsto para elas* e, por isso, pagaram caro, isolando-se e fragilizando-se até o extremo, negociando e cedendo, mas também resistindo, aos seus desígnios. (VIDAL, 2022, p. 71, grifos nossos)

Como destaca Vidal (2022), para essas mulheres trata-se antes da necessidade imperiosa de abertura e inauguração de um lugar inicialmente não previsto. Entendemos que tal espaço, justamente por esse caráter contingente, implique também certa característica de suspensão, como um território ainda pendente e sem delimitação. Nessa perspectiva, interessa retomar o livro de Tamara (2022), *Garotas em tempos suspensos*, para observar como em sua construção poética e crítica ela propõe a diferença entre o movimento de algumas escritoras e o movimento daqueles que ela nomeia de vates, escritores já consagrados e, portanto, assegurados de um lugar que é, de princípio, para eles previsto.

## **Ir contra os vaticínios**

Se nem mesmo nos submundos do cânone há um lugarzinho para as mulheres, o que a escrita de Tamara sugere é que não será agindo como um vate, ou almejando ser um, que a mulher conquistará algum espaço na literatura ou na crítica. O termo vate pode significar tanto o indivíduo que faz vaticínio, predição,

quanto aquele que cria ou escreve poesia. Ou seja, tanto o profeta quanto o poeta estariam abarcados por essa expressão recorrente na escrita tardia de Tamara. Apesar dessa dupla significação, parece importante destacar que nos textos da autora, a figura do vate jamais coincide com a do poeta. Há uma distância entre eles. Talvez, seja justamente indo em outra direção que não aquela inicialmente predita e vaticinada pelos vates, que as mulheres das quais Tamara se ocupa encontrarão sua própria maneira de se inscreverem na história da literatura e da crítica. Por exemplo, o gesto masculino de apagar o primeiro nome em prol do sobrenome já não interessa a elas:

Quisemos ser chamadas como eles:  
pelo sobrenome.  
Rosenberg, Moreno, Bellessi, Gruss  
e no entanto e no entanto  
vem chegando a hora dos nomes  
as uruguaias sempre tiveram  
nome. Juana, Idea, Circe, Amanda.  
Delmira, a primeira divorciada do Uruguai.  
Delmira, a primeira vítima de feminicídio.  
(KAMENSZAIN, 2022, p. 14)

Igualmente, não será apagando a vida privada em favor de uma suposta pureza textualista que o espaço para a mulher sucederá. Trata-se justamente de resgatá-la em sua intimidade, contá-la, escrevê-la, passá-la a limpo, e assim fazer advir uma palavra que até então não existia, como feminicídio. Tal esforço revela o quanto a cena íntima, a qual os vates tanto desprezam, é sobretudo política. Também, por essa razão, nomear pelo primeiro nome é importante, trata-se aí de um gesto de reconhecimento da memória dessa poeta assassinada pelo ex-marido. E na condição de fazer da poesia um espaço político, Tamara (2007, p. 12) aposta também na poesia capaz de dar testemunho, capaz de tornar vivo o que foi apagado do mapa.

porque Delmira já se divorciara  
mas tinha um encontro com o ex-marido  
em uma pensão barata  
onde ele a aguardava  
com um revólver na mesinha de cabeceira.  
“Ele se suicidou sobre o peito sangrando da amada”

foi a manchete de *El Día* de Montevideu evitando falar dela.  
Entre a metáfora modernista de um peito sangrando  
e a palavra feminicídio que não existia  
Delmira se desdobrou para fazer e desfazer com a língua  
o que lhe restava dizer.  
(KAMENSZAIN, 2022, p. 14)

Assim, é preciso contar o que a manchete do jornal não estampa, ler no avesso da notícia aquilo que resta do feminicídio de Delmira, o sentido que insiste depois de sua morte e que a poesia de Tamara resgata, devolvendo à vida. Não será, portanto, fazendo como os vates que a mulher conquistará algum lugar com sua escrita, pois as “operações de vatismo” (KAMENSZAIN, 2022, p. 18), assim como a manchete do jornal *El Día*, não só evitam falar da mulher, como sistematicamente a apagam e a silenciam. Tais operações suturam as bocas e os versos das mulheres, reduzindo-os a algo supostamente menor, algo como “berrarias de comadre”.

“Essas berrarias de comadre  
que Storni costuma nos infligir”  
escreveu Borges como quem diz  
nós, vates, não gritamos  
nós, vates, não temos vida pessoal  
não somos comadres de ninguém  
não lavamos roupa suja  
se nos apaixonamos é pelo amor  
e não pelas pessoas que escondemos  
debaixo do tapete da retórica  
para evitar um escândalo.  
(KAMENSZAIN, 2022, p.17)

É dando nome aos vates e às suas práticas, ou seja, lendo-os a partir de outra chave que não aquela criada por eles próprios, que Tamara (2022) desnuda as operações de vatismo dos renomados nomes do cânone literário. E assim, no mesmo poema, passa de Borges a Neruda, erguendo o velho tapete da retórica e exibindo, junto ao pó dos séculos, os enredos e subterfúgios usados na construção de seus falatórios e de suas reputações, tal qual lemos a seguir:



“Gosto de ti calada como se te ausentasses”  
escrevera o jovem Neruda.  
E no entanto e no entanto  
o que começou como poesia  
ia terminar como romance.  
Muitos anos depois a musa muda  
que inspirou *Os versos do Capitão*  
acabou não sendo esposa mas amante.  
(KAMENSZAIN, 2022, p.17)

