

“Desclasificar el archivo y abrirlo a público”: uma leitura da leitura em *El libro de Tamar*

“Desclasificar el archivo y abrirlo a público”: A Reading of the Reading in *El libro de Tamar*

Mariana Fontes da Silva Cunha*

RESUMO: Este artigo faz uma leitura de *El libro de Tamar*, de Tamara Kamenszain, a partir da ideia de que o reencontro com um documento íntimo provoca uma leitura que, a um só tempo, desvenda a história de uma relação amorosa e revisita uma geração literária, refletindo sobre ela. Os companheiros nessa relação são Tamara e o seu ex-marido, o também autor Héctor Libertella, que participou, junto a ela, da geração neobarroca na Argentina entre os anos 1960 e 1990, aproximadamente. A partir da leitura do inclassificável texto de Tamara que, por sua vez, pode ser considerado o registro de uma leitura do poema de Libertella, reflito sobre este documento íntimo como fagulha inicial da escrita da autora.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo íntimo; geração neobarroca; Tamara Kamenszain.

ABSTRACT: This article offers a reading of *El libro de Tamar*, by Tamara Kamenszain, based on the idea that reencountering an intimate document gives rise to a form of reading that, at once, unveils the history of a love relationship and revisits a literary generation, reflecting upon it. The partners in this relationship are Tamara and her ex-husband, the writer Héctor Libertella, who, alongside her, took part in the Argentine *neobarroco* generation between approximately the 1960s and the 1990s. Drawing on a reading of Tamara Kamenszain’s unclassifiable text – which may, in turn, be considered a record of her reading of Libertella’s poem – I reflect on this intimate document as the initial spark of the Tamara’s writing.

KEYWORDS: intimate archive; *neobarroco* generation; Tamara Kamenszain.

A primeira página de *El libro de Tamar* (2018), de Tamara Kamenszain, traz a reprodução de uma folha de papel A4 com um poema, intitulado “Tamar”, datilografado. Além disso, vemos também uma pequena nota, escrita à mão, endereçada a “Tamara”. A reprodução deixa aparente as marcas na folha original, que fora dobrada e guardada por certo tempo. Trata-se de um documento íntimo, como logo adiante descobriremos no livro: um poema deslizado pelo escritor Héctor Libertella, que naquele momento já era ex-marido de Tamara, por debaixo da porta da casa em que os dois haviam vivido por anos e criado seus filhos. Tamar(a) e Héctor haviam sido casado por mais de vinte e cinco anos, e o poema

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), do qual foi bolsista CNPq e CAPES-PrInt. E-mail: marianafontescunha@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9135-6712>.

“Tamar” precisou esperar mais quinze esquecido em uma gaveta para ser lido, finalmente, numa chave amorosa pela autora.

Figura 1 – Folha A4 com o poema “TAMAR”, de Héctor Libertella, destinado a sua então ex-esposa, Tamara Kamenzain¹



Fonte: Kamenzain (2018, p. 11).

Neste artigo, me dedicarei a pensar como, em *El libro de Tamar*, o reencontro com um documento íntimo provoca uma leitura que desvende a história de uma relação amorosa ao mesmo tempo em que revisita uma geração literária, da qual os dois amantes haviam participado. Em outras palavras, proponho que, a um só tempo, essa voz que nos guia pela obra procura “desvendar algo do que esconde isso que ele chamou de ‘bolsões semânticos’” (Kamenzain, 2018, p. 14, tradução minha)² – o que se refere, em um primeiro momento, à história íntima desse casamento –, e se instalar no presente da escrita

¹ Traduzo livremente aqui a nota escrita à mão no alto da página: “Tamara: emerjo de un sueño con la máxima cantidad de anagramas y combinaciones de su nombre. 5 letras pueden esconder una cantidad tan grande así de bolsones semánticos?”.

² “develar algo de lo que esconde eso que él llamó ‘bolsones semánticos’”.

do livro para refletir sobre as senhas e os mandatos da geração neobarroca argentina.

Tamara Kamenszain foi uma poeta e ensaísta nascida em Buenos Aires em 1947, filha de pais judeus. Importante integrante da geração neobarroca, que teve seu ápice entre os anos 1970 e 1980 na Argentina, a autora também atuou com bastante frequência como crítica literária, dedicando-se a escrever tanto sobre autores canônicos, quanto sobre as gerações mais jovens, posteriores à sua, para veículos como os jornais *Clarín*, *La Nación* e *La opinión*. Menciono esse fato porque entendo que ilustra bastante bem o espírito de sua obra e, me arrisco, o da sua atuação pública enquanto autora: alheia às mistificações, Tamara seguiu durante seus quase cinquenta anos de produção, lendo e se ocupando do contexto literário contemporâneo até seu último livro.

