

DE UM PEQUENO PONTO DE VISTA: PALOMA VIDAL E TAMARA KAMENSZAIN

DANIELLE MAGALHÃES *

RESUMO

A partir de *Não escrever [com Roland Barthes]*, de Paloma Vidal, e de *Livros Pequenos*, de Tamara Kamenszain, a proposta deste ensaio é pensar como a posição da figura da mãe na cena da escrita e da leitura produz uma crítica. Na primeira, uma “crítica amorosa” dá passagem ao desejo como um movimento que implica colocar o ponto de vista do filho em cena. Na segunda, um “gênero generoso” implica um “ver fazer” que, sob o estatuto do olhar crítico-generoso da filha, coloca o desejo em cena. Esses deslocamentos interpelam o lugar da crítica, seja como gênero literário, seja como posição enunciativa, como lugar de passagem.

PALAVRAS-CHAVE: Paloma Vidal; Tamara Kamenszain; Roland Barthes; Crítica.

“Crítica, o nome talvez dessa prática de atenção generosa”
(Roberto Corrêa dos Santos, *Matéria e Crítica*)

TAMARA KAMENSZAIN: VER FAZER – UM “GÊNERO GENEROSO”

Em *Não escrever [com Roland Barthes]*, Paloma Vidal se fantasia de Roland Barthes: “Quando começou isso de me fantasiar de Barthes?” (Vidal, 2023, p. 8). Essa fantasia move seu desejo de escrita, especialmente em um momento em que “se torna impossível continuar a escrever” (p. 26). Paloma Vidal traduziu *Libros Chiquitos*, de Tamara Kamenszain (2020). Em *Livros Pequenos*, Tamara (2021, p. 13) fantasia-se de Paloma como “motivação para começar a escrever este livro”, servindo-se dessa fantasia

* Doutora em Teoria Literária pela UFRJ. Bolsista Pós-Doutorado Nota 10 FAPERJ-UFRJ (2020-2024). Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: danielle.h.magalhaes@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0067-9311>

para “deixar entrar o desejo de escrever” (p. 15). No ensaio de abertura, Tamara lança-se ao *Ensaio de voo* de Paloma (2017) para que seu pequeno “cálculo de palavras” a mova a chegar na “quantidade de páginas razoável para os parâmetros do que se considera um livro” (Kamenzain, 2021, p. 13). Tamara diz:

Ela [Paloma] é a tradutora dos meus livros para o português e a gente vem mantendo uma longa relação de leituras e escritas que nos irmanam ao ponto da simbiose. Se Vidal é capaz de se fantasiar de mim para escrever de novo o que eu já escrevera, mas em outra língua, certamente tem também a curiosidade de ler os livros que eu leio. Por minha vez, atada a esse movimento de idas e vindas pelo ar entre São Paulo e Buenos Aires, eu precisei ler o que Paloma escreveu e traduzir aqui algo disso de forma breve e urgente, como um modo de dar a partida ao meu próprio livro encomendado (Kamenzain, 2021, p. 14).

Paloma fantasia-se de Tamara quando a traduz. Tamara fantasia-se de Paloma para escrever *Libros Chiquitos*. Paloma fantasia-se de Barthes para escrever *Não escrever*. Barthes fantasia-se de Proust para preparar seu romance não escrito. É preciso de uma fantasia para guiar “o desejo de escrita” (Vidal, 2023, p. 9). Ao fazer do livro que Roland Barthes não escreveu a causa de sua busca, Paloma põe em cena uma crítica: “É esse curso [*A preparação do romance*] que está no começo destes textos, quando me animei a pôr em prática uma *crítica amorosa*, imaginando o que ronda os momentos em que se torna impossível continuar a escrever” (Vidal, 2023, p. 9, grifo meu). Tamara, por sua vez, diz que começou a entender a crítica como “um *ato de amor* tão desfrutável como a poesia” a partir da leitura de Nicanor Parra, quando ele, aos 80 anos, chegou “para a sobremesa” no Discurso de Guadalajara, em 1993 (Kamenzain, 2021, p. 38, grifo meu). Tamara pleiteia uma crítica que possa ser desfrutada como uma sobremesa que leve a “gargalhadas de prazer”, que faça gozar (p. 38).

Há uma questão em comum entre *Livros Pequenos* e *Não escrever*: a dificuldade de escrever. Além disso, e talvez por isso, ambos escrevem movidos por suas “leituras de trabalho”, leituras de formação, romances de formação, romances em preparação (Kamenzain, 2021, p. 14). Ambas, Paloma e Tamara, são escritoras que se deslocam entre o verso e a prosa, entre lugares, entre o poema e o romance. Esses dois livros, ainda,

também teriam o estatuto de ensaio, ou seja, de teoria ou de crítica. Essa indistinção é feita por Tamara Kamenszain em *Livros Pequenos* quando ela cavalga sem vírgulas por uma sequência de sinônimos que nomeiam o que ela chama de “gênero generoso”:

[...] o ensaio ou a teoria ou a crítica ou como se quiser chamar esse gênero generoso [*generoso género*], que, à maneira dos curadores ou também dos psicanalistas, nos traduz o intraduzível não para explicar nada, mas para iluminar, em modo lanterna, a página que nossa hipermetropia não nos deixava ver (Kamenszain, 2021, p. 38).

O que se vê e o que a “hipermetropia” não deixa ver é uma questão nos dois livros, *Não escrever e Livros Pequenos*, e, em ambos, essa questão está relacionada à figura da mãe. Tamara Kamenszain herda um “ver fazer” de Macedonio Fernández, que compõe o que ela, a partir do escritor argentino, chama de “leituras de trabalho”: para Macedonio, uma “leitura de ver fazer” é uma “leitura de trabalho”, que seria aquela que se lê “mais como um lento vir vindo do que como uma chegada” (Kamenszain, 2021, p. 14). Há uma erótica, portanto, nessa “leitura de trabalho”.