Adiante, Tamara (2022) expõe em seu poema o gesto nerudiano de forjar o anonimato apenas na medida em que lhe convém. Pois neste, não se tratava de fugir ou apagar sua “persona de autor”, e sim de esconder o adultério. Mais radicalmente, Tamara (2022) denuncia que Neruda teria inventado um prólogo ficcional, que não apenas omite seu comportamento, mas sobretudo termina por valorizá-lo em sua destreza literária. Em tal desfecho, uma suposta mulher chamada Rosario de la Cerda envia para um editor o manuscrito redigido pelo anônimo Capitão:

“Seus versos são como ele mesmo: ternos, amorosos,  
apaixonados, e terríveis em sua cólera.  
Era um homem privilegiado dos que nascem para  
ter um grande destino. Eu sentia a força dele e meu maior  
prazer era me sentir pequena ao seu lado”  
diz Pablo Neruda de si mesmo  
em uma operação de vatismo extremo:  
trasveste-se de mulher para fazê-la calar  
ou para deixá-la falar unicamente  
quando se refere a ele.  
(KAMENSZAIN, 2022, p. 18)

Na sequência do poema, ficamos sabendo que na segunda edição do livro do anônimo Capitão, o adúltero Neruda já estava divorciado e reassume, então, seu nome próprio na capa da prestigiada publicação: “como o vate já se divorciara/ seu ilustre sobrenome voltou a refulgir/ no esplendor das capas” (KAMENSZAIN, 2022, p. 18). Mas “e os críticos?”, questiona Tamara (2022, p. 18). Eles consentem: “Respeitosos da vida privada/ ignoraram esse romance/ e louvaram as metáforas

nerudianas” (KAMENSZAIN, 2022, p.18). Os vates e seus críticos apagam a existência de muitas para louvarem, entre si, seus próprios prestígios.

Com esse poema é possível depreender que um vate cinicamente não grita, não tem vida pessoal, não precisa de comadres e tampouco lava roupa suja. No ensaio “Ler estribilhos”, publicado em *Livros pequenos* (2021), Tamara salienta a fixidez inamovível do território demarcado pelos vates:

Chamo de “vates” os que instalam seus domínios em *um terreno inamovível. Desse quartel, não só consideram a si mesmos poetas como, além disso, se ocupam de cuidar do quintalzinho com afinco. [...] É a partir dessa ostentação de poderio que os vates cortam os pés do poema. (Aqui, se eu escrevesse em linguagem inclusiva - o que ainda não tenho coragem nem sei bem como fazer - deixaria vate em sua acepção masculina, uma vez que essa condição me remete, sem dúvida alguma, a um traço do patriarcado).* (KAMENSZAIN, 2021, p. 22-23, grifos nossos)

Ora, um vate cabe no mundo e se autoriza em seu dizer por ter um território pronto, um quintalzinho patriarcal, um quartel que o abriga, o protege e o legitima. Numa entrevista que Tamara concede a Irina Garbatzky (2012), na ocasião da publicação de seu livro de poemas *La novela de la poesía* (2012), vemos que para a autora a noção de vate está muito mais próxima de uma concepção estereotipada do que é um poeta: “Eu mesma pergunto ao leitor; ‘Isso é falar da morte?’. Não é que eu tenha a resposta. Isso tem a ver com uma concepção estereotipada do que é um poeta, um vate que tem a verdade” (KAMENSZAIN, 2012, s/p, tradução nossa, grifos nossos). Ou seja, um vate se assegura de seus territórios inamovíveis na medida em que acredita deter o saber e a verdade. Nessa mesma entrevista o que Tamara afirma é que o poeta escreve justamente porque não sabe. E para ela a poesia é esse não saber. Este não saber, nos parece, é pura abertura ao outro, abertura que orienta o movimento da escrita.

Enquanto o vate não precisa de comadres, o poeta precisa desesperadamente do outro: “Conta-me o que me passa” é o verso de César Vallejo que Tamara elege para dizer desse ato paradoxal que se realiza pela escrita: “Conta-me o que me passa, pede o eu ao tu em um poema de César Vallejo. Assim, em um ato de perda extrema onde reconhece não saber nada de si, o eu se conquista, dando um passo de poesia, a boca do testemunho.” (KAMENSZAIN, 2007, p.11, tradução nossa). O que Tamara parece sugerir nesse trecho é que se há alguma conquista possível do eu é através da perda de si. É reconhecendo não

saber nada de si que algo pode advir, ou, em outras palavras, é justamente pelo reconhecimento da perda de saber que se pode estabelecer um circuito com o outro. Ela complementa: “Porque pedir ao outro que diga algo é o modo que tem a poesia de manter viva a possibilidade de dizer” (KAMENSZAIN, 2007, p.11, tradução nossa). É do estabelecimento desse circuito de fronteiras instáveis com o outro que a poesia depende para manter viva a possibilidade de dizer. Na escrita não se trataria de, como um vate, enunciar uma verdade da qual se é dono. Trata-se exatamente do contrário: suportar perder-se e reconhecer precisar do outro para alcançar outro saber móvel e provisório sobre si.

