



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/210370>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i35p100-117>

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2023 by USP/ FFLCH. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

A POETA INVISÍVEL: A POSIÇÃO DO SUJEITO EM *LA BANDERA DE CHILE*, DE ELVIRA HERNÁNDEZ, A PARTIR DA MORTE DO AUTOR BARTHESIANA

Helena Zelic ¹

Resumo: O artigo propõe uma aproximação entre a ética e os procedimentos de escrita da poeta chilena Elvira Hernández (1951-) e a perspectiva do crítico francês Roland Barthes (1915-1980) sobre a posição do autor, descrita no ensaio “A morte do autor”, publicado na obra *O rumor da língua*. Para isso, foram analisados três poemas da obra *La bandera de Chile* (1991) em relação à construção do sujeito na obra. Um diálogo entre Barthes e Hernández é elaborado, ancorado em entrevistas e textos críticos da poeta, nos quais ela defende a prioridade da palavra em detrimento do autor. O artigo também traça um breve panorama da circulação de Barthes no Chile ditatorial, mapeando relações entre poetas, professores e críticos, bem como textos em que mencionam o pensamento barthesiano, e propondo uma leitura sobre suas consequências estético-políticas no contexto autoritário e censório do período.

Palavras-chave: Elvira Hernández; Roland Barthes; A morte do autor; Censura.

THE INVISIBLE POET: THE SUBJECT’S POSITION IN THE CHILEAN FLAG, BY ELVIRA HERNÁNDEZ, BASED ON THE BARTHESIAN DEATH OF THE AUTHOR

Abstract: The article proposes an approximation between ethic and the writing procedures of the Chilean poet Elvira Hernández (1951-) and the perspective of the French critic Roland Barthes (1915-1980) about the author’s position, described in the essay “The Death of the Author”, published in *The Rustle of Language*. To do so, three poems from *La bandera de Chile* (1991) [The Chilean Flag] have been analyzed in relation to the construction of the subject in the literary work. A dialogue between Barthes and Hernández is elaborated, anchored in interviews and critical texts by the poet, in which she defends the priority of the word over the author. The article also traces a brief panorama of Barthes’ circulation in dictatorial Chile, mapping relations between poets, teachers, and critics, as well as texts in which they mention the Barthesian thought, and proposing a reading on its aesthetic-political consequences in the authoritarian and censorial context of the period.

Keywords: Elvira Hernández; Roland Barthes; The Death of the Author; Censorship.

¹Mestranda em Teoria e História Literária (IEL-Unicamp) e graduada em Letras nas habilitações Português-Espanhol (FFLCH-USP). E-mail: helena.zelic@gmail.com

35 *ir* criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Introdução

Em “A morte do autor”, Roland Barthes (2004) advogava pela sobreposição do texto ao sujeito, em um movimento que considerava contrário ao da crítica de sua época. Para Barthes, a escritura seria “esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito” (2004, p. 57), o momento de perda da identidade do escritor, cuja história pessoal e cuja experiência vivida pouco ou nada importam para a investigação de seus textos. A escrita começa, para esse Barthes, quando o autor se apaga, elaborando assim uma criação que comunica por si mesma e não por artifícios externos.

Essa sentença se encaixa com a ética de escrita proposta por Elvira Hernández, que é delineada objetivamente tanto em seus ensaios, discursos e entrevistas, quanto no eu ausente em seus poemas. Neste artigo, nos deteremos na análise da construção do sujeito em *La bandera de Chile* (1991), primeiro livro escrito por Hernández, ainda que não seja o primeiro publicado por ela, devido aos entraves da censura no período da ditadura militar chilena. *La bandera de Chile* reúne poemas curtos que acompanham uma mesma personagem: a bandeira nacional. A bandeira é antropomorfizada, tornando-se um sujeito ora violento, ora violentado; em outros momentos, é mantida em sua posição de objeto e usada como ferramenta de violência, censura e ordem.

Este artigo irá investigar as influências de Barthes sobre a geração de escritores e críticos à qual pertence Elvira Hernández, considerando as especificidades chilenas do período ditatorial; em seguida, estabelecerá uma comparação entre as visões de Hernández e de Barthes sobre a posição do autor; irá, também, propor uma discussão sobre quais os desdobramentos dessa visão na escrita poética de Hernández propriamente dita, ou seja, quais os procedimentos poéticos que derivam dessa ética (ou, pelo contrário, a formam).

Barthes no Chile

Entre 1969 e 1973, Elvira Hernández estudou Filosofia na Universidad de Chile. Depois esteve no Departamento de Estudios Humanísticos da Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas da Universidad de Chile, onde teve contato com professores que circulavam pelos debates da teoria crítica francesa, como Enrique Lihn, e também com poetas relevantes de sua geração.

35 ircriação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

El Departamento constituyó una de las pocas instancias universitarias que después del golpe militar continuaron con el estudio de la filosofía. Posteriormente, y ya hacia fines de la década del setenta e inicios del ochenta, comenzó a surgir en su seno un interesante movimiento artístico y literario de la mano de escritores jóvenes como Elvira Hernández, Raúl Zurita, Soledad Fariña, Eugenia Brito o Diamela Eltit. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2023, n.p.).