Em um dos ensaios de *Livros Pequenos*, intitulado “Paixão materna”, é pelo olhar da mãe que nasce, se não uma filha leitora, a confirmação, nessa filha, de seu desejo de leitura: “Ela tinha me desenhado, com uns 8 ou 10 anos, jogada em uma cama, lendo. Foi assim que Eva me viu” (Kamenszain, 2021, p. 69). A leitura dessa cena é tecida no tempo do só-depois pela filha, Tamara, em uma leitura crítica que se faz como leitura do desejo – do olhar da mãe sobre a filha e do posterior olhar da filha sobre a mãe, que faz a filha relançar novo olhar sobre si mesma enquanto leitora e escritora. É também pela perspectiva da filha sobre o olhar da mãe que a mãe se desloca da função de mãe e alimenta seu próprio desejo: “A Eva Staif, minha mãe, não interessava ler, mas desenhar. Dizia que essa era sua vocação oculta, mas que não a tinham deixado estudar Belas Artes porque, segundo meu avô, não era uma carreira para uma mulher [...]” (Kamenszain, 2021, p. 69). Linhas depois, Tamara diz:

[...] foi determinante para mim que minha mãe tenha me olhado lendo e tenha se inspirado para me retratar quando me viu compenetrada nessa atividade. Pois, ao mesmo tempo que ela se satisfazia desenhando,

reconfirmava em mim a vontade de continuar lendo. Então, se Eva não teve sorte nesse sentido com seu pai, eu tive com ela (Kamenszain, 2021, p. 69).

O olhar posterior de Tamara sobre esse olhar de Eva leu essa cena em um exercício crítico sobre seu próprio ofício. Guilherme Belcastro, em sua tese de doutorado intitulada *Ir e vir da filiação na escrita latino-americana contemporânea*, observou bem esse deslocamento: “Através do trânsito do desejo entre mãe e filha, Tamara pode colocar-se fora de si, no lugar antes ocupado pela mãe, e observar a própria escrita com esse olhar externo” (Belcastro, 2022, p. 80). Mas, longe de se colocar fora de cena, o que o olhar crítico de Tamara encena é justamente o gesto de colocar em cena a mudança de posição, fazendo da crítica uma autocrítica que não assume o lugar do juiz, do juízo, mas se implica nela, não tirando o corpo fora. Essa autocrítica se faz como “um ato de amor” – “um ato de amor tão desfrutável como a poesia”, como disse Tamara sob o efeito dos *Discursos de sobremesa* de Parra (Kamenszain, 2021, p. 38) –, ou como um “gênero generoso”, como nomeou, sem distinção, “o ensaio ou a teoria ou a crítica” (p. 38).

Diferentemente de Tamara, porém, a minha hipótese é de que esse “gênero generoso” não “ilumina, em modo lanterna”, lançando luz a pontos cegos, mas nos desloca de posição, permitindo-nos ocupar um lugar de passagem, um lugar *generoso* que dá passagem e nos abre a outras perspectivas. Ao ler o olhar da mãe sobre a filha, a filha confirma seu desejo e lê, generosamente, a afirmação não do desejo da mãe, mas do desejo de Eva: gozo proibido tradicionalmente relegado ao lugar de obsceno, de fora da cena. Finalmente, a filha libertou a “mãe dos viventes” da cultura ocidental desde sempre condenada pelo seu gozo: Eva mordeu a maçã e viu que seu gosto era bom. Pela leitura da filha, o desejo entra em cena.

O “ver fazer” macedoniano transmitido a Tamara reconfigura o olhar e a reposiciona na cena da crítica. Essa reconfiguração remete-nos a outro mito fundador da cultura ocidental em que está implicada a visão: *Édipo Rei*. Édipo, aquele que achava que sabia, padeceu da tragédia do saber, do *lógos*, em uma conseqüente tragédia da visão: furou os próprios olhos (Sófocles, 2001, p. 101). Na queda do ver, a queda da verdade. O deslocamento do “ver fazer” implica, nesse sentido, um deslocamento da tragédia da visão para um “saber ver”, esvaziando o peso da tragicidade. Talvez desloque, ainda, o “saber fazer” lacanian, restituindo, de outro modo, no lugar do saber, a visão.

É sabido que a cisão da metafísica ocidental entre saber e fazer, espelhada na relação entre senhor e escravo, é antiga e remonta pelo menos a Platão. Nessa cisão está em jogo uma verticalidade: aquele que sabe não é aquele que faz; aquele que faz, executa para alguém que sabe, mas que não faz. Essa cisão também comparece na separação entre pensamento e ação, que há milênios tentamos reparar. Édipo, aquele que achava que sabia, que comandava, que mandava em corpos que faziam, mas não sabiam, padeceu da tragédia do saber. Édipo só aprendeu “saber fazer” em *Édipo em Colono*, quando constatou, finalmente, que seus impasses não se resolveriam pela resolução do enigma, restando-lhe afirmar o enigma. Nos termos de Jacques Lacan, isso requer articular o que tradicionalmente andou separado: “*savoir y faire*”, “saber fazer” implica que lá onde não se sabe, o sintoma goza, então, é preciso de um saber que faça aí ou lá onde não se sabe (Lacan, 1976-1977, p. 4).

No “ver fazer” macedoniano, diferentemente do “saber fazer” lacaniano, há a elisão do saber: no lugar do saber, restitui-se a visão. Todavia, o que está em jogo nesse “ver fazer” também é a queda da verdade e a assunção do desejo, isso que se dá a ler como enigma. De algum modo, esse “ver fazer” sustenta-se como um “saber fazer”, que só faz aí ou lá onde não sabe. Uma das importantes consequências que podemos extrair desse deslocamento é que, no lugar da verticalidade que caracteriza a relação hierárquica sustentada na cisão entre saber e fazer, o “ver fazer”, a partir do que podemos depreender da apropriação de Tamara, instaura uma horizontalidade.