Ela também participou da fundação do curso de *Licenciatura en Artes de la Escritura*, da Universidad Nacional de las Artes (UNA), em Buenos Aires, onde foi docente e assessora geral do curso nos seus últimos anos de vida. Décadas antes, entre 1985 e 1989, ela coordenou a área de Literatura do Centro Cultural Ricardo Rojas, importante espaço cultural da cidade de Buenos Aires, vinculado à Universidad de Buenos Aires (UBA), ou, como a própria Tamara definia: “a sede das atividades extracurriculares da UBA” (Kamenszain, 2020, p. 28, tradução minha).³ Apesar de sua relação com a academia, Tamara Kamenszain não se graduou. Durante anos se debateu entre os cursos de Letras e Filosofia na UBA e, quando finalmente se decidiu a cursar o segundo – não sem intuir que em algum momento os caminhos a levariam de volta à literatura, sempre interessada em transpor os limites impostos pelos círculos de giz –, Tamara abandona a faculdade logo antes de se formar.

A autora foi casada por muitos anos com Héctor Libertella, seu companheiro de geração literária, com quem teve dois filhos: Malena e Mauro.⁴ A família, ainda antes do nascimento de Mauro, fugindo da última ditadura militar argentina, se exilou entre 1978 e 1984 no México, onde Tamara publicou seu primeiro livro de ensaios – *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983) –, já que até então havia publicado apenas poesia.

³ “la sede de las actividades extracurriculares de la UBA”.

⁴ Mauro é também escritor, conhecido publicamente pelo sobrenome do pai, Libertella.

Desse momento em diante, Tamara ainda publicaria mais seis livros de ensayos:⁵ *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: Los que escriben con lo que hay* (2016), *El libro de Tamar* (2018) e *Libros chiquitos* (2020).⁶ Os primeiros desses livros se dedicam sobretudo, por um lado, à obra de autores mais estabelecidos no cânone literário argentino, como Oliverio Girondo, Macedonio Fernández e Juan L. Ortiz – que representam “ancestralidade e tradição para a literatura sul-americana”⁷ (Kamenszain, 2000, p. 171, tradução minha) – e, por outro, a seus companheiros de geração, como Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini e Arturo Carrera. Entretanto, a partir de *La boca del testimonio* (Kamenszain, 2007) – livro que tem um capítulo dedicado a Washington Cucurto, Martín Gambarotta e Roberta Iannamico – podemos testemunhar um progressivo interesse também em autores mais jovens, de gerações posteriores à de Tamara.

Em 2012 é publicada *La novela de la poesía*, que reunia toda a obra poética de Tamara Kamenszain até aquele momento – composta pelos títulos *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango Bar* (1998), *El ghetto* (2003), *Solos y solas* (2005) e *El eco de mi madre* (2010) –, além de um livro inédito homônimo e alguns poemas inéditos escritos entre 1971 e 1974. Depois dessa publicação, Tamara ainda lançou *El libro de los divanes* (2014) – que passou a integrar *La novela de la poesía* a partir de sua segunda edição – e *Chicas en tiempos suspendidos* (2021). Sua poesia, a princípio, esteve bastante identificada a uma ética textual e estética neobarrocas, mas, como veremos adiante, esse vínculo se atenuou com o passar

⁵ É importante mencionar que, no caso da obra de Tamara Kamenszain, as fronteiras entre o ensaio e a poesia são difusas. A esse respeito, publiquei um artigo intitulado “Siempre me ponen como poeta y ensayista’: reflexões sobre *Libros chiquitos* e *Chicas en tiempos suspendidos*, de Tamara Kamenszain” (Cunha, 2024), no qual me debruço, a partir de uma leitura da materialidade do texto poético e ensaístico da autora, mas também de entrevistas importantes para o tema concedidas por ela, sobre os deslizamentos entre esses dois modos de fazer da obra de Tamara – a poesia e o ensaio.

⁶ Ainda que tenha me referido a todos esses títulos como livros de ensaio, chamo a atenção para o fato de que especialmente *El libro de Tamar* (2018) e *Libros chiquitos* (2020) são obras que problematizam essa categoria ao oscilarem entre o narrativo, o memorialístico e, justamente, o ensaístico. No caso de *El libro de Tamar*, em que são incluídos alguns poemas, essa problematização é ainda mais notável.

⁷ “ancianidad y tradición para la literatura sudamericana”.

das décadas. Além disso, é nítido que, sem nunca deixar de tocar em assuntos relacionados à família, à filiação, à morte e ao luto, sua poesia foi incorporando outros pilares sobre os quais passou a se sustentar, como o fino tom ensaístico que marcou suas últimas publicações poéticas, especialmente a partir de *El libro de los divanes* (2014).

El libro de Tamar se localiza na obra de Tamara em um momento crucial. Ele representa uma virada de chave, um momento em que certas questões – que sempre estiveram presentes em sua obra, é verdade – se radicalizam. A relação entre poesia, ensaio e romance talvez seja a que mais veementemente se coloca neste momento. Em 2018, Matías Serra Bradford aponta para isso na nota inicial à entrevista que fez com Tamara na ocasião da primeira edição do livro, ao qual se referiu como sendo de um “gênero inclassificável”:

O livro é – tomemos um primeiro atalho – um ensaio, mas não estaria fora de lugar na poesia reunida de Kamenszain, que por sua vez escreve aqui sua primeira narração – por que não a chamar também assim, se oferece seus suspenses? – com um pretexto mínimo: o deciframento de um poema. (Bradford, 2018, s./p., tradução minha.)⁸