Não se encontrou indício direto da leitura de Barthes por Hernández, mas é grande a probabilidade de que tenha passado por algo de Barthes em sua formação, especialmente devido a Lihn. Em uma homenagem publicada em jornal três anos e um dia após a morte de Enrique Lihn, Hernández escreveu palavras afetuosas que faziam referência à sua experiência em sala de aula. Delas, inferimos que houve amizade e aprendizado entre os dois poetas, que naquele então eram aluna e professor:

Enrique Lihn está libre. Nos interrogará como es la costumbre y responderemos a coro: AQUÍ NO PASA NADA. Pero él no verá en nosotros asco ni desesperación; nos verá sentados en ese bar como en los bancos de una escuela: esperando instrucción. [...] Pondrá sobre la mesa sus cartas, poemas y fotos, la línea de sus dibujos y apostillas, y todo el arsenal poético que la cárcel de la muerte no le pudo confiscar. (ADRIASOLA, 1991, n.p.).

Enrique Lihn, por exercer um papel múltiplo de professor, crítico e poeta, foi uma das pessoas que fizeram circular a obra de Barthes no Chile, ajudando a estabelecer, dentre as várias linhas possíveis de sua trajetória, “el Barthes que se leyó en Chile” (PINO; LANGE, 2020, p. 61). Fala-se em um Barthes específico porque a produção de Barthes é diversa, com uma obra total na qual elementos ou enfoques diferentes podem confluir e mesmo conflitar entre si, criando, de qualquer forma, novas formulações. A tese da morte do autor pode ser entendida de outra forma se posta ao lado, por exemplo, do conceito posterior de biografema, com o qual Barthes buscou explorar a relação entre a escrita e a autobiografia (PINO, 2016).

Segundo Pino e Lange (2020), os temas da análise da leitura e da morte do autor são focos de interesse importantes para Lihn a respeito de Barthes. As propostas barthesianas de vincular a crítica à estrutura dos textos em si, bem como de produzir escritas insubordinadas ao compromisso com o realismo, são marcas também da obra de Lihn (assim como de diversos poetas de sua geração e da seguinte) e de sua produção crítica. Em sua obra poética, essa aposta aparece em propostas baseadas na fragmentação, na deformação, na ambiguidade, no retorcimento da linguagem e do poder

35^{ir}criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

(CÁNOVAS, 1986); em sua produção crítica, está presente em diversos episódios, como em sua polêmica sobre o estruturalismo com “El Cura Valente”, a qual Lihn comparou com a querela entre Barthes e Raymond Picard, ou em sua análise da obra do poeta Juan Luis Martínez, que enfatizaria o protagonismo do texto sobre o autor, afirmando que “la letra es lo único real” e que “el sujeto de los textos de Juan Luis Martínez es solo yo de papel, denominación que inventó Barthes para encarecer, justamente, la noción de texto, y detrás de él (¿de quién?), en *l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas*, todos escriben”. (LIHN, 1997, p. 175 *apud* PINO; LANGE, 2020, p. 67).

A circulação de Barthes no Chile naquele período também se deveu a críticos e críticas como Nelly Richard, cuja produção, dos anos 1980 até datas mais recentes, conectou-se com contribuições de teóricos europeus como Barthes, Kristeva e Benjamin. Deles, Richard depreende uma crítica latino-americana sobre o sujeito e sobre uma materialidade social que parte das especificidades do texto, buscando entender suas tessituras, seu corpo (DEL SARTO, 2014). Também Adriana Valdés, contemporânea de Richard, leu Barthes nos anos 1970, década em que lecionou na Pontificia Universidad Católica de Chile e trabalhou em traduções do inglês e do francês.² Essa leitura marcante aparece em um artigo seu de 2011, no marco do Dia do Idioma:

Estoy consciente de haber pedido a los más conservadores de entre nosotros un ejercicio exigente: entrar en un ámbito, el de la poesía más contemporánea, que aún no establece sus órdenes y sus jerarquías. Que puede parecerles, por ahora, más ruido que música. A ellos les agradezco especialmente su paciencia. [...] Recuerdo la revelación que me significó en los años setenta una frase de Roland Barthes, en la que definía el caos como un orden cuyas leyes no conocemos todavía... Hay ahí una provocación para los lectores de poesía. (VALDÉS, 2011, n.p.).

Em 1990, Valdés foi uma das fundadoras da Revista de Crítica Cultural, dirigida por Richard, e que tratava recorrentemente das reflexões e dos impasses da crítica, da literatura e da arte contemporâneas em relação à geração das neovanguardas (a *escena de Avanzada*), geração contemporânea a Hernández e com a qual esta estabeleceu relações, ainda que não se reconheça enquanto vanguardista. Valdés, Richard, Cánovas, Eltit, entre outros, também se encontraram em 1986 para refletir sobre esses temas durante o seminário “Arte en Chile desde 1973”, propondo discussões a partir do então recém-lançado livro de Richard *Márgenes e institución: arte en Chile desde 1973*. E, voltando a Lihn, Valdés publicou em 2008 o livro *Enrique Lihn: vistas parciales* (Prêmio

² BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Adriana Valdés Budge (1943): traducción. Memoria chilena. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100567.html>.