A radicalidade com que Tamara inclui o outro no processo de construção do texto poético e crítico acaba por subverter o lugar autoritário de um saber que é pré-existente. A lógica é outra, a testemunha – que aqui confunde-se entre o poeta e seu leitor – não dispõe da verdade: “Porque a testemunha já não é aquele que sabe mais que os demais, senão o que necessita dos demais para saber de si” (KAMENSZAIN, 2007, p.11, tradução nossa). Dessa maneira, nem mesmo a boca do poeta pertence a ele próprio, já que por sua boca falam outras vozes e sopram outros fôlegos:

Ele só está aí para ler o sentido que sobrevive à morte do outro, ou, melhor, para escrever o que diz a poesia. E a poesia diz vida enquanto empunha uma única prova para dar seu testemunho: a prova do presente. Tornar presente os feitos, datá-los, é receber no próprio sopro a boca do outro” (KAMENSZAIN, 2007, p. 12, tradução nossa).

Para a autora, essa poesia capaz de dar testemunho é por excelência uma poesia política, cujo esforço é “trazer à vida o que estava desaparecido na órbita do literário ‘entre aspas’” (KAMENSZAIN, 2007, p.12, tradução nossa). Não se trata de fazer, portanto, como os vates, que se apresentam apenas pelos sobrenomes e deslegitimam o lugar de suas comadres, assumindo a fixidez de seus autoritarismos. Desse modo, para Tamara, interessa o esforço por “profanar os limites da literatura em um tempo em que esta, envolta em sua própria paralisia sacralizadora, está ameaçada de desaparecimento” (KAMENSZAIN, 2007, p. 12, tradução nossa). Assim, essa escrita parece ir contra os vaticínios patriarcais que não previam, na literatura, um lugar para as mulheres. Esse movimento talvez implique a construção de um território literário que ampare a possibilidade de profanação dos sacralizados cânones e desses limites que previamente pretendem estabelecer o que é e o que não é literatura. Mas como construir ou fundar esse

território de profanação que acolha as excluídas do cânone se sequer temos um “quintalzinho”, tal qual Tamara (2021) supõe haver para os vates, pra chamar de nosso?

## A crítica desterritorializada

Tamara publica seu primeiro livro de ensaios críticos, intitulado *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* [O texto silencioso: tradição e vanguarda na poesia sul-americana], em 1983. Na ocasião, ela estava exilada no México em função da ditadura na Argentina. Ao retornar para Buenos Aires, contudo, interessa-se com curiosidade pelo comentário que o crítico literário Nicolás Rosa havia feito ao seu livro:

[ele] disse que lhe chamava a atenção a “*autoconfiança*” com que eu me autorizava a dizer certas coisas. Por exemplo (e creio que esse foi o exemplo que ele tomou), de Melanie Klein eu disse que “transformando quase em diário íntimo a teoria freudiana, escreveu o peito materno”. Sempre fui consciente de que *semelhante ousadia tinha a ver com o fato de ter concebido o livro longe do gueto teórico argentino*. (KAMENSZAIN, 2006, p. 160, tradução nossa, grifos nossos)

Ora, porque foi necessário um deslocamento de mais de 7 mil quilômetros de distância para que Tamara se autorizasse a escrever crítica? Que ousadia teria sido essa, empenhada apenas na condição de expatriada? Que saibamos do imperativo que é o saber dos vates e de sua territorialização inamovível, não responde, entretanto, o porquê Tamara se assume enquanto uma crítica na medida em que experimenta seu exílio. Nesse sentido, é de um lugar que é antes sem-lugar que a afirmação para dizer ou escrever o que pensa se concretiza. Mas o que podemos depreender desse lugar deslocado? E qual seria ele?

Em *El libro de Tamar* (2018), Tamara traz mais detalhes de como se deu essa primeira publicação, afirmando, curiosamente, que a mesma se efetivou devido a um esforço de seu ex-marido, Héctor Libertella: “o pai dos meus filhos me ‘autorizou’ a escrever ensaios. Um gênero aparentemente tão distante do amor (tão conceitual [...]) e, no entanto, para mim tão íntimo, que só o intercâmbio matrimonial conseguiu encaminhar até a publicação.” (KAMENSZAIN, 2018, p. 40, tradução

nossa). A importância dessa “autorização” para Tamara deveu-se ao fato de que vivia em uma geração que valorizava a escrita crítica, como se desta dependesse o reconhecimento do escritor, conforme ela conta: “Escrever teoria’ era nesse contexto, para quem considerávamos puramente escritores, um requisito, mas, ao mesmo tempo, fazê-lo sem sentir-se julgado resultava muito difícil.” (KAMENSZAIN, 2018, p. 41, tradução nossa).

Nessa época, Héctor Libertella (1945-2006), marido de Tamara, ocupava o cargo de diretor geral de publicações na UNAM (Universidade Nacional Autónoma do México) e tinha como função editar “mais de 700 primeiras edições por ano” (KAMENSZAIN, 2018, p. 41). O trabalho mecânico e excessivo, na medida em que vislumbrava a publicação de pelo menos três livros por dia útil, teve como efeito o manejo de livros mortos, sem circulação, encarcerados num imenso depósito com quase 9 milhões de exemplares empilhados. Tamara (2018) conta que, certa vez, Libertella teria tido um sonho em que publicava o primeiro livro de ensaios dela, gesto que devolveria a vida ao seu trabalho. Ele teria, então, proposto: “Manda um livrinho de ensaios, loira, vou publicar para você na UNAM. Você já o tem, coloque os textos numa caixa e pronto” (KAMENSZAIN, 2018, p. 42, tradução nossa). Libertella não apenas o publica, como também se ocupa de enviar tal livro a diversas pessoas, fazendo-o circular muito além do que Tamara teria tido condições de fazer.