O crítico comenta o caráter único de *El libro de Tamar*, que foge às definições em termos exclusivamente poéticos, narrativos ou ensaísticos. Na ocasião da apresentação do livro, em 2018, Mario Cámara – outro crítico importantíssimo para a recepção de Tamara na Argentina e no Brasil – leu um texto que chamou “¿Cuál es el otro lado del poema?” (2018) – recuperando o título de seu primeiro livro, *De este lado del Mediterraneo* – em que apontava para a impossibilidade de categorizar a obra: “Não sei, não importa, porque hoje o que importa é quem fala e não em que gênero fala” (Cámara, 2018, s./p., tradução minha).⁹

El libro de Tamar percorre alguns momentos singulares da relação entre Tamara e Héctor, desde o início dela – “Quando comentei com ele que não conseguia dar ordenamento à soma de textos que constituiriam meu livro, como arma de sedução, ele se ofereceu rapidamente para me ajudar” (Kamenszain,

⁸ “El libro es –tomemos un primer atajo– un ensayo, pero no estaría fuera de lugar en la poesía reunida de Kamenszain, que a la vez escribe aquí su primera narración –por qué no llamarla también así, si ofrece sus suspensos– con una excusa mínima: el desciframiento de un poema”.

⁹ “No lo sé, no sé si importa porque hoy lo que importa es quién habla pero no en qué género habla”.

2018, p. 25, tradução minha)¹⁰ –, passando por episódios particulares que ajudam a decifrar os, a princípio, enigmáticos versos de Libertella, como aquele em que Héctor mata, por ela, uma ratazana com uma vassoura no apartamento em que viviam em Nova York, nos anos 1970 – “Ali, meu ex, em um claro ato de amor, agarrou uma vassoura e matou o bichinho – em um dialeto tranquilizador, ‘o camundongo’ – que me aterrorizava” (Kamenszain, 2018, p. 21, tradução minha)¹¹ –, até o momento da chegada inoportuna da folha A4 com “Tamar”, depois da separação do casal e logo antes da morte de seu pai – “Não me entregou em mãos [o poema], mas sim o deslizou por debaixo da porta da minha casa – a casa em que havíamos morado juntos com nossos filhos durante mais de vinte anos – uma folha branca tamanho A4 das que ele costumava deslizar pela bobina de sua Olivetti Lettera” (Kamenszain, 2018, p. 13, tradução minha).¹² Assim, esse relato fragmentado da vida a dois de Tamara e Héctor – fragmentado também porque é levado a cabo entre os versos embaralhados do poema “Tamar” – apontam para o “novelar” como um “desvelar” dessa história.

É importante mencionar que, no contexto de publicação de *El libro de Tamar*, já estamos afastados em décadas do momento crucial para a geração neobarroca à qual me refiro neste artigo, que se localizou temporalmente entre os anos 1970 e 1990 na Argentina. Com nomes como Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Germán García, Néstor Perlongher, Héctor Libertella e Arturo Carrera, essa geração foi profundamente marcada por pressupostos textualistas inspirados nas ideias que chegavam dos *telquelistas*¹³ naquele momento. Essa tendência textualista, à qual cada autor aderiu em maior ou menor medida, se ancora em uma produção poética que se pretende uma “poesia de desaparecimento do eu, que se converte em um veículo de conhecimento absoluto” (Siganevich, 2013, p. 186, tradução minha).¹⁴

¹⁰ “Cuando le comenté que no lograba darle orden a la suma de textos que conformarían mi libro, como arma de seducción él se ofreció rápidamente a ayudarme”.

¹¹ “Allí mi ex, en un claro acto de amor, tomó una escoba y mato al bichito – en criollo tranquilizador ‘la laucha’ – que me tenía espantada”.

¹² “No me lo dio en mano [el poema] sino que deslizó, debajo de la puerta de mi casa – la casa en la que habíamos vivido juntos con nuestros hijos durante más de veinte años –, una hoja blanca tamaño A4 de las que solía deslizar por sua Olivetti Lettera”.

¹³ Faço referência à revista literária francesa *Tel Quel*, publicada entre 1960 e 1982, que contou com publicações de, entre outros, nomes como Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Severo Sarduy e Maurice Blanchot.

¹⁴ “poesía de desaparición del yo, que se convierte en un vehículo de conocimiento absoluto”.

Os neobarrocos fizeram do célebre verso de Rimbaud “Yo es otro”, citado em diversos momentos por Tamara, uma máxima: de fato, os princípios do formalismo, que se afasta do biografismo e desloca o foco literário para questões materiais do texto, são a tônica do movimento. Outro verso transformado em uma espécie de preceito para esta geração é o de Lezama Lima, que diz “Solo lo difícil es estimulante”, o qual aponta para uma disposição para uma escrita hermética, por vezes impenetrável, que também caracterizou bastante as produções desse período.