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Altazor de ensaio literário), com tom autobiográfico, que parte da relação pessoal entre ela e o poeta para abordar as marcas e estratégias de sua produção literária.

Também na poesia, uma das principais referências para Elvira Hernández era a produzida por seu contemporâneo Juan Luis Martínez, à qual foi introduzida pelo professor Ronald Kay no Departamento de Estudios Humanísticos, e que teve um papel fundamental para sua iniciativa de escrever *La bandera de Chile*, como relata em entrevista para a série publicada em 2022 pelo Centro para las Humanidades da Universidad Diego Portales: “Ronald me dice ‘esta es la poesía de hoy’. Eso fue un golpe directo al corazón, y eso me quedó reverberando hasta que yo en algún momento pienso lo atractivo de ese libro, pero yo siento que me voy a atrincherar en la palabra” (2023, n.p.). Ela se referia à obra experimental *La nueva novela* (1977), que unia visualidade à poesia de forma inovadora para a época, expandindo a noção de linguagem poética. Em 1985, Enrique Lihn e o também poeta e professor Pedro Lastra escreveram sobre Martínez que “la suya [conducta] es más bien la de un ‘sujeto cero’ que se hace presente en su desaparición, y que declara e inventa sus fuentes, borgeanamente” (LIHN; LASTRA, 1987, p. 07).

Posteriormente, outros estudos críticos apontaram como a morte do sujeito e a morte do autor reverberaram na produção de artistas, dentre os quais Juan Luis Martínez:

Mucho se ha hablado acerca de la muerte del concepto de autor. En los años sesenta, Michel Foucault y Roland Barthes advirtieron sobre su presunta muerte. La lingüística, el estructuralismo y la literatura contemporánea la avalaban, y las Ciencias Humanas se fundamentaban en tal cimientto, llevando a cabo lo que Foucault denominó la muerte del hombre. [...] El sujeto no es más que una huella de arena, borrada por el tiempo y la intransitividad de la lengua. De ahí que el gesto de Martínez se haya podido interpretar principalmente bajo aquella propuesta, como una consecuencia más del proceso de desubjetivación. (SALINAS, 2004, n.p.).

Tudo isso para dizer que, apesar dos entraves do autoritarismo do período da ditadura militar, houve alguma circulação possível de referências e debates sobre as teorias críticas e suas implicações no contexto latino-americano entre artistas, poetas, críticos e pesquisadores, ainda que à margem dos grandes jornais ou mesmo das instituições acadêmicas, em formas de organização várias. Mais ainda: é possível que sua circulação tenha se tornado mais urgente após o golpe militar, como paratexto para a produção de uma literatura oblíqua, menos representacional, como refletiu Lihn em texto presente em *El circo en Llamas* (1997), que reúne seus textos críticos. Para Lihn, a

35^ª criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

ditadura teria fraturado a tradição poética chilena, mas não desmantelado a produção em si. Teria gerado uma cisão entre tendências, sendo uma delas a dos que “se quedaron en el país completando su obra o iniciándola un poco más silenciosamente o subiendo más el diapasón, pero del discurso connotativo, que obliga a una lectura creativa” (LIHN, 1997, p. 184 *apud* PINO, LANGE, 2020, p. 66). A obliquidade se tornaria, então, um procedimento estético e político marcante do período ditatorial no país, como uma espécie de codificação e, ao mesmo tempo, de experimentação, de reorientação contrária à linearidade e à objetividade.

A censura, uma morte do autor

“Cuando viene la censura, la palabra queda en interdicción” (HERNÁNDEZ, 2020, p. 28), disse Hernández em entrevista. A escrita da geração das décadas de 1970 e 1980 no Chile é marcada pela necessidade de elaborar procedimentos para lidar com a censura: procedimentos textuais e também relativos à circulação e à leitura. *La bandera de Chile* se insere nesse contexto: os poemas se publicariam na revista *Vanguardia*, impulsionada pelo Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), mas os arquivos foram extraviados pela segurança nacional; depois, a obra foi veiculada clandestinamente em período próximo a 1987 (ZALDÍVAR, 2003), além de ter sido pregada em muros públicos, de forma espontânea. Nesse período, a obra adquiriu valorização como símbolo de resistência, circulando em uma cena cultural fragmentada pelo regime ditatorial e suas políticas de terror e desinformação (SCHOPF, 1991).

Segundo sistematização do crítico Naín Nómez, a primeira etapa da censura ditatorial (1973-77), nomeada como a “fase terrorista”, foi o momento de ruptura da comunicação e recepção crítica; por outro lado, gerou tanto a intensificação dos textos de função política mais denotativa quanto o surgimento de textos que trabalham “los intersticios del lenguaje, buscando nuevas formas expresivas que den cuenta de la realidad de manera oblicua, ambigua, con claves secretas o buceando en las interioridades de los sujetos fisurados por los quiebres de sus vidas” (NÓMEZ, 2009, p. 107-108). A segunda etapa, iniciada em 1977, seria caracterizada pela tentativa de dialogar e relacionar-se com receptores reprimidos; e a terceira, nos anos 80, seria a do paulatino debilitamento da repressão, momento marcado por uma maior circulação, seja em eventos no exterior, seja pela ampliação da escrita produzida por mulheres, seja pela rearticulação de poetas da região sul.