As implicações teóricas e políticas que se abrem dessa rearticulação colocam o desejo e a horizontalidade sob o estatuto do olhar que engendra, que faz gerar, que faz nascer: de um lado, a confirmação do desejo da filha leitora nasce pelo olhar da mãe lido pelo olhar da filha; de outro, o olhar (crítico-amoroso) da filha sobre a mãe engendra uma Eva que coloca o desejo em cena. Ao contrário da rivalidade que muitas vezes caracteriza a relação vertical entre mãe e filha, o jogo de olhares dessa cena de leitura dá passagem a uma horizontalidade que faz dessa crítica um “gênero generoso”, gerada de um lugar pequeno, *chiquito*. Essa generosidade, inclusive, deu passagem à escrita do “ensaio ou teoria ou crítica” intitulado “Paixão materna”: o desejo da filha colocado em cena a partir da transmissão do desejo da mãe e vice-versa.

Proposta por Julia Kristeva, a “paixão materna” comparece em *Livros Pequenos* também no capítulo “Os romancinhos das moças” [*Las novelitas de las chicas*], quando Tamara comenta sobre a conferência “Ser mãe hoje”, de Kristeva:

Arriscada como sempre, a pensadora se atreve a reabilitar termos quase anacrônicos como amor, paixão e inclusive mãe, para construir a sugestiva noção de “paixão materna”, que desbiologizaria o vínculo com o filho, devolvendo à mulher essa capacidade sublimatória que até agora a psicanálise atribuía à função paterna. Diferentemente dela, a paixão materna não é uma função, e sim uma experiência de amor pela qual a mãe, ao transmitir a linguagem, transmite ao mesmo tempo paixão por essa linguagem. Assim, deixando, em um ato de desprendimento, que o outro a torne sua, ela também aprende a falar de novo (Kamenzain, 2021, p. 61).

A “paixão materna”, esse *pathos*, dá passagem à linguagem no outro enquanto transforma a si mesmo, gerando uma outra língua. Assim, *Libros Chiquitos* é a transmissão de uma grande biblioteca, de “leituras de trabalho”, de leituras que formaram Tamara Kamenzain, mas desde um lugar *chiquito*, sob o efeito da leitura de “romancinhos”, transmitidos por seu filho, que a transformaram completamente, com os quais ela aprendeu a falar, a ler, a escrever e a olhar de novo. Nesse sentido, *Libros Chiquitos* é uma transmissão *chiquita* de uma grande biblioteca, é uma grande biblioteca colocada sob o olhar (crítico) das *chicas* que fizeram a vovó Tamara – muito longe de ser uma *grand-mère* – nascer de novo.

Sob o efeito de *Livros Pequenos*, o lugar da crítica *achica-se*, transformando a pretensiosa crítica-cri-cri em um “gênero generoso” que, engendrado pela “paixão materna”, dispõe-se a ser *leitor do desejo* que a obra coloca em cena. Essa crítica, finalmente, não explicaria mais nada, como disse Tamara (2021, p. 38), e, ao transmitir a linguagem, transmitiria tão somente a *paixão* por essa linguagem, nascendo *junto com* essa outra linguagem. Como um “gênero generoso”, essa crítica estaria tão somente gerando, gestando, dando passagem, nascendo de novo.

O substantivo *gênero* e o adjetivo *generoso* provêm da mesma raiz etimológica, pertencendo ao mesmo *genus*, à mesma família semântica. Em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, Jacques Derrida desliza pela “paisagem semântica” desses vocábulos e se refere à “*generosidade*” de Hélène Cixous ao ter doado sua obra à Biblioteca Nacional da França (Derrida, 2005, p. 11). Servindo-se também da filiação para falar sobre essa família de palavras sustentada na mesma raiz, esse livro mostra que essa raiz não determina um lugar fixo e imutável, ao contrário, insere-se em um campo semântico

que indica movimento, gerar, fazer nascer. Isso permite pensar a filiação não como uma via de mão única que se traça em uma linha vertical ancorada a uma raiz fixa, mas como uma relação generosa, que dá passagem.

Pensar a crítica literária como um “gênero generoso” coloca então em perspectiva suas próprias raízes, demandando um deslocamento do grande para o pequeno, em que o primeiro está relacionado à pretensão da grande obra, que Tamara atribuiu aos vates, aqueles que historicamente se colocaram como varões, machões, “pais” da literatura, determinando uma linhagem patriarcal da crítica. Um caminho alternativo apontaria para um deslocamento da relação “vates-função paterna” para a relação “*chiquitos*-paixão materna”. Nesse deslocamento, no centro dessa outra transmissão estaria a figura da mãe, não como uma *grand-mère* que precisa ser interdita pelo representante da lei, mas como uma *Petite Maman* (como o filme de Céline Sciamma permite-nos imaginar) que se transforma ao assumir-se como lugar de passagem.

O objetivo não é estabelecer uma dicotomia entre “função paterna” e “paixão materna”, mas realçar um pequeno detalhe que as diferencia: a “paixão materna” transmite não só a linguagem, mas a “paixão” pela linguagem. Essa “paixão” deve ser representada por alguém que aceite o convite de assumir esse papel, de se fantasiar de “paixão materna” e dar passagem a uma fantasia (*fantasme*), a um fantasma – diria o vocabulário psicanalítico do qual Paloma Vidal (2023, p. 106) se serve para falar de Roland Barthes – isto é, pôr o desejo em cena.