Vale ressaltar que Héctor Libertella foi um importante e premiado escritor argentino. Na tese que dedica ao autor, Prado (2005) o apresenta destacando sua relevância para literatura e para o cânone local a partir dos dizeres de alguns críticos de renome, tal qual podemos verificar:

A obra de Héctor Libertella (1945-2006) foi reconhecida por críticos argentinos e estrangeiros como inclassificável, atípica e perturbadora. *Nicolás Rosa (1993) afirma que, junto com Piglia, Libertella é o iniciador da “ficção crítica” na Argentina;* *Damião Tabarovsky (2004) sustenta que Fogwill, Aira e Libertella compõem o cânone atual;* *Julio Ortega (2010) o considera membro de um “subcânone” que estaria em um segundo passo em relação ao cânone composto por Cortázar e Borges, entre outros;* *em 2010 Marcelo Damiani publica *EL Efecto Libertella*, uma compilação de artigos sobre o autor em que cruzam-se visões da literatura, como a de César Aira, e da crítica especializada, como a de Raúl Antelo. Além de ressaltar a importância do seu trabalho, a qualidade que os críticos costumam destacar é sua radical singularidade no campo da literatura argentina, área em que só seria comparável a*

Macedonio Fernández devido ao seu caráter de "indescritível".  
(PRADO, 2005, p. 4, tradução nossa, grifos nossos)

É interessante notar os adjetivos que o ex-marido de Tamara recebe pela relevância de suas produções, destacando seu lugar junto ao cânone argentino. Lugar que talvez o autorize a autorizá-la enquanto crítica, para além do papel de poeta que ela exercia, ao menos publicamente, desde 1973, quando lança seu primeiro livro, *De este lado del mediterraneo*. Curioso também perceber que o mesmo Nicolás Rosa que teria marcado a autoconfiança de Tamara para afirmar em sua crítica certas coisas – como a inscrição kleiniana, no interior da teoria freudiana, do peito materno – é o mesmo que destaca em Libertella a proeza de ter originado a chamada “ficção crítica”, marcando um novo gênero textual em que a elaboração teórica é feita enlaçada com a construção fictícia, sendo muito difícil – ou mesmo impossível – separar uma da outra.

Ora, porque a genialidade da afirmação de Tamara, que localiza na mãe o primeiro objeto de amor para qualquer criança em detrimento do pênis/falo freudiano, é lida pelo crítico apenas como um gesto disparatado de autoconfiança? Ou em outros termos: porque a régua que mede a genialidade parece tão mais generosa no diálogo entre homens, sendo capaz de destacar as inovações prodigiosas destes, e bastante desconfiada quando se trata do reconhecimento das afirmações teóricas de uma mulher?

O papel de Libertella na publicação dos textos críticos de Tamara parece ter sido o de antecipar uma confiança a respeito de sua crítica que até então ela não tinha. Confiança emprestada e que, contudo, lhe rende a surpreendente crítica de “autoconfiante”. Se somam, então, à complexa equação que favorece tal publicação, para além do exílio dos pesados referentes portenhos e da confiança conferida pelo ex-marido, a admiração, o amor, os laços matrimoniais que traziam naquele momento como fruto o nascimento de Mauro Libertella, segundo filho do casal – variáveis que ousaremos abreviar nomeando a estranha segurança transmitida por um homem. São quase quatro décadas entre a publicação de *El texto silencioso* (1983) e *Chicas en tiempos suspendidos* (2022), na qual ela tece o longo poema-ensaio-crítico de cunho feminista que vimos anteriormente e que devolve para as poetizas a singularidade de sua expressão, autorizando-as a ocuparem o lugar literário que lhes é de direito. Mas o que aconteceu nesse intervalo em que Tamara precisa da autorização de um homem até esse outro ponto em que ela devolve à escritora seu lugar, autorizando-as a dizer?

A nossa hipótese é de que Tamara foi se apropriando desses territórios que precariamente ocupava. A publicação de *El texto silencioso* (1983) na condição de

exilada é simbólica para entendermos esse processo. Se num primeiro momento o exílio foi o período em que ela teria se sentido menos julgada por seus possíveis leitores, num segundo, tal conjuntura lhe permite refletir a sua posição de diferença: “Talvez foi o idioma espanhol, igual porém distinto em ambos os países, o que me permitiu *aproximar minha estrangeiridade localista ao mundo das ideias.*” (KAMENSZAIN, 2018, p. 42, tradução nossa, grifos nossos). O exílio põe em ato, dessa forma, a “estrangeiridade localista” que Tamara supõe acessar ao escrever seus ensaios. Tal afirmação implica em dizer que sua teorização crítica se faz nesse jogo complexo entre limites locais e estrangeiros, como se suas ideias ultrapassassem os territórios outrora previstos e ganhassem espaço no universo crítico a partir de um esforço de transgressão.