É interessante notar como o livro de Hernández, produzido no terceiro momento, bebe das duas tendências iniciadas no primeiro: ao mesmo tempo em que propõe uma

35^ª criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

denúncia de forma direcionada, também trabalha nas chaves do oblíquo, do segredo, do silêncio. Como explica Hernández, a censura significou uma necessidade de mudança brusca de linguagem: “Después del golpe la palabra sufre un cambio. La censura es algo que afecta a la sociedad en su conjunto y la literatura no se salva de eso. Todas las ideas que había atesorado quedaron obsoletas súbitamente porque la sociedad cambió abruptamente” (HERNÁNDEZ, 2020, p. 30).

Além do desaparecimento de livros, como ocorreu com a versão de *La bandera de Chile* entregue ao MIR, a política censória também impunha o desaparecimento dos autores, coletiva e individualmente, física e subjetivamente: a desarticulação das redes, formais ou informais, entre escritores, artistas, leitores; as prisões, exílios, desaparecimentos; o isolamento proporcionado pelo trauma; a perseguição política. Para Elvira Hernández, que escreveu *La bandera de Chile* pouco após passar pela prisão, a questão de desaparecer, de ser anônima, esteve posta desde sua assinatura. Elvira Hernández é, na verdade, o pseudônimo criado por María Teresa Adriasola, não para sofisticar-se, mas, pelo contrário, para sumir ainda mais, com nome e sobrenome entendidos como corriqueiros. Em entrevista, Hernández diferenciou sua escolha de pseudônimo como uma marca de seu tempo: “Hubo una época en Chile de nombres poéticos, simbólicos. Este, en cambio, es el anonimato total” (HERNÁNDEZ, 2020, p. 29). A escolha do pseudônimo, uma estratégia para enfrentar a censura e contornar possíveis repressões, foi uma sugestão de seu professor, após ler *La bandera de Chile* e recomendar que buscasse publicar, mas com cautela, pois o posicionamento político presente na obra certamente a levaria a mais uma prisão.

Un día, voy con *La bandera de Chile* donde Jorge Guzmán, mi profesor. Me dice: “Mire, soy muy crítico”. Más tarde, me lo entregó advirtiéndome: “Este es un buen libro, pero por favor no lo publique con su nombre, porque, de nuevo, la van a meter presa...”. Ahí adopté el Elvira Hernández. ¿O me adoptó? (HERNÁNDEZ, 2020, p. 40).

Falar em morte do autor em um contexto repressivo no qual ocorria, literalmente, a morte de artistas – além de desaparecimentos, exílios, torturas e prisões políticas – faz com que essa perspectiva mude de lugar em sua significação estética e política. A censura buscava matar a organização do sistema literário e o sentido de comunidade do qual os autores participavam ou gostariam de participar. A morte do autor, sua retirada de cena na escrita literária, poderia ser uma proteção às violências literais contra a integridade física do escritor.

Pino e Lange falam sobre isso ao mencionar as variações na recepção de Barthes em países com contextos políticos diferentes: “Cuando su obra circula en el

35^ª criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

extranjero, Barthes puede ser visto como un crítico marxista, como un estricto estructuralista o como un escritor experimental, dependiendo del momento y del contexto de su recepción” (PINO; LANGE, 2020, p. 61). No Brasil ditatorial – exemplificam –, o estruturalismo de Barthes foi recebido por parte de seus leitores como insuficiente para a observância dos contextos de produção das obras, intensificados pela reação à violência e ao autoritarismo, e portanto como um método alienante; enquanto em um Portugal da Revolução dos Cravos sua produção foi lida como uma possibilidade de liberdade intelectual.

Paradoxalmente, o pensamento barthesiano, ao mesmo tempo em que abria caminhos para o exercício da linguagem de vanguarda e para o olhar ao texto, também podia se encaixar com mais facilidade aos tempos fechados daquele momento ditatorial. O deslocamento do foco em relação ao autor poderia operar tanto como um procedimento de criação e de crítica quanto como um efeito da censura e da autocensura, e delimitar essas duas possibilidades (procedimento/efeito) seria uma tarefa injusta, já que ambas tendem a mesclar-se, complexificando o processo de escrita, que não é nem completamente autônomo, nem completamente sujeito ao processo social autoritário.

Para Richard, lidar com a censura foi um processo de tomada de consciência: “La censura y, sobre todo, la autocensura hicieron que los operadores de signos tomaran conciencia de la riesgosa materialidad del lenguaje al sentirse bajo constante vigilancia cuando experimentaban sus usos y fabricaban sus códigos de elaboración del sentido” (RICHARD, 2007, p. 35). Escrever sob censura e a partir da autocensura gera, segundo Richard (2007), uma tensão interna na linguagem entre o dito e o latente. Os procedimentos de escrita atravessados pela autocensura produziam fissuras, silêncios, cortes, fragmentações, confusões e outras formas de desafiar a linguagem, o poder e a linearidade racional moderna, ainda que rompessem com o modelo de denúncia social via representação realista. Nesse contexto de tensão permanente com a realidade social, as influências da proposta de escrita e de crítica barthesiana podem ter sido ferramentas para a prática das experimentações estéticas silenciosas, porém fervilhantes, da geração de poetas que se formava em pleno período ditatorial.