Mas o que passa entre *A preparação do romance* e essas leitoras de Roland Barthes? No caso delas, afirmar um romance *chiquito*, sem a pretensão do projeto moderno de grande obra, passa, mais radicalmente, por colocar a mãe em cena, em jogo, em questão, dando passagem a um *pequeno* ponto de vista. Se, em Tamara, a figura da mãe está relacionada a um “ver fazer” que, sob o estatuto do olhar crítico-generoso da filha, coloca o desejo em cena, em Paloma, dar passagem ao desejo implica colocar o ponto de vista do filho em cena. Isso necessariamente passa por uma pergunta: o que Roland Barthes não quis ver?

PALOMA VIDAL: NÃO VER – UMA “CRÍTICA AMOROSA”

Não escrever [com Roland Barthes] parte da questão da não escrita do romance em Barthes, mas o faz colocando o ponto de vista de Barthes em questão, sob o olhar

crítico da crítica. *Não escrever [com Roland Barthes]* é o luto que Paloma Vidal – que se fantasiou de Barthes por tanto tempo – faz de Barthes. *Não escrever* é uma resistência: um romance com Barthes e o luto desse romance. Uma dança à distância. Um *pas de deux*. Um tango. Um romance com Barthes e a resistência de Barthes ao romance, à política, ao Brasil. Barthes ensaiando, Barthes hesitando. O medo, o temor, o temer. Atravessar a fantasia, atravessar o medo, não temer. Vestir, tirar o vestido, fazer cair a fantasia: “Quando terminei, disse a mim mesma que seria a última” (Vidal, 2023, p. 29). Fim da história? Atravessar o luto: “Fazer viver o amor. Realizar sua perda. Penso que são formas de uma continuação possível”, diz Paloma (p. 38).

Não escrever performatiza a dificuldade de escrever sobre o romance que Barthes supostamente não escreveu, fazendo viver o romance na realização de sua perda. *Não escrever* é a escrita dessa tensão, dessa fricção. Em busca de Barthes, em busca do romance não escrito, Paloma realiza uma viagem ao país de Barthes e imagina a viagem dele não realizada ao Brasil. *Não escrever* é uma viagem. Isso leva a pensar a crítica, como gênero, associada a uma das origens do romance, o relato de viagem: a crítica como um romance, como um álbum de viagem.

Enamorar, sabemos, vem por uma imagem, por um imaginário: amar começa pela fantasia. *Não escrever* imagina, em um exercício erótico ou amoroso em que o pensamento vem pela imagem, pelos fantasmas. *Não escrever* é uma grande viagem, uma imaginação, uma ficção. Como um trecho de “A ficção”, de *Roland Barthes por Roland Barthes*, que comparece em um momento desse livro, fazer ficção é fazer fricção: “fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer” (Vidal, 2023, p. 101).

Não escrever é escrito em *mise-en-abyme*: em uma cena dentro da cena, um romance já escrito entra nessa história, a lê e a compõe, escrevendo-a, intervindo na cena. Em uma história, outra história: “Um lado de mim te odiava. O outro, o que continuava a te amar, tentava entender o que isso queria dizer. É esse outro que vai experimentar contar a nossa história” (Vidal, 2023, p. 30). É esse outro, o romance escrito, que entra nessa história para contar a Barthes o que ele não viu – “Barthes não viu isso” (Vidal, 2023, p. 30). Quando essa voz diz “contar a nossa história”, há um “nós” que, em outro momento do livro, desliza para falar disso que Barthes também não viu: “os anos 1980 no Brasil” (p. 30). Há uma *Pré-história* (2020) nessa história que dá corpo ao romance que não ficou como história narrada, mas como uma história pré-escrita, em preparação.

Se Barthes preparou seu romance situando-se como filho, Paloma fantasia-se de Barthes para tão logo atravessar a fantasia e se desvestir de Barthes: posiciona-se como mãe, vendo com outro olhar o que Barthes não quis ver, o ponto de vista da mãe que comparece em uma cena de *Como viver junto*. “Uma mãe-pesquisadora, ou uma pesquisadora-mãe, é uma mulher que carrega filhos para suas pesquisas”, diz a crítica (Vidal, 2023, p. 89). Da janela de Barthes, ele vê uma mãe que puxa seu filho pequeno, “obrigado a correr o tempo todo, como um animal ou uma vítima sadiana que se açoita. Ela vai em seu ritmo, enquanto o ritmo do garoto é outro. E, no entanto, é sua mãe!” (p. 85). A “mãe-pesquisadora” corta essa cena: coloca-a em versos, desloca, separa, dá a ler cada palavra, rearranjando um novo ritmo. Depois de deslocar as palavras de Barthes para o seu ritmo, desloca-as para o ritmo de seu filho, colocando-as na boca dele – as quais podemos escutar pela indicação do *QR code* que nos guia nessa viagem (Vidal, 2023, p. 88). Páginas depois de dar passagem às palavras de Barthes no ritmo que chega pela boca de outro filho, essa voz retorna em um vídeo, indicado por *QR code*, intitulado “viagem ao país da infância” (p. 101). Nesse vídeo, a voz do filho, desencaixada da imagem, sobrepõe-se à cena de dois meninos dentro de um carro em movimento. Como “mãe-pesquisadora”, a crítica coloca em perspectiva o ponto de vista de um filho, mas o relança do lugar de outro filho.

Aqui, entrar em cena como mãe significa colocar a mãe em perspectiva na cena da crítica: a mãe em *mise-en-abyme*: um abalo sísmico. Além da Claudia e da Laura, uma das mães que comparece nessa composição é a Magali, primeiramente, pela imagem de seu filho: “Nasceu o filho da Magali” (Vidal, 2023, p. 38). A “mãe-pesquisadora” recebe “uma foto do bebê vestido com o quimono da maternidade”, e tenta imaginar: “Como será que está se organizando com o bebê? Não consigo imaginar” (p. 38). Ela coloca, então, em abismo, o mapa de Paris ao lado do mapa de Kyoto. De um lado, Barthes deslocado do Ocidente; de outro, uma crítica que vê o Sul em cada lugar. A “incapacidade para ler mapas” a faz perder não a referência do Sul, mas vê-lo cada hora em um lugar diferente: “na minha cabeça, cada hora o sul está em um lugar diferente” (p. 39). Barthes encontra no Japão “uma certa estética do cotidiano” (p. 39); Paloma, cruzando vidas, países, mapas, histórias, romances, mães, filhos, encontra “uma certa estética do cotidiano” fantasiando-se de outra mãe, escrevendo com sua caneta laranja em seus cadernos, “usando seu casaco de veludo verde e seu chapéu marrom de feltro” (p. 41).