No prefácio que escreve para *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)* (2000), livro que publica com seus novos ensaios críticos somados a uma reunião de todas as suas demais publicações ensaísticas, Tamara rememora a publicação de *El texto silencioso* (1983), na medida em que localiza em ambos os livros o que ela chama de “a compulsão por transbordar os imprecisos limites do ensaio” (KAMENSZAIN, 2000, p. 11, tradução nossa). Tal afirmação é importante porque permite localizar em sua produção crítica e ensaística essa região imprecisa do limiar: no primeiro livro, o limiar de um território; no de 2000, o limiar do tempo – pois ela o conclui na virada do milênio, em 31 de dezembro de 1999; em todos eles, o limiar do ensaio, que circunscreve esse franqueamento de um ponto a outro, a conquista ousada de um espaço (im)próprio, ou essa escrita que vem “deslocar tudo o que parecia fixado e autenticado para sempre” (KAMENSZAIN, 2000, p. 11, tradução nossa).

O esforço por deslocar e desafixar em sua crítica terá como princípio o encontro com a diferença, tal como podemos acompanhar:

Assim, quando *El texto silencioso* começa dizendo “Longe, onde o uso do espanhol se tornou sulista”, o leitor pode situar-se ao sul de uma distância geográfica ou figurativa, mas também pode compor o lugar de uma autora que, escrevendo longe de sua pátria, *encontra perplexa a diferença de um mesmo idioma.* (KAMENSZAIN, 2000, p. 11, tradução nossa, grifos nossos)

É de uma posição de diferença, portanto, que Tamara propõe sua crítica. Tal diferença, que inicia com o estranhamento de seu acento sulista como estrangeira no México, termina por marcar em *Garotas em tempos suspensos* (2022) a desigualdade com que uma escritora é acolhida no interior do cânone e, sobretudo,

a transformação que a crítica feita por elas move, demovendo ideias outrora fixadas, deslocando territórios dantes inamovíveis. Vislumbrar esse contexto é fundamental para que entendamos não apenas a resistência ao seu trabalho, tal qual a apreciação de Nicolás Rosa que vimos no início deste tópico, mas também nos aproxima da concepção de território que supomos que ela funda para acolher todo esse diferir – essa ferida no cânone hétero-patriarcal-falocêntrico.

## O precário teto da palavra que abriga

No breve e denso ensaio nomeado *El ghetto de mi lengua*, Tamara (2006) oferece ao leitor um dado de sua vida pessoal que parece decisivo para os caminhos de sua relação com a escrita. Ali ela nos conta que quando aprendeu a ler e escrever, aprendeu, ao mesmo tempo, em espanhol e em hebreu. Desde a origem de sua alfabetização convivem, então, duas línguas. Entretanto, uma delas, o hebreu, se escreve da direita para a esquerda, enquanto a outra, o espanhol, da esquerda para a direita.

É no choque entre essas duas escritas, como dois trens vindo frente a frente na mesma direção, que Tamara (2006) localiza o lugar de sua produção literária como algo explosivo e que se estabelece na colisão, produzindo efeitos que só depois podemos depreender. Retomando um poema de seu livro *La casa grande* (1986), ela aponta o quanto ali o hebreu aparece como a língua do cerco, inscrita sob o mandamento da lei, e o espanhol como a possibilidade de franquear esses limites:

As crianças lá dentro nos encerram  
com o ídiche um cercado de palavras  
rodada de voltas que no pátio tece  
silêncio lá fora com vozes do fundo da casa  
(porém fugindo durante a sesta  
furtivos na rua cochilaram  
na sombra acolchoada do vós  
testaram a maciez de um colchão  
o espanhol.)  
(KAMENSZAIN, 2019, p. 194, tradução nossa)



A mesma lógica opositiva de cerco e abertura entre as duas línguas parece ser revisitada em sua psicanálise. Oferecendo-nos outro fragmento de sua vida, Tamara (2018) nos conta que queixando-se ao seu analista da dificuldade que tinha em escrever ensaios e do quanto isso era diferente da euforia que experimentava ao escrever poesia, ela teria ouvido dele o comentário de que talvez o ensaio ela escrevesse da direita para a esquerda, tal qual o hebreu, e a poesia, ao contrário, da esquerda para a direita, como o espanhol:

Não acrescentou mais nada, fui embora da sessão pensando que talvez ele quisesse dizer que da mão do ensaio vinha o peso dos mandamentos, da lei paterna, da língua do saber e da reflexão, enquanto pela mão da poesia entrava a rua com suas transgressões não judias na hora da sesta” (KAMENSZAIN, 2018, p. 58, tradução nossa).

O cerco e o franqueamento de seus limites parecem fazer marca no pensamento e na escrita de Tamara, ao ponto de apresentarem-se muito mais do que como um tema. Franquear limites talvez constitua uma espécie de método de sua escrita, ou de caminho irresistível de seu pensamento. O impulso a transpor já pode ser reconhecido desde a publicação de seu primeiro livro, *De este lado del Mediterráneo* (1973), que, como ela mesma ressalta, supõe uma fronteira marcada no título, pois “deste lado” inequivocamente supõe o outro: “Já de entrada, esse título fundante marca um círculo de giz, um gueto, um limite que está ali esperando ser franqueado” (KAMENSZAIN, 2006, p. 159, tradução nossa). Magalhães (2021), por sua vez, enfatizando o caráter de atravessamento que a escrita de Tamara produz, sustenta que ter o outro lado como ponto de partida ou de chegada parece ter sido o procedimento ético e estético da autora.