É Tamara quem nos esclarecerá sobre o vácuo literário no qual esse grupo de autores se encontrava a partir dos anos 70 na Argentina:

Ser neobarroco [...] era estar, por um lado, contra os contedismos imperantes, devedores do realismo socialista dos anos 50. Porém, por outro lado, também era um modo de se posicionar contra aquela tendencia à abstração “metafísica” entranhada naqueles anos em parte da poesia argentina. (Kamenszain *apud* Siganevich, 2013, p. 190, tradução minha.)¹⁵

Néstor Perlongher, no contundente prólogo a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996), compilado posteriormente em *Prosas plebeyas* (2016) sob o nome de “Caribe transplatino”, propõe o termo *neobarroso* para se referir à experiência rioplatense do neobarroco. Esse termo evidencia uma contraposição a certa tradição realista e assumidamente engajada da literatura argentina, através de uma imagem muito singular: o realismo, que pretende transparência imagética e discursiva, chafurdando nas águas lodosas do Rio da Prata.

Em sua experiência rioplatense, a poética neobarroca enfrenta uma tradição literária hostil, ancorada na pretensão de um realismo de profundidade que costuma acabar chafurdando nas águas lodosas do rio. Daí o apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nova emergência.

Barroco: pérola irregular, nódulo de barro. (Perlongher, 2016, p. 101, tradução minha.)¹⁶

¹⁵ “Ser neobarroco [...] era estar, por un lado, contra los contedismos imperantes, deudores del realismo socialista de los 50. Pero por otro, también era un modo de posicionarse en contra de aquella tendencia a la abstracción “metafísica” que se había enquistado por esos años en parte de la poesía argentina”.

¹⁶ “En su experiencia rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia. Barroco: perla irregular, nódulo de barro”.

Ainda nessa emblemática publicação para a geração neobarroca – o *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, que se recusa a ser uma antologia ou uma compilação e se apresenta como uma mostra da qual participam textos de Arturo Carrera, Marosa di Giorgio, Osvaldo Lamborghini, Haroldo de Campos, José Kozer, entre outros –, podemos ler um epílogo da própria Tamara Kamenszain. Destaco, desse breve texto, o seu trecho final, que diz que os poemas dos 22 poetas incluídos no livro:

Não são “manifestos”, não demonstram nenhum ânimo programático. Sem atitudes didáticas ou proselitistas, atentos apenas ao *resto*, a essas sobras poéticas que destilam *resistência*, esses poetas-críticos estão conseguindo transformar a ficção chamada de *neobarroco* em uma verdade. Verdade que permite capturar – selecionar – hoje, em uma obra única, a diferença que se evade em verso por vinte e duas maneiras de dizer. (Kamenszain, 2010, p. 354, tradução minha.)¹⁷

A ficção do neobarroco só se torna verdade em sua multiplicidade de ocorrências. E essa pluralidade de poéticas, ou de maneiras de dizer, para usar a expressão de Tamara, se espelha nos muitos termos que se originam a partir de “neobarroco”. Em *Ángeles Maraqueros*, Ángeles Mateo del Pino traça um caminho de usos, desvios e emendas que o termo neobarroco sofre na América Latina, indo de Haroldo de Campos, ainda na década de 1950, passando por Severo Sarduy, Tamara Kamenszain – que forja a expressão “neobarroco”, em 2010, como comentarei com mais detalhes mais adiante –, Néstor Perlongher, até chegar ao ano de 2010 com o “neobarraco” (Mateo del Pino, 2013 pp. 27-46). Situando-se no meio do caminho, entre aquelas posturas entusiastas acerca do neobarroco e aquelas que descartavam sua legitimidade, Mateo del Pino postula que

[...] o neobarroco abarcou poetas de variedades temática e estilística, de tal maneira que muitas vezes se têm a impressão de que o rótulo se refere mais a um corte geracional ou a uma contemporaneidade na

¹⁷ “No son ‘manifestos’, no muestran voluntad programática alguna. Sin actitudes didácticas o proselitistas, atentos solo al resto, a ese sobrante poético que destila resistencia, estos poetas-críticos están logrando transformar la ficción llamada neobarroco en una verdad. Verdad que permite apresar -seleccionar- hoy, en una obra única, la diferencia que se fuga en verso por veintidós maneras de decir”.

publicação de obras do que a uma consciência poética compartilhada. (Mateo del Pino, 2013, p. 36, tradução minha.)¹⁸

Assim, o que se chamaria de “características neobarrocas” não passaria de uma utopia, já que seria quase impossível encontrar textos que contivessem todas elas ou com exclusividade. Essa posição demonstra o quão complexa foi a constituição da geração neobarroca e o quão longe ela esteve de uma homogeneidade programática, estética ou política. Para pensar a obra de Tamara Kamenszain, no entanto, dois temas de importância para a geração se colocam com mais força: o lugar ocupado pela primeira pessoa na poesia e a preocupação com uma elaboração poética no nível da materialidade da palavra.