Fantasiada dessa mãe, a crítica lê o exemplar de *O império dos signos* não sob os signos de Barthes, mas pelas anotações de Magali, “pelos post-its rosa colados na parte superior das páginas” (Vidal, 2023, p. 41). A “mãe-pesquisadora” lê Barthes pelo olhar de outra mãe. O que ela busca, sublinha, destaca na leitura? Uma das marcações gira em torno da palavra “*satori*” (p. 42). Eu, lendo Paloma, sublinho o trecho que ela traduz: “O autor jamais, em sentido algum, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o irradiou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escrita” (p. 43). Édipo padeceu da tragédia ao tentar decifrar a Esfinge, ao invés de se deixar ser lido por ela. Barthes, leitor do Japão, ao contrário de Édipo, não decifrou o Japão, foi lido por ele: sob o signo do Japão, o Japão deu a ler um Barthes que Barthes mesmo desconhecia. Nesse álbum, nós, leitores ocidentais, somos colocados sob vistas orientais, sob o ponto de vista de uma criança que atravessa o livro e nos olha.

Páginas antes, sublinhei o trecho: “A escrita é, em suma, e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito [...]” (Vidal, 2023, p. 43). Em seu cotidiano, depois de deixar o filho na escola, a mãe senta em um café e olha o bairro de origens operárias, do qual ninguém fala. Sua “geometria sem simetria” desafia a imaginação da “mãe-pesquisadora” – “desafia tudo o que eu poderia ter imaginado sobre este lugar” (p. 44). A hóspede de Magali, que também é hospedeira, como a estrutura parasita de uma narrativa que hospeda outra ao mesmo tempo que a invade, alimentando-se dela, constituindo-se dela, diz: “Não sei se é possível gostar do Cité Adrienne. Uma vez por dia, me posiciono em alguma janela” (p. 44). Entre ficção e relato, entre anotação e ensaio, entre escrita e fala, entre prosa e verso, entre imagem e palavra, entre texto e performance, entre livro e recursos digitais que extrapolam os limites do livro, mobilizando diferentes meios e suportes de transmissão, essa crítica vai se constituindo como um roteiro de viagem sob o signo de uma janela em movimento, de um ponto de vista em trânsito, como a paisagem filmada em movimento contínuo no vídeo disponível no QR code da página 95.

Esse roteiro de viagem, longe de ser rigidamente controlado, coloca o Ocidente sob o signo de acidentes, sismos, estremecimentos. Atravessado por “incidentes”, esse roteiro nos situa enquanto nos desloca, guiando-nos tão somente pelo estar “em busca” que constitui essa viagem. Paloma Vidal situa-se como crítica nessa posição movente em que o olhar crítico não se fixa. Pelo contrário, o olhar crítico é esse que se posiciona em

uma janela diferente uma vez por dia, que dirige uma cena como quem dirige um carro e não se posiciona no lugar do motorista, de quem dá a direção, mas de quem, do banco de trás, foca no ponto *chiquito*, nos filhos em trânsito, na transição dessa “viagem ao país da infância”, dando voz, ritmo e movimento ao *infans*, ou de quem, do banco do carona, foca na paisagem em movimento, em trânsito. Assim situa-se o lugar da crítica nesse livro: dirigir uma cena, roteirizar uma viagem, direcionar uma pesquisa, orientar-se e segurar a mão de um filho dizem completamente respeito ao lugar da crítica, ao lugar que é, antes, um olhar, uma visada, uma mirada, uma tomada de posição, um modo de se posicionar que se refaz a cada vez.

Trabalho de luto implica mudança de posição: dar passagem. Esse movimento se explicita na repetição “eu poderia começar”, que ecoa o começo de outro poema sobre uma luz que ofusca e coloca em jogo pontos de vista, o referente, o referencial: “*Blind Ligth*”, do livro *Um teste de resistores*, de Marília Garcia (2016, p. 11). Uma crítica que se posiciona em *mise-en-abyme* situa o tempo para tão somente colocar o passado sob o signo da potencialidade de um futuro, enunciada pelo futuro do pretérito. Esse tempo verbal desencaixado, que aponta o futuro de um passado, coloca o passado sob o signo da pura potência, atualizando-o, fazendo da imaginação, da ficção, a atualização da história, não por sua escrita, mas por sua reescrita, em versos:

Porque eu poderia muito bem
começar
de outra maneira.
Por exemplo, com a voz de um menino, meu filho,
que foi e voltou da França
pelo desejo de outra pessoa,
o meu,
de viajar para escrever [...]
Esse menino poderia dizer
assim:
(Vidal, 2023, p. 52)

Alçando como lugar de começo a voz do filho, passamos a ler o ponto de vista desse filho que chega em um inverno, que anda em casa com um casacão sob os cuidados

controladores de uma mãe que não sai de casa pelo medo do inverno de 2016, o inverno “*mais frio/ de todos os tempos*” (Vidal, 2023, p. 53, grifos da autora). Uma crítica que se posiciona situa o tempo: a meteorologia dá notícias da instabilidade do clima político no Brasil. Um filho resiste ao inverno, um filho resiste à mãe (ao que nessa mãe ecoa cri-cri), um filho faz perguntas à mãe sobre o corpo, sobre o cérebro e o coração. O filho diz: “Eu tinha medo,/ mas não era do frio” (p. 52). O ponto de vista de um filho é relançado no ponto de vista de outro filho.