Desse modo, na produção de Tamara observamos que a transposição e o franqueamento de limites se estabelecem também ao colocar em choque as duas línguas, as duas escritas, as duas mãos, a da poesia e a do ensaio. O resultado pode ser colhido nesse gênero misto que a autora alcança, por exemplo, em seu livro *Garotas em tempos suspensos* (2022), que é poesia e ensaio crítico ao mesmo tempo. Esse gesto, entretanto, não é tardio na produção de Tamara, estando presente desde o primeiro livro de ensaios críticos da autora, *El texto silencioso* (1983), que como ela mesma ressalta: “Escrevi, então, meu primeiro ensaio do outro lado, do lado que corresponde à poesia” (KAMENSZAIN, 2006, p. 160). Ao escrever crítica desde o lado da poesia, relativizando o peso da lei e dos mandamentos que o gueto teórico portenho instituía por situar a teoria como “o

gênero mais sublime” e restrito para aqueles considerados “puramente escritores” (KAMENSZAIN, 2018, p. 41), Tamara transpõe o cerco, as barreiras, virando o discurso teórico “para trabalhá-lo do lado avesso” (KAMENSZAIN, 2015, p. 20).

É isso que faz de Tamara uma escritora do entre. Entre prosa, poesia, crítica e teoria, sua escrita não se fixa, ela transita entre um e outro, e, por isso, resiste às classificações e às catalogações. Também por essa razão sua escrita não cabe e não se instala em terrenos inamovíveis, em quartéis ou quintalinhos patriarcais, almejando sempre uma zona imprecisa a partir da qual avança. É nessa perspectiva que Adriana Kanzaepolsky, no prefácio à edição brasileira de *O gueto* e *O eco de minha mãe*, reconhece na poética da escritora argentina um movimento que atravessa com leveza a porosidade dos gêneros, promovendo uma conversa de um gênero com outro, não se fixando na comodidade dos rótulos e procurando situar-se “na instabilidade do entre” (KANZEPOLSKY, 2012, p.10). Mas qual seria o efeito dessa escrita instável e aparentemente deslocada para a comunidade literária?

Arriscamos dizer que é justamente por essa instabilidade deslocada que Tamara consegue produzir um outro espaço de ocupação e agregação que não aquele previsto na trajetória dos vates. Adriana Astuti (2012, p. 302) sugere que essa maneira de Tamara transitar entre gêneros instaura um “espaço de encontro” onde ingressam múltiplas vozes, como as da rua, as de outros escritores e escritoras, as das letras de tango. Dessa forma, cabe afirmar que o “entre” que Tamara exerce, muito além do trânsito entre distintos gêneros, entrelaça a alteridade das vozes em sua escrita e produz um novo e instável território de encontro que tem como requisito o convite para que os outros também o ocupem. Tal abertura ao coletivo pode ser reconhecida, por exemplo, nas epígrafes de seus livros e também nos versos de outros poetas e poetisas que são incorporados ao texto, apropriados e repetidos como estribilhos que ditam o corte e o ritmo da leitura. Ou seja, versos de outros que, junto aos dela, vão aos poucos urdindo uma nova trama, um novo tecido textual e a garantia de que mesmo aquilo que há de mais singular ou diferente – na sua experiência e nas demais – tem a possibilidade de se afirmar nesse espaço que ela inaugura.

O acolhimento da diferença parece ser, então, a ética deste novo território que oferece um respiro para aqueles que, como Tamara, supõem-se deslocados, desterritorializados, tal qual ela evidencia em seu *El ghetto de mi lengua* (2006):

No entre, então, no entretempo, no entre-espaço, se constrói o frescos do nômade. É a casa, o habitat que lhe proporciona um teto à experiência extrema do deserto. Habitá-lo, debaixo desse

teto, é representar o drama de estar dentro de um fora.  
(KAMENSZAIN, 2006, p. 162, tradução nossa).

Os nômades são, desse modo, todos aqueles que não tem uma habitação fixa, um lugar para chamarem de seu e que, por isso, se lançam na errância de sua própria solidão.

Importa-nos, portanto, o caráter coletivo que os textos de Tamara inscrevem ao citar os versos alheios, legitimando-os e dando-lhes lugar, como quando cita Paul Celan em *Solos y solas* (2005), num gesto que parece dar as mãos ao poeta e confirmar a possibilidade de partilha: “Ascensão até a palavra/ que abriga: juntos”. É curioso notar que este livro de solitários, escrito após divorciar-se de Héctor Libertella, marque não apenas a separação e a perda de certa sustentação firmada naquela estranha confiança transmitida por um homem, mas, sobretudo, a perspectiva de novas alianças, pactuadas sob outros termos e em outros territórios. Logo no primeiro verso do mesmo, leremos a palavra “okupa” grafada com “k” ao invés de “c”, como se inscrevesse uma reapropriação do espaço a partir da afirmação do nome – o “k” de Kamaneszain.