Depois dessa breve contextualização sobre a obra de Tamara Kamenszain e a geração neobarroca, voltemos ao que é o ponto de partida para as reflexões deste artigo: a publicação de *El libro de Tamar*, em 2018. Suas primeiras linhas dizem: “Um tempo depois da nossa separação ele, que só escrevia em prosa, me escreveu um poema” (Kamenszain, 2018, p. 13, tradução minha).¹⁹ Essa primeira declaração aponta, como veremos a seguir, para o desejo de narrar, o desejo do romance, outras vezes presente na obra de Tamara. Ainda nos primeiros instantes do livro, lemos:

Quero dizer, sei pouco e nada sobre o ofício de narrar, mas vejo que *tampouco em verso eu poderia fazer compreensível o que ele, dispondo de suas naturais condições de narrador, versificou* com o fim de me entregar toda uma história comum condensada em uma combinatória de letras. (Kamenszain, 2018, p. 14, destaque meu, tradução minha.)²⁰

O romance, como em outros momentos da obra de Tamara, aparece aqui como uma escrita do tornar compreensível ou, como ela mesma diz, no caso de *El libro de Tamar*, uma escrita que se leva a cabo a fim de “desvendar algo do que esconde isso que ele chamou de ‘bolsões semânticos’” (Kamenszain, 2018, p. 14, tradução minha).²¹

¹⁸ “[...] el neobarroco abarcó a poetas de variedad temática y estilística, de tal manera que muchas veces se tiene la impresión de que el rótulo se refiere más bien a un corte generacional o a la contemporaneidad en la publicación de obras que a una conciencia poética compartida”.

¹⁹ “Un tiempo después de nuestra separación él, que solo escribía en prosa, me escribió un poema”.

²⁰ “Es decir, sé poco y nada del oficio de narrar, pero veo que tampoco en verso podría yo hacer entendible lo que él, deponiendo sus naturales condiciones de narrador, versificó para mí con el fin de entregarme toda una historia común condensada en una combinatoria de letras”.

²¹ “develar algo de lo que esconde eso que él llamó ‘bolsones semánticos’”.

Cada um dos catorze capítulos de *El libro de Tamar*, que percorrem momentos singulares da relação desse casal, tem como título um dos versos do poema de Libertella (com algumas repetições). Além disso, compõem esses títulos também a data de escrita de “Tamar”, seu título, e até mesmo a gravura incluída em seu corpo. É por esse motivo que se trata de um movimento de leitura cúmplice, que desenrola um relato amoroso que se coloca *entre* os versos de “Tamar”, *entre* as palavras desse outro, buscando ler os já mencionados “bolsões semânticos” que cada um desses versos condensa, num escrutínio íntimo de cada um deles.

É desta maneira que, por exemplo, no capítulo “Mata rata”, Tamara começa seu relato falando sobre o ano de 1975, quando o casal viveu por algum tempo em Nova York, onde aconteceu o episódio evocado por este verso e já mencionado anteriormente aqui. Nele, uma ratazana aparece nesse apartamento alugado, e Héctor consegue matá-la com uma vassoura. Para Tamara, tratou-se de um caso de “deixar de empunhar argumentos inteligentes que fascinassem nosso interlocutor e passar à ação empunhando uma vassoura” (Kamenszain, 2018, p. 21, tradução minha),²² e ali a relação entre eles se estreitou mais radicalmente.

Outro relato ainda é evocado por Tamara nesse capítulo: muitos anos mais tarde, pouco tempo depois do divórcio, ela passou a ouvir barulhos estranhos pela casa em que vivia e diagnosticou que se tratava, novamente, de ratazanas. Com os amigos minimizando a situação, ela nos conta que foi Héctor o único que sentiu o seu medo e desamparo com a possível presença das pragas na casa que antes havia sido dos dois:

Depois de várias noites em claro com o ouvido aguçado, diagnostiquei “ratazanas”, usando a palavra que despertava todos os decibéis da minha fobia. Foi assim que, pouco tempo depois de que a minha separação fosse consumada, entrei em pânico e desespero, enquanto minhas amigas achavam graça do fato de que eu estivesse levando tão a sério o perambular de um animal que seguia entocado – com mais medo do que eu, diziam elas – no teto. Nesse sentido, parece que (e me dou conta apenas agora) o único que pescou algo do meu sentimento de medo e desamparo foi meu ex-marido. Uma das poucas vezes em que conversamos por telefone nesses dias por algum assunto relacionado a

²² “dejar de esgrimir argumentos inteligentes que fascinaran a nuestro interlocutor y pasar al acto esgrimiendo una escoba”.

nossos filhos, comentei com ele que havia ratazanas pela casa. (Kamenszain, 2018, p. 23, tradução minha.)²³

Dias depois, o ex-marido fizera passar por debaixo de sua porta o poema “Tamar”.

Esse é o movimento do poema de Libertella levado a cabo por Tamara. Ela nos revela aquilo a que as expressões anagramáticas do poema se referem, em sua leitura. Em outras palavras, só podemos ler o poema de Libertella dessa maneira porque Tamara o faz primeiro – apenas ela é capaz de desvendá-lo para nós. Nesse sentido é que Tamara se refere aos segredos que o poema guarda como “bolsões semânticos” que *só ela mesma pode chegar a desentranhar*: “nesse sentido, parece tratar-se mais de uma mensagem velada do que de um poema propriamente dito” (Kamenszain, 2018, p. 22, tradução minha).²⁴ Essa leitura colocada em ato em *El libro de Tamar* faz a passagem do lugar à margem da compreensão em que o poema está, no início do livro, para um entendimento possível para todos nós, leitores.