Uma crítica que se posiciona situa também o espaço, colocando-o igualmente sob o signo da potência atualizadora, ensaiando deslocamentos: fotografias de alguns lugares em São Paulo poderiam ser alguns lugares na Ásia. Barthes não fotografou o Japão, foi lido por ele enquanto o lia. Paloma não fotografou Barthes: leitora dele, foi lida por ele. Se há fotografia, há, antes, um negativo: em um, vemos o outro. Nessa cena dentro da cena, por uma operação que não seria a da representação entendida como cópia, mas como potencialidade da *mimesis* em que o referente está colocado em jogo, em questão, em xeque, em cena, esse olhar crítico intervém como uma *posição* diante da palavra. O lugar da crítica assume-se não como um território fixo e imutável que se reduz a uma posição física ou espacial, ao contrário, corresponde a um modo de se posicionar.

Deslocando espaços e tempos diferentes que se encontram em uma cartografia composta de fotografias, poses, recortes, citações, *QR codes*, a crítica, como uma guia de viagem *desnorteadas*, orientada pelo signo do Sul, coloca em cena o deslocamento de Barthes pelo corpo da cidade de São Paulo, coloca em cena uma erótica dos corpos se deslocando no espaço, levando Barthes à Liberdade: “Eu me pergunto por que ela me levou ali, se parece ter medo de tudo” (Vidal, 2023, p. 64). Em cena, um Barthes sem medo, um Barthes que só queria sair pela cidade, que só queria liberdade. Na página seguinte, um filho vai ao Palais de Tokyo. A mãe, com medo dessa “saída para a cidade”, vai junto (p. 65). Páginas depois, essa mãe gostaria de saber o que Barthes acharia sobre dizer para o filho confiar na escrita quando ele diz: “Mãe, eu tenho medo/ de tudo” (p. 81).

Ao trazer o ponto de vista do filho, ao se posicionar desse ângulo, a mãe estaria dando passagem ao filho para ele fazer o luto dela, possibilitando ao filho se separar dela, possibilitando ao filho dizer para a mãe que essa grande viagem foi sobre o desejo dela? A mãe, como uma espécie de guia de uma *Vita Nova*, estaria fazendo passar a “viagem ao país da infância”, dando passagem a uma outra travessia? Nesse sentido, estaria, a mãe,

colocando o próprio papel de mãe em cena, em jogo, em questão, sob o olhar crítico de outra posição? No papel de filho, dando passagem ao filho, a mãe estaria permitindo, finalmente, que o filho não tivesse o destino de Barthes, que ficou, sem saída, preso à mãe? Fazendo o luto de Barthes, a “mãe-pesquisadora” estaria dando passagem ao filho, àquele que se posicionou como filho ao preparar seu romance, para que o filho, finalmente, pudesse realizar o luto, atravessando a fantasia, atravessando o medo, dando passagem aos fantasmas, fazendo a mãe passar, seguindo por outros caminhos, traçando outro destino, outra saída possível?

Para Paloma Vidal, uma das diferenças do trabalho de Tiphaine Samoyault em relação a outros que se dedicaram a escrever biografias de Barthes é que ela foi atravessada pela experiência da morte e do luto de sua própria mãe enquanto lia *Diário de luto* (Vidal, 2023, p. 41). Em Samoyault, a biografia de Barthes começa pela morte do pai, marinheiro, que se perdeu no mar, restando, ao filho, a mãe como “âncora” (p. 41). A crítica explícita o jogo homofônico entre *mer* e *mère*, utilizado pela biógrafa, mas resta não dito em *Não escrever* o jogo homofônico entre *père* e *peur*. Fazer o luto de Barthes seria dar passagem ao filho, permitindo a ele atravessar sua fantasia, seu medo, suas sombras, seus fantasmas, fazendo a mãe passar, fazendo o pai passar, fazendo os pais passarem à paisagem, fazendo um país passar à paisagem, fazendo dessas paisagens um lugar de passagem, um lugar possível de passar à escrita?

Em agosto de 2016, em São Paulo, um filho quer contar uma história à mãe: “Eu queria começar/ te contando/ dos helicópteros,/ naquele mês de agosto,/ em São Paulo,/ em 2016./ Do meu quarto era como/ se eles estivessem prestes/ a entrar pela janela” (Vidal, 2023, p. 82). Sob ameaça de um tremor que estaria “prestes/ a entrar pela janela”, atravessando o corpo, invadindo o peito, explodindo o coração, como um abalo sísmico – “Eu achava que o meu coração/ ia explodir,/ porque os helicópteros/ tinham invadido/ o meu peito” (p. 83) – logo depois, o filho, sem ser atravessado, felizmente, realiza a travessia, atravessa: na rua, feliz, “rodeado de tanta gente”, o filho diz “olha, mãe:/ ‘Fora temer”” (p. 83). Nessa anfibologia entre substantivo e verbo, o filho também muda de posição: atravessar o medo chega aos olhos da mãe pelo filho. O filho é que faz a mãe olhar o medo sendo combatido. A mãe, por sua vez, segura forte a mão do filho – “Você segurava minha mão/ tão forte que doía” (p. 83) – indo com ele, não sem medo. Nessa via de mão dupla, mãe e filho realizam essa travessia juntos.