Se “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem [...] esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57), não há como definir uma ligação direta entre o conteúdo do discurso de um personagem e o discurso proferido pelo autor. Para Barthes, os fins da literatura são intransitivos, não possuindo a priori, portanto, funções sociais além da do exercício do símbolo. Por isso, produz-se um desligamento no qual “(...) a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58). Por outro lado, o método barthesiano, ou mesmo estruturalista, é também o que, ao propor um olhar dirigido ao

35 ircriação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

texto, se opõe ao subjetivismo tradicional do gosto e à crítica antiquada, furando o bloqueio da circulação e exercendo um papel importante em um contexto de repressão e censura.

Uma ética da invisibilidade

As edições dos livros publicados por Elvira Hernández trazem, muitas vezes, a negação de sua imagem: uma foto de costas, ou entrecortada por uma sombra, ou atrás de uma porta. A crítica Raquel Olea, em ensaio a propósito da obra *Santiago Waria* (1992), de Hernández, já estabeleceu essa relação entre sua postura nas publicações e sua postura enquanto autora – postura essa que se seguiu nas décadas posteriores, nas publicações mais recentes:

No hubiera tocado este tema de relación entre obra y firma, de constitución de autoría, si ésta no estuviera textualizada en la obra de Elvira Hernández. Si ella no ocultara su rostro entre las manos (contratapa de Carta de Viaje, Bs. As. Ediciones Último Reino, 1989). Si durante algún tiempo no hubiera escabullido lecturas y presencia pública. (OLEA, 1992, n.p.).

“Siempre he pensado que el poeta debe ser un ser invisible”, afirma Hernández ao início de *No soy tan moderna* (2021, p. 7), em entrevista para Verónica Zondek em 2011. A frase também nomeia a primeira seção do livro, que compila trechos nos quais Hernández afirma recusar a ênfase na individualidade e na exposição, seja em sua vida pessoal seja em sua produção escrita.

É nessa escolha pela morte do autor que está a chave do posicionamento de Hernández: ao mesmo tempo em que recusa a censura, por impor um silêncio amordaçado, um anonimato obrigatório, abraça o silêncio e o anonimato por escolha poética, por uma espécie de ética poética. De fato, são dois silêncios bem distintos; ainda assim, sua posição mais reclusa é rara na comunidade literária chilena, afeiçoada à exposição, aos grandes prêmios, a situações de destaque. Em entrevista de 2017 que compõe *No soy tan moderna*, Hernández se retira do Olimpo, o qual, segundo ela, pode ser ainda habitado por poetas mais eloquentes, como Raúl Zurita, mas não por ela mesma: “Estoy lejos de los Olimpos. Yo diría que escarbo, susurro, trato de oír lo inaudible” (HERNÁNDEZ, 2021, p. 11). A frase faz referência, vale dizer, ao poema “Manifiesto”, de Nicanor Parra, que se inicia dizendo: “Señoras y señores/ Ésta es nuestra

35^ª criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

última palabra./ –Nuestra primera y última palabra–/ Los poetas bajaron del Olimpo.// Para nuestros mayores/ La poesía fue un objeto de lujo/ Pero para nosotros/ Es un artículo de primera necesidad:/ No podemos vivir sin poesía” (PARRA, 1969, p. 211). A afirmação de Hernández indica, então, a existência de um fio de continuidade entre sua produção e a tendência à afirmação da cotidianidade da poesia e à desmistificação do poeta, proposta anteriormente por Parra.

A desmistificação da/o poeta, que é um traço da poesia contemporânea que extrapola a produção de Hernández, se propõe por diferentes poetas por meio de procedimentos vários. Enquanto, por exemplo, Juan Luis Martínez rasura seu nome nos livros, em um procedimento de negação do autor – que, paradoxalmente, pode justamente trazer, pela diferença, mais atenção ao seu nome –, Elvira Hernández assina outro nome e retira o “yo de papel”, dando espaço ao símbolo de papel: sua versão poética (enquanto procedimento, não adjetivo valorativo) da bandeira, uma representação da sociedade em seu sentido mais coletivo. Nessa retirada de cena, talvez também uma cena em si, pode ocorrer de o sujeito se elevar pela sua ausência. A morte do autor, ou a invisibilidade da poeta, pode não ser exatamente possível em um sistema literário no qual essa proposta estava e ainda está em disputa. Como disse Lihn sobre Martínez, a iminência da revelação não produzida seria um motor para a escritura; um procedimento que, ao afirmar seu mistério, produz escrita.