*Sou a okupa de minha própria casa  
desde que a propriedade se foi de mim  
já não tenho escritura e como nos sonhos  
a porta de entrada me espera lá fora  
para que tudo comece de novo  
atravesso de canto essa hospitalidade  
atrás dos quadros debaixo dos móveis  
se ergue um teto novo*

(KAMENSZAIN, 2019, p. 307, tradução nossa, grifos nossos)

Aqui, a palavra okupa parece sugerir a desapropriação como um ponto de partida para que se alcance algo outro, um novo teto. É relevante destacar que o início da relação amorosa de Tamara Kamenszain e Héctor Libertella coincide com a inauguração de um trabalho de colaboração textual: “Quando comentei com ele que não conseguia dar uma ordem à soma de textos que constituiriam meu livro, como arma de sedução ele rapidamente se ofereceu a me ajudar” (KAMENSZAIN, 2018, p. 25). Ela conta que durante anos, antes de entregarem um trabalho à editora, eles esperavam as sugestões de leitura um do outro. Esse costume Libertella teria mantido mesmo depois da separação, enquanto Tamara, por sua

vez, teria precisado resguardar seu espaço mesmo antes do divórcio, passando a preferir que ele lesse os livros dela apenas depois de publicados. Ela conta esse episódio falando em termos de “liberdade”: “necessitei libertar-me do olho crítico dele para entender melhor quais eram minhas próprias limitações” (KAMENSZAIN, 2018, p. 26). E, tal como ela ressalta, recordando-se das interpretações de seu psicanalista da época: “liberar-me dessas críticas foi um passo para liberar meus próprios escritos de algumas ataduras retóricas das quais eu mesma me queixava” (KAMENSZAIN, 2018, p. 26).

Em *Solos y solas* (2005), dessa maneira, encontramos versos que falam tanto da solidão após a separação, como em: “Sua nuca me vê: estou sozinha,/nem a chave me alcança para me sentir dona/ da cama de casal” (KAMENSZAIN, 2019, p. 309, tradução nossa), ou ainda: “entre nos ver e deixar de nos ver/ meia vida até agora já foi/ agora somos párias casamenteiros/ dois que não fazem um na contagem regressiva/ nos encontramos sem nada em comum/ com tantos outros tão comuns como nós.” (KAMENSZAIN, 2019, p. 311, tradução nossa). Mas também versos que afirmam o encontro com outras alianças: “Guardei a aliança de meu pai/ nos cuidados intensivos a enfermeira tirou-a/ era um endema no dedo da diálisis” (KAMENSZAIN, 2019, p. 329, tradução nossa). Neste caso, é a aliança do pai, já próximo da morte, que metaforiza o círculo privilegiados através do qual se pode olhar e ver o que até então nunca fora visto:

o que vejo quando vejo algo no nome do ouro?  
*uma esperança desenrolada em outro tempo*  
*toldo de dois que se apropriaram do deserto*  
 desenharam um teto novo sobre nada  
 o que cobre a cabeça dos que se casam  
 é um pequeno pano que se estica  
 parece um lençol aberto sobre quatro paus  
 eles olharam para cima e ficou claro  
 que desde essa noite dormiriam debaixo  
 (KAMENSZAIN, 2019, p. 329, tradução nossa, grifos nossos)

A desapropriação da própria casa parece possibilitar o encontro de novos tetos, embora não tão robustos quanto os anteriores. Se a casa é o que aporta um teto à experiência extrema do deserto (KAMENSZAIN, 2006, p.162), em *Solos y solas* (2005) Tamara insiste na imagem desértica na construção de uma casa que agora aparece precária, como um toldo, “um modelo empobrecido” (KAMENSZAIN, 2006, p.162) em relação à casa de *La casa grande* (1986), livro dedicado a

Libertella. É como se a ruína da casa grande, a casa das garantias, sugerisse em alguma medida o afastamento da lei patriarcal, que outrora fora representada pela presença do marido – agora ex – e do pai – agora morto –, e permitisse, então, inaugurar uma outra lei: a da palavra. Como ela aponta: “Então a casa aqui já é um toldo, aberto pelos quatro lados, precário ao máximo. No entanto sua presença já marca, no deserto, um território próprio. Poderíamos defini-lo como o território do livro” (KAMENSZAIN, 2006, p. 163, tradução nossa). A precariedade, tal como a desapropriação, revela-se como o ponto de partida desde o qual se segue em direção a alguma demarcação, instável e não garantida:

*a literatura é outro tetinho armado no deserto  
se comemora como o enlace judío  
quando a palavra abriga em sua própria lei  
um ritmo novo uma melodia inesperada*  
(KAMENSZAIN, 2019, p. 330, tradução nossa, grifos nossos)

A palavra que abriga, que Tamara retoma de Celan, pode ser essa espécie de palavra-tenda que se estende no meio do deserto e que demarca um território que se “okupa” juntos: “Então, juntos e no deserto colocamos – agora já se trata de um nós – os cimentos do livro. Livro-casa, livro-tenda, que nasce à luz de um pacto em que intervém mais de um. A poesia em estado de exílio dá como resultado esse livro” (KAMENSZAIN, 2006, p. 164). Ela ainda destaca que a partir daí a língua já não opera como um sistema fechado e facilmente traduzível, pois, saída de si, a língua se converteria numa senha, uma marca ao mesmo tempo cifrada e aberta ao outro. Aqueles que compartilham essa senha, os que escutam seu assobio, são os que já estão viajando juntos pelo deserto: “São caravanas nômade, grupos que vão e vem [...]. Para compartilhar a língua com o outro é preciso embarcar nesse comboio” (KAMENSZAIN, 2006, p. 164).