Descer do apartamento e seguir em direção à rua representava uma ameaça menor para esse filho que temia mais a explosão de seu coração pela invasão dos helicópteros pela janela. A casa tornou-se um claustro mais ameaçador do que a rua, campo de batalha da política, por excelência. Atravessar os monstros que sobrevoam uma casa, atravessar os fantasmas que assombram o imaginário de um filho, atravessar os fantasmas que assombram o imaginário de uma mãe, descer da casa em direção à rua, aterrissar do espaço aéreo dos grandes monstros, fazer cair a fantasia, deslocar-se pelo chão em direção à política, atravessar o “eu” em direção ao “nós”, são alguns modos de fazer a mãe passar, dando passagem a ela, com ela. Da mesma forma, são alguns modos de fazer o filho passar, dando passagem a ele, com ele. Essa via de mão dupla, encenada por uma mãe que se coloca no lugar do filho, encenada por uma crítica que se coloca como mãe, colocando, na cena da crítica, seu filho, talvez liberte outro filho de sua própria prisão.

No luto de um romance, o luto de um filho e o luto de uma mãe. A “mãe-pesquisadora” não só possibilita que o filho faça o luto da mãe, mas permite que ela, como mãe, também faça essa travessia, afinal, uma “mãe-pesquisadora” carrega filhos, esses que atravancam o romance. Passar ao romance talvez seja dar passagem ao filho, deixar que ele passe. Consequentemente, para um filho passar, uma mãe também precisa passar: “Levantar”, chamar para a dança um “nós”, convocar o público (Vidal, 2023, p. 118). Como pesquisadora em Roland Barthes, Paloma Vidal não necessariamente tomou distância de Barthes, mas se posicionou de outro lugar que lhe permitiu criticar a distância de Barthes. Didi-Huberman criticou a distância de Barthes da política: “Essa distância é o coração da crítica/ que Georges Didi-Huberman faz a Barthes” (Vidal, 2023, p. 97). Barthes, temendo o risco de cair no “lugar-comum”, encerrou-se em si mesmo, “ao invés de dizer nós” (p. 97). Paloma Vidal, de outra perspectiva, inventou um lugar possível para o comum, encenando outra maneira de *Como viver junto*, como uma questão indissociável de *como separar*.

A crítica se serviu da crítica de Didi-Huberman a Barthes sobre a “resistência ao páthos comum das imagens”, mas foi com Barthes que ela aprendeu um “páthos das imagens”, uma paixão das imagens, um “imaginário amoroso” (Vidal, 2023, p. 98). A “mãe-pesquisadora” viu, no ponto de vista de Barthes posicionado como filho, um fazer. Esse filho transmitiu a essa mãe um “ver fazer”. Entretanto, ver algo entre o que Barthes viu e o que ela quer ver “tem a ver/ com *fazer outra coisa*” (p. 99, grifo da autora). Paloma

pergunta se é possível *ver* o que Barthes *faz* ao abrir a janela e dar a ver a cena narrada em *Como viver junto*. O que isso *faz*, o efeito disso na “mãe-pesquisadora” é o mesmo da “paixão materna”: a transmissão da *paixão* pela linguagem, colocando o desejo em cena como uma janela aberta. Entrar pela janela, diferentemente de entrar pela porta, é estar afetado pelo inesperado, por “incidentes”, por um fora do qual não se tem o controle, seja um hóspede-hospedeiro, seja o ritmo de uma mãe, seja o medo de um filho da disritmia do coração prestes a explodir. O que se dá a entrever nessa janela aberta é menos o ponto cego e mais a mudança de posição que coloca em “situação de escrita” ou em “prática de escrita”: “Há nessa janela que se abre/ uma prática de escrita que está em jogo” (p. 100).

Na tradução de Paloma, Barthes diz: “é preciso olhar o espectro de frente, a partir da prática” (Vidal, 2023, p. 105). A crítica critica a leitura conservadora de alguns críticos – como Compagnon, que vinculou esse fantasma à morte da literatura e leu Barthes como um herói que tentou salvar a literatura – e atenta para a relação entre espectro e prática pela via da psicanálise, da qual Barthes se serve ao usar a palavra *fantasme* e não *fantôme*, relacionando prática a desejo: “Barthes aproxima a fantasia da escrita à fantasia sexual. É isso que ele quer fazer diante dessa plateia, semanalmente: fantasiar um romance” (p. 106).

No início do livro, Paloma disse que, no começo de seu romance com Barthes, *A preparação do romance* a moveu a “pôr em prática uma crítica amorosa, imaginando o que ronda os momentos em que se torna impossível continuar a escrever” (Vidal, 2023, p. 9). Uma “crítica amorosa” relaciona-se, portanto, à imaginação, como continua Paloma: “Este livro é fruto dessa imaginação, amorosa porque diz respeito ao que no fim das contas não se poderá saber, mas que, pela força mesma da indagação, mobiliza o desejo quando este se encontra à beira da paralisia” (p. 9).

Uma “crítica amorosa” relaciona-se ao que – mesmo na e com a impossibilidade de saber – coloca o desejo em movimento. Mais para o final do livro, a crítica tece uma leitura de um ensaio de Barthes, intitulado “Malogramos sempre ao falar do que amamos”, e sublinha o que acha mais interessante: “a escrita do amor acontece quando se abandona o imaginário amoroso” (Vidal, 2023, p. 107). Mas uma “crítica amorosa” não se faz pela imaginação, por um “imaginário amoroso”? Sim, mas de acordo com o que podemos depreender da leitura da crítica a outro ensaio de Barthes, intitulado “Deliberação”, isto é, de acordo com o que podemos depreender do gesto crítico de Barthes nesse ensaio sobre

o imaginário e a imagem, abandonar o imaginário amoroso implica mudar de posição: passar da ilusão narcísica de completude e de unidade para um lugar de passagem, para um lugar que, *generosamente*, dá passagem (Vidal, 2023, p. 107-108).

Assim, a “crítica amorosa” que Paloma pleiteia passa pela imaginação, por um imaginário amoroso, mas, sem fixar o fantasma, passa à “escrita do amor”, essa em que o espelho quebra e a fantasia cai, provocando uma mudança de posição que se coloca como um lugar arejado de passagem: “uma escrita desejanse, que faz *circular* o desejo, o desejo de escrita” (Vidal, 2023, p. 114, grifo da autora).