Esse movimento se espelha em uma necessidade que Tamara deixa clara em relação a sua própria obra, em *El libro de los divanes*, de 2014. Antes de chegar a essa publicação de 2014, no entanto, retomo os primeiros versos de um poema publicado por ela em *La casa grande*, de 1986, seu terceiro livro de poesia. Seus primeiros versos dizem: “Penetra sigilosa a sujeita/ em seu avesso, e uma ficção fabrica/ quando se sonha./ Diurna, de memória/ se narra esse filme o dubla/ ao velho idioma original [...]” (Kamenszain, 2012, p. 179, tradução minha).²⁵ À primeira vista, o verso inicial (um verbo reflexivo, seguido de um adjunto adverbial e, só depois deles, o sujeito do período – que ainda que gramaticalmente definido é bastante impreciso) causa uma pequena resistência,

²³ “Después de varias noches en vela con el oído aguzado, diagnostiqué ‘ratas’ usando la palabra que despertaba todos los decibels de mi fobia. Así fue como al poco tiempo de que la separación se hubiera consumado, entré en pánico y desesperación, mientras a mis amigas les hacía gracia que me tomara tan en serio el merodeo de un animal que permanecía agazapado -más miedoso él que yo, decían ellas- en el techo. En ese sentido parece ser (me doy cuenta recién ahora) que el único que pescó algo de mi sentimiento de miedo y de desamparo fue mi exmarido. Una de las pocas veces que conversamos telefónicamente en esos días por algún asunto relacionado con nuestros hijos, le comenté que en la casa había ratas”.

²⁴ “en ese sentido parece tratarse más de un mensaje velado que de un poema propriamente dicho”.

²⁵ “Se interna sigilosa la sujeta/ en su revés, y una ficción fabrica/ cuando se sueña. Diurna, de memoria,/ si narra esa película la dobla/ al viejo idioma original [...]”.

pede um certo esforço do leitor. Não só este poema, mas basicamente toda a obra de Tamara desse período demanda algumas releituras que nos ajudem a superar o nível mais raso da leitura. Não à toa, em diversas ocasiões posteriores, a autora relembra que para sua geração valia a máxima de Lezama Lima de que “só o difícil é estimulante”. É esse passado de escritora neobarroca que parece autorizá-la, de certa forma, a decifrar o poema de Libertella.

No poema de *El libro de los divanes*, publicado quase trinta anos depois, em 2014, e traduzido para o português por Carlito Azevedo e Paloma Vidal em 2015, lemos:

Eu a esta altura da minha vida
me sinto obrigada a ser clara
embora nada nem ninguém o peça.
Num poema de 1986 fui obscura
para dizer algo que agora
diria de outra maneira.
Transcrevo parte desse poema com o fim único
de poder usar de novo sem me envergonhar
a palavra sujeita
“Se interna sigilosa a sujeita
em seu revés, e uma ficção fabrica
quando se sonha”.
Para mim o urgente nessa idade era
me graduar de mim mesma reter
como diploma de adulta meu nome próprio
numa cela impessoal.
Para isso tive que recorrer à terceira pessoa
como se na verdade os sonhos da outra
pudessem ser decifrados por Tamara. (Kamenszain, 2015, p. 55.)

Apenas com uma primeira leitura, é perceptível que a construção sintática dos versos deste poema é muito mais coloquial do que a dos versos de *La casa grande*. Se em 1986 o sujeito gramatical “la sujeta” só aparece no fim do primeiro verso, por conta da ordem sintática indireta, em 2014 o “eu” é a primeira palavra que lemos no poema. Poema este que também fala sobre a passagem do tempo. Não à toa é cheio de expressões que marcam uma posição nele: “a esta altura da minha vida”, “Em um poema de 1986”, “agora”, “nessa idade”. São os marcadores que conferem ao poema um dinamismo entre o presente de sua escrita e um passado em que as preocupações do eu-lírico eram outras e que levam o leitor através desses dois tempos.

Entretanto, o que mais importa deste poema, para retomar o fio da questão central aqui, é a mudança que essa passagem do tempo tão marcada textualmente

implicou na obra de Tamara e que se traduz na clareza deste poema em relação a um momento anterior em que sua escrita era bem menos acessível. A leitura que ela faz de seu próprio texto décadas depois é decifradora: nos é revelado que “la sujeta”, no poema de 1986, se refere à mesma “Tamara”. O que o texto mais recente faz é retirar o véu da terceira pessoa que vinha encobrendo o “eu” e deixar essa mudança declarada.