## **Conclusão: um tetinho armado no deserto**

Após o desenvolvimento e as elaborações aqui apresentadas, retomamos o encontro, forjado em nossa introdução, em que Tamara Kamenszain teria recebido Virginia Woolf, Marguerite Duras, Hélène Cixous e Glória Anzaldúa para um cafezinho. A ele, inevitavelmente, acrescentamos uma nova imagem: a do deserto como cenário árido onde ele acontece. Trata-se de um encontro suspenso não

apenas em função de sua concreta impossibilidade, dada a cronologia e os fatos, mas sobretudo porque parece ser num lugar de suspensão que Tamara situa esse novo teto, no entre-tempo, no entre-espaço, dentro de um fora.

Se para Tamara (2019) a literatura é um outro tetinho armado no deserto, talvez possamos pensá-la como essa estrutura frágil em que um tecido é esticado sobre quatro estacas de madeira, produzindo alguma sombra, algum frescor aos desterritorializados do cânone patriarcal e falocêntrico. Este teto, precário ao máximo, é ocupado por sujeitos nômades, solitários da língua, mas que se afirmam coletivamente ao encontrarem, em suas radicais experiências de exclusão, o comum da diferença. Está na diferença, portanto, a senha que os empresta esse novo habitat.

Aos nômades, interessa a potência do que não se instala, do que não se fixa. Ou daquilo que, justamente por sua característica móvel, sustenta a possibilidade de seguir avançando, atravessando, franqueando limites, provocando instabilidades, deslocando as fronteiras que se pretendiam universais e inabaláveis e ocupando novos territórios. Daí a importância de uma crítica que olhe para essa literatura, construída na precariedade e na aridez, e a acolha sem isolá-la com cercas, como se precisasse resguardar os territórios já demarcados e inamovíveis do saber e da verdade.

Essa nova ocupação, insistentemente estranha e estrangeira, visto que está em lugar nenhum, oferece aos que a procuram ou a encontram um frescor, um respiro, um intervalo na aridez, algo que os nutre de alguma esperança que permita seguir avançando mais um pouquinho. Ela não protege de todos os males, não promete a solução final para os problemas, mas proporciona, feito dom, um teto. Assim, da pergunta a respeito de como ocupar ou franquear um território em que as mulheres se autorizem com suas escritas e suas críticas, a resposta possível, com Tamara, seria: de modo instável, transitório, porém junto, em caravana, comunitariamente.

## Referências

ANZALDÚA, G. "Falando em línguas: uma carta para mulheres de terceiro mundo". In: ANZALDÚA, G. **A vulva é uma ferida aberta**. Rio de Janeiro: A bolha editora, 2021.

ASTUTI, A. "Óyeme, mi oíme: Tamara Kamenszain. La novela de la poesía reunida". Caracol, Revista do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola

e Literaturas Espanholas e Hispano-Americanas da FFLCH, USP, São Paulo, n.5, p. 300-305, 2012.

CIXOUS, H. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

DURAS, M. **Escrever**. Belo Horizonte: Relicário, 2021

FOFFANI, E. “Prólogo. Tamara Kamenszain: La poesía como novela luminosa” (2012). In: KAMENSZAIN, T. **La novela de la poesía. Poesía reunida**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

KAMENSZAIN, T. “El texto silencioso (1983)”. In: KAMENSZAIN, T. **Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

KAMENSZAIN, T. “El ghetto de mi lengua”. In: MOLLOY, S. **Poéticas de la distancia**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

KAMENSZAIN, T. **La boca del testimonio: lo que dice la poesía**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

KAMENSZAIN, T. **La extraña familia**. [Entrevista concedida a Enrique Foffani]. Página 12 [on-line], 2010. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4034-2010-10-24.html>> Acesso em: 10 nov. 2023.

KAMENSZAIN, T. **La novela de la crítica** [Entrevista concedida a Irina Garbatsky]. Bazar Americano, ano XI, n. 49, nov.-dez, 2012. Disponível em: <<http://bazaramericano.com/reportajes.php?cod=24&pdf=si>> Acesso em: 23 out. 2023.

KAMENSZAIN, T. **Fala poesia**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015

KAMENSZAIN, T. “Bordado e costura do texto (1983)”. In: KAMENSZAIN, T. **Fala poesia**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015

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

KAMENSZAIN, T. “La casa grande (1986)”. In: KAMENSZAIN, T. **La novela de la poesía. Poesía reunida**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

KAMENSZAIN, K. “Solos y solas (2005)”. In: KAMENSZAIN, T. **La novela de la poesía. Poesía reunida**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

KAMENSZAIN, T. **La novela de la poesía. Poesía reunida**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

KAMENSZAIN, T. **Livros pequenos**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.

KAMENSZAIN, T. **Garotas em tempos suspensos**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

KANZEPOLSKY, A. “As línguas do luto”. In: **O gueto/ O eco da minha mãe**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

- MAGALHÃES, D. “Ler, no corte, o que está prestes a nascer: **Chicas en tiempos suspendidos** de Tamara Kamenszain”. eLyra, n.18, 2021
- PRADO, E. **La ficción teórica en la obra de Héctor Libertella**. 2015. 204 f. Mestrado (dissertação em letras) - Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras, Argentina, 2015.
- VIDAL, P. “Posfácio. E no entanto e no entanto: o livro das chicas de Tamara”. In: KAMENSZAIN, T. **Garotas em tempos suspensos**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Submetido em: 30/11/2023

Aceito em: 25/03/2024