Por mais que tudo isso esteja em jogo há muito tempo, a crítica reconhece, sem ingenuidade, que “a escrita crítica, em especial nos espaços institucionais, em grande medida deve ainda, ao contrário do que propunha Barthes no início da *Preparação*, recalcar o sujeito, recalcar o lugar de enunciação, não explicar quem fala e de que lugar” (Vidal, 2023, p. 111-112). Ao revés, Paloma Vidal não teme: teima, ou, mesmo temendo, teima em colocar em cena uma crítica situada, que se posiciona, fazendo da própria crítica uma “tomada de posição” não como um lugar enrijecido, mas como uma posição que se toma a cada vez, passando, como lugar de passagem. A crítica passa. Essa é uma das importantes consequências teóricas e políticas que podemos extrair desse livro. Porque se posiciona, a crítica não se fixa, não se estabiliza: como um álbum, ela é passageira.

Foi com o filho que a mãe fez a travessia, foi com Barthes que Paloma aprendeu a dar passagem. Barthes não escreveu o romance, mas “um ensaio sobre como Proust passou/ do ensaio ao romance;/ um ensaio sobre como Stendhal passou/ do diário ao romance” (Vidal, 2023, p. 27). Barthes não escreveu o romance: ensaiou como passar. Paloma, passando da performance para o livro, do romance para a crítica, faz da crítica um lugar de passagem. Fazendo cair a fantasia, Paloma Vidal não se cola ao lugar do mestre, tampouco inverte a relação, ao contrário, coloca-se necessariamente como um lugar de passagem: à mãe, ao filho, e, inclusive, a um Barthes não como mestre, mas como filho. No deslocamento da relação verticalizada entre mestre e discípulo também se desloca a relação vertical entre mãe e filho: a discípula se posiciona como mãe, mas, sem ocupar um lugar de mestre, dá passagem ao filho e, como mãe, também faz cair o lugar rígido em que Barthes colocou a mãe, tanto na leitura que ele fez da mãe na cena de *Como viver junto* como no lugar ancorado em que ele colocou a própria mãe.

Ali onde Barthes não viu, uma crítica posicionou-se de outro ângulo e entrou em cena, como mãe. Essa entrada da mãe em cena espelha uma crítica que entra em cena e se posiciona como um lugar *generoso* de passagem: ao se colocar como mãe, coloca o papel de mãe em jogo, como um lugar de passagem (entre mãe e filho), como um lugar passageiro (como quem viaja no banco de trás), movente e horizontal. *A preparação do romance* colocou o crítico à prova: Barthes entrou em cena, isto é, entrou em cena o fantasma – do autor morto pelo crítico em “A morte do autor”. *Não escrever* coloca o crítico à prova sob o olhar da crítica que também se põe à prova ao se pôr em cena. *Não escrever* coloca em cena a crítica, esse lugar que tradicionalmente posicionou-se, fora de cena, distanciado.

Antes do fim, antes de a última voz chegar pela boca do filho que dá passagem a um “nós”, a um convite ao “público” para uma dança, antes do fim, nas páginas finais, duas entradas da palavra “Imagem” (como rubricas de um texto dramático) interrompem o ritmo dos versos e compõem o texto com a palavra “Imagem” não representada por nenhuma imagem: nessa janela aberta, o que vemos? A crítica como um álbum. Ver imagens não representadas, isto é, não ver, imaginar. Amar. Passar. Um abalo sísmico.

FROM A SMALL POINT OF VIEW: PALOMA VIDAL AND TAMARA KAMENSZAIN

ABSTRACT: Based on *Não escrever [com Roland Barthes]*, by Paloma Vidal, and *Libros Chiquitos*, by Tamara Kamenzain, the purpose of this essay is to think about how the position of the mother figure in the writing and reading scene produces a critique. In the first, a “crítica amorosa” gives way to desire as a movement that implies putting the child’s point of view on the scene. In the second, a “generoso género” implies a “ver fazer” which, under the status of the daughter’s critical-generous point of view, puts desire on the scene. These displacements challenge the place of criticism, both as a literary genre and as an enunciative position, as a place of passage.

KEYWORDS: Paloma Vidal; Tamara Kamenzain; Roland Barthes; Criticism.

RESUMEN: A partir de *Não escrever [com Roland Barthes]*, de Paloma Vidal, y de *Libros Chiquitos*, de Tamara Kamenzain, el propósito de este ensayo es pensar cómo la posición de la figura de la madre en la escena de la escritura y la lectura produce una crítica. En la primera, una “crítica amorosa” da paso al deseo como movimiento que implica poner en escena el punto de vista del niño. En el segundo, un “género generoso” implica un “ver hacer” que, bajo el estatuto de la mirada crítico-generosa de la hija, pone en escena el deseo. Estos desplazamientos cuestionan el lugar de la crítica, como género literario y como posición enunciativa, como lugar de pasaje.

PALABRAS CLAVE: Paloma Vidal; Tamara Kamenzain; Roland Barthes; Crítica.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme Belcastro de. *Ir e vir da filiação na escrita latino-americana contemporânea*. 145p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2016.

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

KAMENSZAIN, Tamara. *Livros Pequenos*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.

LACAN, Jacques. *L'insu que sait de l'une-béveu s'aile à mourre*. Paris: Staferla, 1976-1977.

Petite Maman. Direção e roteiro: Céline Sciamma. 2021. 1h13min.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VIDAL, Paloma. *Não escrever [com Roland Barthes]*. São Paulo: Tinta-da-China, 2023.

VIDAL, Paloma. *Pré-história*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2020.

Submetido em 29 de junho de 2024

Aprovado em 10 de agosto de 2024

Publicado em 29 de setembro de 2024