Se, para Hernández, a invisibilidade do autor é uma escolha ética – partindo, portanto, da noção de que ainda há autor, e que sua postura seria contracorrente –, para Barthes a morte do autor é, *a priori*, um diagnóstico sobre a história da literatura, antes de ser um desejo. Em “A morte do autor”, Barthes desnaturaliza a noção de autor, retirando dela sua pretensa a-historicidade ao expor como a autoria é situada na modernidade e no processo de valoração do indivíduo gerado pelo positivismo. Seu texto debate com uma crítica tradicional ainda presente à época, responsável pela glorificação do autor. Ao mesmo tempo, reconhece mudanças trazidas por experiências da prática literária de vanguarda, responsáveis por questionar ou desestabilizar a posição do autor, inclusive quando propõem um aparente traço “autoral”.

O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; [...] a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos

35^ª criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p. 58).

Diferentemente do modelo de autor tradicional, no qual o autor é uma espécie de pai do texto e toda sua vida prévia ao nascimento do texto foi fundamental para a existência deste, no modelo do autor moderno, que se colocava com mais força no início do século XX, o escritor “nasce ao mesmo tempo que seu texto”, e “todo texto é escrito eternamente aqui e agora”, à medida que vai deixando de ser representação para ser performance.

A morte do autor é, então, uma constatação de uma virada histórica, mas é também, sim, um desejo, uma reivindicação, na medida em que assinala ser uma etapa necessária para a elaboração de uma crítica capaz de olhar para o texto. Essa virada é defendida por Barthes, já que significaria, para a prática da crítica, abandonar a investigação sobre o autor ou sobre os outros elementos que rodeiam o texto (“suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade”), para poder centrar-se no texto em si, não em sua decodificação única, mas em sua multiplicidade. O fim do reinado do autor é também o fim do reinado de um tipo de crítico que pretende “vencer” o texto, como se fosse uma batalha ou um jogo finito.

Se nos tempos de *La bandera de Chile* deixar em aberto a autoria era uma estratégia de sobrevivência da autora, então também deixar em aberto as formas de leitura (que circulavam quase que com vida própria, e eram então significadas – ou, como diz Barthes, *deslindadas* – também com vida própria) foi uma estratégia para que o texto sobrevivesse e pudesse ser lido em chaves múltiplas, sem as muletas de um “escritor-proprietário” pronto para dizer o que o texto é ou deixa de ser. Essas muletas são denunciadas em uma passagem de “A morte do autor” que traz Mallarmé como exemplo por colocar “a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado o seu proprietário; para ele, como nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’” (BARTHES, 2004, p. 59).

Esse tópico reaparece em “Da obra ao texto”, de Barthes, copiado em itálico por Lihn em seu *El circo en llamas*: “[...] Porque el autor – R.B. – reputado por padre y propietario de su obra, está aquí denegado, sus imposiciones no se fundan en ningún derecho. El texto se lee sin la inscripción del padre” (LIHN, 1997 *apud* PINO, LANGE, 2020). A ética do escritor-proprietário vai no sentido oposto ao de uma ética da comunidade – tanto a leitora quanto a civil –, à qual Elvira Hernández se afilia (“me sitúo en un espacio común, civil, y no es que mi propio espacio haya desaparecido, pero tiene un peso semejante al de otro”, HERNÁNDEZ, 2020, p. 08).

35 *ir* criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

A bandeira, um sujeito sujeitoado

La Bandera de Chile es usada de mordaza

y por eso seguramente por eso

nadie dice nada

(HERNÁNDEZ, 1991, p. 33)

La Bandera de Chile declara

dos puntos

su silencio

(HERNÁNDEZ, 1991, p. 34)

Em *La bandera de Chile*, Hernández (1991) desenvolve cenas a partir de um personagem-objeto, a bandeira nacional. A prosopopeia empregada em sua criação é dinâmica, podendo durante o livro pender mais ou menos entre o humano e o inumano. Nos dois poemas acima, os dois últimos do livro, vemos com nitidez os deslocamentos da capacidade de agência da bandeira (no primeiro, ela “é usada”, no segundo, “declara”). Vemos também, entretanto, como ser sujeito ou ser objeto pouco altera a atmosfera de censura presente na obra: quando é objeto (“usada de mordaza”), o resultado é que “nadie dice nada”, mas quando é sujeito (“declara”), entra igualmente para o coro dos silenciosos. No último poema, inclusive, realmente *vemos*: o silêncio se materializa no espaço em branco da página, entre “declara” e “dos puntos”, no tamanho exato que poderia ser preenchido por “su silencio”, deslocado para a linha de baixo. Como uma pausa dramática muito longa em um poema muito curto, o poema cria um desconforto com o silêncio, que se prolonga três vezes: está no espaço em branco, está nos dois pontos, sinal gráfico que marca uma pausa para enfatizar ou explicar algo que virá a seguir, e está na escrita da palavra silêncio, o verso final da obra. Quando finalmente chega a vez da bandeira falar, ela nada diz e o livro se encerra.