Assim, acompanhando uma construção linguisticamente menos complicada, mais econômica – que provocará no leitor cada vez menos o “cansaço do barroco” (León, 2021) –, ao longo do tempo a primeira pessoa dos poemas de Tamara Kamenszain vai se aproximando cada vez mais de sua figura de autora, em contraposição àquilo que antes havia sido um paradigma para sua geração: a necessidade de separar categoricamente o autor e a obra. Nesse sentido, em *El libro de Tamar*, a autora testemunha que “[...] diferenciar o “eu” que escreve da pessoa do autor foi um mandato muito forte para minha geração e foi necessário muito tempo para que nos libertássemos de ter que dar conta permanentemente dessa diferença” (Kamenszain, 2018, p. 45, tradução minha).²⁶

Retomo, então, os dois pontos que me parecem ser chaves para entender a mudança que se dá na obra de Tamara Kamenszain em relação à geração neobarroca: a “desbarroquização” de sua retórica e o progressivo desvelar da primeira pessoa. Com “desbarroquização” quero dizer o processo pelo qual, ao longo das décadas, seus poemas vão se tornando menos intrincados linguisticamente, menos herméticos. Em outras palavras, sua dicção vai se tornando menos enredada, menos embaraçada, menos complexa; vai se distanciando daquele trabalho com a língua que, em alguns momentos, era uma barreira para acessar o texto.

Em alguma medida, é esta mesma operação de “desbarroquização” e de “desvelamento” que Tamara leva a cabo em relação ao poema “Tamar”. São faces da mesma moeda. É por esse motivo que proponho que o movimento de leitura e deciframento do documento íntimo em *El libro de Tamar* é também um movimento de revisão e de reinterpretação de sua geração neobarroca. Eis o

²⁶ “[...] diferenciar el yo que escribe de la persona del autor fue un mandato demasiado fuerte para mi generación y llevó mucho tiempo liberarse de tener que estar permanentemente dando cuenta de esa diferencia”.

momento em que Tamara parece reorganizar os anagramas de “Tamar” para condensar sua leitura, ainda no capítulo “Mata rata”:

Parece que havia que atar a rama para matar a ratazana enquanto nesse mesmo ato se matava uma tara e se rearmava a trama do amor. [...] enfim, enquanto vou decifrando a mensagem anagramática por esta via, tudo parece começar a se esclarecer, mas, naquele momento, tudo era escuridão. (Kamenszain, 2018, p. 22, tradução minha.)²⁷

Chegamos, então, ao que une a leitura decifradora do documento íntimo de Tamara e a leitura que ela faz no presente da obra sobre sua geração: ela lê o poema de Héctor Libertella como quem desvenda um segredo que só ela pode desvendar, assim como sua geração – estando ela e Libertella incluídos – escreveu como quem dissimulava segredos. A uma só vez, a leitura que acompanhamos em *El libro de Tamar*, portanto, é um movimento de desvendar não só uma relação amorosa, a história de um casamento e uma separação, mas também o modo de operação da geração na qual se inscreveram. A própria Tamara coloca essa dualidade da figura de Libertella, quando diz: “E não é só o marido com quem vivi vinte e cinco anos e do qual depois me divorciei quem fala comigo através dessa folha A4. É também o integrante da minha geração literária, com quem compartilhei amigos e conversas muito íntimas” (Kamenszain, 2018, p. 74, tradução minha).²⁸

Em uma entrevista concedida a Denise León em 2013, na qual fala sobre sua identificação com o movimento neobarroco nos anos 1970 e a sua militância textualista, Tamara coloca a seguinte objeção: “Mas o que serviu em uma época não pode servir para sempre, porque corre o risco de se transformar em um dogma endurecido, que é justamente o oposto do que quis o movimento em seu surgimento” (León, 2021, s./p., tradução minha).²⁹ Essa agudeza perceptiva, somada a sua destreza poética durante entrevistas, a faz propor o termo

²⁷ “Parece ser que había que atar la rama para matar la rata mientras en ese mismo acto se mataba una tara y se rearmaba la trama del amor. [...] En fin, mientras voy descifrando el mensaje anagramático por esta vía, todo parece empezar a aclararse pero, en aquel momento, todo era oscuridad”.

²⁸ “Y no es solo el marido con el que viví veinticinco años y del que después me divorcié el que me habla desde la A4. Es también el integrante de mi generación literaria con el que compartimos amigos y charlas entrañables”.

²⁹ “Pero lo que sirvió en una época no puede servir para siempre, porque corre el riesgo de transformarse en un dogma anquilosado, que es justo lo opuesto a lo que quiso el movimiento cuando surgió”.

“neoborroso” para se referir às produções argentinas daquele momento, como um deslizamento de “neobarroso” – termo cunhado por Perlongher para se referir ao “neobarroco transplatino” que se suja de barro nas águas do Rio da Prata, como mencionado anteriormente –, que por sua vez já era um deslocamento do termo “neobarroco”. Tamara propõe que uma posição mais “borrosa”, isto é, de limites mais difusos, menos claros, entre os binarismos *forma versus conteúdo* ou *claridade versus hermetismo* é mais acertada em relação ao que as novas gerações passaram a realizar em termos literários na virada para o século XXI. Nesse jogo, fica nítido que a sua relação literária com a geração neobarroca vai sendo revista e reinterpretada com o passar dos anos.