35^ª criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

A sensação de contenção gerada no público leitor, e usada muitas vezes para demonstrar sua indignação com o regime autoritário, advém não do relato testemunhal mais direto ou usual, com um “eu” muito presente, o que não faz parte da proposta de escrita de Elvira Hernández; mas da formulação poética e de seus procedimentos de criação de ausência e ruptura. E mesmo a economia dos poemas, curtos, com poucas palavras, é parte dessa tendência de escrita de seu tempo, como explica Hernández:

Las palabras fueron tomando el cariz de los acontecimientos y la poesía se fue descarnando: buscaba llegar al hueso, decir lo que había que decir en pocas palabras. Este proceso de búsqueda tiene que ver con decir de manera contundente; es una poesía descarnada en el sentido de que la palabra pierde esa exuberancia que había venido exhibiendo a lo largo del tiempo. Acá hay un encauzamiento que es forzado justamente por la situación, la palabra no puede ser exuberante, se vuelve precaria. (HERNÁNDEZ, 2020, p. 48).

Em *La bandera de Chile*, a voz poética não assume o lugar de sujeito; se deixa desaparecer para que se evidenciem as ações de seus personagens. Para Barthes, referindo-se a Brecht, esse procedimento pode ser entendido como “o Autor diminuindo como uma figurinha bem no fundo do palco literário” (BARTHES, 2004, p. 61). Essa autora-figurinha gera um redimensionamento dos objetos de linguagem, que ganham novas proporções. Ao longo dos poemas do livro, esse procedimento é utilizado a partir de diversos caminhos, mudando a bandeira de lugar, dando-lhe sentidos múltiplos, tridimensionalizando-a. A bandeira cresce e ganha lugar porque a autora se reduz, escolhe não aparecer.

Nesse sentido, a bandeira ganha lugar como símbolo de múltiplos significados, usos, disputas e sujeitos, ou seja, como símbolo de um sujeito coletivo, ainda que não uno. Seu espaço, por consequência, também se abre: a cidade de Santiago que rodeia a bandeira é um espaço coletivo, ainda que não uno; é um espaço em disputa. A relação com a cidade é um traço recorrente na produção artística do período, ultrapassando inclusive a poesia escrita. São exemplos disso as performances do Colectivo de Acciones de Arte (CADA), como *Para no morir de hambre en el arte* (1979) e *Ay Sudamérica* (1981), ou a intervenção urbana de Lotty Rosenfeld, uma das fundadoras do coletivo, que em 1979 realizou o trabalho *Una milla de cruces sobre el pavimento*, no qual transformou as marcações de trânsito de uma avenida em símbolos de cruces que remetem, simultaneamente, às mortes da repressão e ao sinal de “mais” enquanto partícula do lema “no más”. A cidade como recurso para a exposição de disputas coletivas e reelaboração de sentidos aparece em diversos poemas de *La bandera de Chile*, contida

35 *ir* criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

em avenidas importantes como General O'Higgins (não por acaso, o responsável pela criação da bandeira) e General Bulnes, nos espaços institucionais do museu, da embaixada, do estádio de futebol, do passeio peatonal e seus desfiles militares, como se vê no seguinte poema. Nele, o desfile militar é uma cena tensa, ordenada e pronta para desordenar-se, como se percebe na aceleração do primeiro verso e na incerteza do último:

De 48 horas es el día de la Bandera de Chile
los saludos de centenas de salvas
de cincuenta carillas los discursos
de dos y tres regimientos las procesiones
las escarapelas los estandartes los pendones al infinito
a la velocidad de la luz los brindis y honores

La Bandera de Chile sabe que su día es el del juicio

(HERNÁNDEZ, 1991, p. 25)

A bandeira é, então, um personagem ambíguo, um sujeito sujeitado, incluído na dinâmica autoritária da cidade, homenageado mas pronto para ser reprimido, a depender de quem a usa. A bandeira é autoconsciente, sabe sobre os significados de seu dia. No segundo poema da sequência de *La bandera de Chile*, vê-se também que, mesmo em um momento de autorreflexão, a autora não entra em cena; deixa que entre a bandeira. Vendo-se em um espelho trincado, a imagem desta também passa a se ver fragmentada.

35 *ir* criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile
en el porte en la tela
en todo su desierto cuadrilongo
no la han nombrado
La Bandera de Chile
ausente

La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma
se lee en su espejo de bolsillo redondo
espejea retardada en el tiempo como un eco
hay muchos vidrios rotos
trizados como las líneas de una mano abierta
se lee
en busca de piedras para sus ganas
(HERNÁNDEZ, 1991, p. 09)

Não é preciso, no universo construído em *La bandera de Chile*, denotar o sofrimento pessoal advindo da ruptura autoritária; a bandeira, enquanto sujeito criado pela e para a linguagem poética, sem fidelidade de representação com o objeto simbólico que é a bandeira nacional real, é capaz de concentrar cenas e imagens que dialogam com a fragmentação e a ruptura. A bandeira que – tal qual sua autora – “no dice nada sobre sí misma” é, ainda assim, passível de leitura: é possível compreendê-la lendo seu destino (“las líneas de una mano abierta”), sua fisionomia (pelo espelho de bolso) ou realizando a própria leitura da obra (uma metalinguagem embutida em “se lee”).