De volta a *El libro de Tamar*, destaco outro momento em que essa revisitação acontece em relação a Libertella – ou, na verdade, ao fim da relação entre os dois:

O interlocutor de sempre, aquele cúmplice incondicional que militava ombro a ombro nas trincheiras do que nós, na década de setenta chamávamos, sob essa mesma cumplicidade, “a escritura”, já começava inclusive a deixar de entender o que o outro queria dizer quando aludia a esse mesmo termo. (Kamenszain, 2018, p. 17, tradução minha.)³⁰

Tamara fala sobre como, em sua relação com Héctor Libertella, depois de determinado momento, instalou-se de tal maneira um descompasso na comunicação que eles já não eram capazes de se entender de uma forma, nem de outra: literal ou literariamente. É quase impossível não pensar em todos os desdobramentos da noção de inteligibilidade da literatura a partir também desse comentário. Aqui, percebemos como a cumplicidade entre a obra de Tamara e a sua geração – enquanto uma construção abstrata e coletiva – era irmã de sua cumplicidade afetivo-amorosa com Libertella.

Essa similaridade da qual vim tratando até aqui, inclusive, não pode ser lida na obra de Tamara – e especificamente em *El libro de Tamar* – apenas em relação ao rompimento do casamento entre os autores. Em determinado ponto da obra, lemos a confissão: “Acredito que, no final de nossa relação, Héctor e eu

³⁰ “El interlocutor de siempre, aquel cómplice incondicional que militaba codo a codo en las filas de lo que nosotros en la década del setenta dábamos en llamar, bajo esa misma complicidad, ‘la escritura’, ya empezaba incluso a dejar de entender lo que el otro le quería decir cuando aludía a ese término”.

havíamos construído entre nós uma língua tão indecifrável para os demais que ela terminou por nos isolar não só do mundo, mas também um do outro” (Kamenszain, 2018, p. 62, tradução minha),³¹ que nos faz pensar que essa cumplicidade incondicional entre o casal era, em alguma medida, um desdobramento do hermetismo característico da geração à qual pertenceram – e vice-versa. Nos dois planos em que esse isolamento é tratado em *El libro de Tamar*, ele deslizou, em certa medida quase paradoxalmente, para o outro lado da margem da comunicabilidade.

O que Tamara faz nesta obra, entretanto, a partir do reencontro com esse documento íntimo, embrião da escrita de *El libro de Tamar*, parece ser justamente o movimento contrário: “novelar” – além, é claro, de ensaiar uma nova posição frente à geração neobarroca. Com “novelar”, me refiro também a contar uma história, fazer o relato de um amor, é verdade. Mas sobretudo quero me referir a “novelar” no sentido que esse verbo apresenta tantas vezes na obra de Tamara: como um fazer-se compreender; como um desvendar, retirar o véu que por tantas décadas separou a literatura e a vida desta autora.

Referências

BRADFORD, Matías Serra. Tamara Kamenszain, matrimonios literarios y algo más. [Entrevista concedida a] Tamara Kamenszain. In: *Revista Ñ – Clarín*, 2018. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-n/literatura/tamara-kamenszain-matrimonios-literarios_o_SkpK6rHmm.html?srsltid=AfmBOooZZJlnpQHfuoiOQJTgKkJoJWQHavX-ZIAp12_KGAyPxx9GxvUk. Acesso em: 11/01/2025.

CÁMARA, Mario. ¿Cuál es el otro lado del poema?. *Editorial Eterna Cadencia*. 27 de julho de 2018. Disponível em: https://eternacadencia.com.ar/nota/-iquest-cual-es-el-otro-lado-del-poema-/1934?srsltid=AfmBOoowULGhO3Z9biGHsGWv_TF_iYyrBIzWKkXhTQwFFVHcF2eCCXh7. Acesso em 10/10/2024.

CUNHA, Mariana. “Siempre me ponen como poeta y ensayista”: reflexões sobre *Libros chiquitos* e *Chicas en tiempos suspendidos*, de Tamara Kamenszain. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, setembro-dezembro, 2024 p. 1-14.

³¹ “Pienso que al final de nuestra relación, Héctor y yo nos habíamos construido una lengua tan indecifrabre para los demás que terminó aislándonos no solo del mundo, sino también a uno del otro”.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

KAMENSZAIN, Tamara. “Epílogo”. In: ECHEVARREN, Roberto; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo (orgs.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires: Mansalva, 2010, p. 353-354.

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

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

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

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

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

LEÓN, Denise. Tamara Kamenszain: también la poesía, también la muerte. *Rialta Magazine*. 31 de julho de 2021. Disponível em: <https://rialta.org/tamara-kamenszain-tambien-la-poesia-tambien-la-muerte/>. Acesso em: 11/01/2025.

MATEO DEL PINO, Ángeles. Barroco constante más allá de... In: MATEO DEL PINO, Ángeles (org.). *Ángeles Maraqueros: Trazos neobarroc-o-ch-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Katatay, 2013, pp. 9-67.

PERLONGHER, Néstor. Caribe transplatino. In: PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2016.

SIGANEVICH, Paula. Cambios, derivas y transformaciones del neobarroco rioplatense. In: MATEO DEL PINO, Ángeles (org.). *Ángeles Maraqueros: Trazos neobarroc-o-ch-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Katatay, 2013, pp. 183-195.

[Artigo recebido em 20 de fevereiro de 2026 e aceito em 23 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.153747