Aí está um sujeito modelado pela linguagem, como define Leonor Arfuch (2018) em relação à tendência dos produtos culturais dos anos 1980 na América Latina. Segundo ela, o sujeito daquele momento seria “constitutivamente incompleto, modelado por el lenguaje, (...) abierto a (y construido por) un Otro: el Tú de la interlocución, la otredad misma del lenguaje y del sí mismo” (ARFUCH, 2018, p. 61). No espelho do poema, invisível, está não a autora, mas sua escolha pela outridade proporcionada pela linguagem como ferramenta para lidar com a visão da incompletude, da rachadura. “Rotos”, “trizados”, “retardada en el tiempo”... Com tais adjetivos, o poema delinea uma existência marcada pela falta, pelas inadequações.

Essa concepção também se aproxima da descrição elaborada por Nelly Richard durante e sobre a mesma década de 1980. Para ela, a *escena de avanzada* surge da

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

explosão da representação e da linguagem linear. Em consequência, “sólo la construcción de lo fragmentario (y sus elipsis de una totalidad desunificada) logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que esos fragmentos retratan como unidad devenida irreconstituible” (RICHARD, 1987, p. 2). A descrição de Arfuch sobre o sujeito incompleto e de Richard do sujeito deslocado muito se parecem com a forma como Hernández escreve a bandeira nesse poema de *La bandera de Chile*: vendo a si mesma em um espelho quebrado, trincado, sua imagem também passa a se ver fragmentada.

Se, para Barthes, “escrever é (...) atingir esse ponto em que só a linguagem age” (2004, p. 59), em *La bandera de Chile* Hernández faz da bandeira e de sua experiência simbólica, não-humana, o ponto de partida e de chegada de uma poesia anônima, em uma voz mais coletiva – uma forma de realizar o *oblíquo* do qual fala Barthes, de escrever *o que nela resiste e sobrevive*. Dentre muitas outras coisas, justamente por isso pôde exercer pressão sobre o regime ditatorial, como um material vivo, que se espalhou pelas folhas e bocas clandestinas de seu público leitor.

Referências

ADRIASOLA, María Teresa. “Tres años y un día”. [Editor não identificado.] 11 jul. 1991. Disponível em: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83308.html>. Acesso em 15/07/2023.

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim, 2018.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile”. Memoria Chilena. Disponível em: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94691.html>. Acesso em 15/06/2023.

CÁNOVAS, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8354.html>.

CENTRO PARA LAS HUMANIDADES UDP. *Elvira Hernández — Rupturas Culturales en Dictadura*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gY8Xd6fbwa0>. Acesso em 15/06/2023.

35 *criação e crítica*

Travessias da crítica na América Latina

DEL SARTO, Ana. ¿Crítica cultural en América Latina o estudios culturales latinoamericanos?. *Z Cultural - Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano 09, nº 03. Rio de Janeiro: PACC-UFRJ, 2014. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/critica-cultural-en-america-latina-o-estudios-culturales-latinoamericanos-ana-del-sarto/>.

HERNÁNDEZ, Elvira. *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0031024.pdf>.

HERNÁNDEZ, Elvira. *No soy tan moderna*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2021.

LINH, Enrique; LASTRA, Pedro. *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Archivo, 1987. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78649.html>.

NÓMEZ, Naín. Poesía chilena contemporánea: un recuento parcial heterogéneo. *Revista Nuestra América* nº 7. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, pp. 103-112. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/61011170>.

OLEA, Raquel. “Elvira Hernández, autora de si misma”. Prólogo. In: HERNÁNDEZ, Elvira. *Santiago Waria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1992. Disponível em: <http://www.letras.mysite.com/hernandez1108021.htm>.

PARRA, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro. Roland Barthes e a biografemática. *Criação & Crítica*, n. 17. São Paulo: USP, 2016, p. 15-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012>.

PINO, Claudia Amigo; LANGE, Francisca. Líneas barthesianas: apuntes para pensar la circulación de Roland Barthes en Chile. *Alea: estudios neolatinos*, vol. 22/3, set-dez. 2020. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 59-77. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40468/22108>.

RICHARD, Nelly. Márgenes e institución: arte en Chile desde 1973. In: RICHARD, Nelly (Org.). *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO, 1987, p. 01-15. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8722.html>.

SALINAS, Jorge Polanco. La tachadura poética de JLM. *La piedra de la locura*, nº4. Santiago: Ediciones Inubicalistas, 2004. Disponível em: <http://www.letras.mysite.com/jlm190806.htm>.

SCHOPF, Federico. Prólogo. In: HERNÁNDEZ, Elvira. *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0031024.pdf>.

VALDÉS, Adriana. “Poesía chilena: miradas desde fuera”. In: *Mapocho - Revista de Humanidades*, nº 70. Santiago: 2011, p. 117-130. Disponível em: <http://letras.mysite.com/ava220812.html>.

35 *ir* criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

ZALDÍVAR, María Inés. ¿Qué es una bandera y para qué sirve?: a propósito de “La bandera de Chile” de Elvira Hernández. Anales de literatura chilena, n. 04. Santiago: Centro de Estudios de Literatura Chilena, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, pp. 203-208. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83304.html>.

Recebido em: 06/04/2023

Aceito em: 16/06/2023