

BIOPODER E BIOPOÉTICA NA POESIA DE JULIÁN AXAT: YLUMINARYA E O GENOCÍDIO NA ARGENTINA

(Biopower and biopoetics in the poetry of Julián Axat: “Yluminarya” and the genocide in Argentina)

Pádua Fernandes¹

Resumo: O artigo trata da poesia de Julián Axat e das suas imagens do genocídio que ocorreu durante a ditadura militar argentina. Este poeta, profundamente influenciado por Roberto Bolaño, cria uma “biopoética” para se opor ao biopoder do terror apoiado pelo Estado. Destaca-se o livro *Ylumynarya*, que expande os limites políticos da representação poética do terror, comparando-o com a escultura de Alberto Heredia, que também empregou o silêncio dos vestígios do corpo para denunciar a violência na Argentina.

Palavras-chave: Genocídio, biopoder, biopoética, Argentina, poesia, política.

Abstract: The article deals with the poetry of Julián Axat, and with his images of the genocide that occurred during the Argentinean military rule. This poet, deeply influenced by Roberto Bolaño, creates a “biopoetics” in order to oppose to the biopower of the terror sponsored by the State. The article highlights the book *Ylumynarya*, which expands the political limits of the poetical representation of terror, comparing it with the sculpture of Alberto Heredia, an artist who also employed the silence of the body’s remains to denounce the violence in Argentina.

Key words: Genocide, biopower, biopoetics, Argentina, poetry, politics.

1. Limites políticos da forma, devastação e genocídio

Quais são os limites políticos da representação em arte? A indagação, se tem como objeto os limites dados por um órgão censor, dependerá em parte das normas jurídicas, em parte do arbítrio das autoridades que exercem a função de polícia do pensamento. Se o objeto são os limites dados pela própria forma artística, a resposta dependerá do tipo de arte que se pretende fazer.

Na arte de entretenimento, esses limites podem ser bem estreitos. Alguns autores consideraram, por exemplo, “ensurdecedor” o silêncio da chamada cultura popular nos Estados Unidos diante dos ataques de 11 de setembro de 2011.² Esse tabu pode ser notado em outros regimes de

¹ Professor universitário. Doutor em Filosofia e Teoria Geral do Direito – USP. Autor de *O palco e o mundo* (Lisboa: &etc, 2002), *Cinco lugares da fúria* (São Paulo: Hedra, 2008) e *Para que servem os direitos humanos?* (Coimbra: Angelus Novus, 2009).

² Embora Oliver Stone tenha dirigido um *World Trade Center* em 2006, trata-se de um filme-desastre, gênero próprio da arte de entretenimento, e não um filme político. Filme de 1998,

circulação de imagens, como o da propaganda eleitoral. Mesmo na campanha política espetacularizada de Bush, em 2004, as imagens das torres do World Trade Center foram retiradas depois de apenas algumas horas (Retort, 2008, p. 141).

Aquelas imagens são da devastação e, por isso, desafiam, com o caráter extremo de seu objeto, a representação. A cultura de entretenimento, que geralmente acolhe mal a negatividade (seria em vão esperar que Beckett seriamente inspire, por exemplo, um *blockbuster* hollywoodiano), pode dificilmente abordar certos temas sem afastar o seu público.

Esses limites da linguagem também são postos em cena com o genocídio, que talvez seja o mais grave crime no âmbito internacional. Ele foi objeto da Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio, tratado internacional elaborado no seio da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948, mesmo ano da Declaração Universal de Direitos Humanos. Esse crime, evidentemente, relaciona-se com a devastação, por representar o extermínio de grupos nacionais, étnicos, raciais ou religiosos.

Se o extermínio de populações é prática historicamente verificada desde a Antiguidade, sua tipificação jurídica é recente, posterior à Segunda Guerra Mundial. Com o surgimento de sistemas internacionais de proteção aos direitos humanos na segunda metade do século XX, o horror do genocídio fica sublinhado pela contradição entre a persistência da prática e a condenação moral e jurídica que esse crime passou a merecer.

Dessa forma, o desafio às representações literárias do genocídio permanece. Como escreve Horacio González sobre os crimes da última ditadura militar argentina, de 1976 a 1983, o horror desafia a representação por limitar a tentativa de objetividade frente ao objeto: “*el horror es una superación de los límites del lenguaje y una aparición del mundo como anulación del sentido*” (González, 2005, p. 72).

Neste breve artigo, entre várias representações possíveis, tratar-se-á apenas da poesia de Julián Axat, poeta e editor argentino que nasceu em 1976,

Armageddon, dirigido por Michael Bay, apresenta uma cena em que meteoros atingem as torres causando incêndios; por isso, foi cortado ao passar no canal ABC em 2002. (Informações do sítio *World Trade Center in Movies* < <http://wtcinmovies.tripod.com/index.html> >).

ano do último golpe militar em seu país. A ditadura durou até 1983 e provocou a morte e o desaparecimento de dezenas de milhares, incluindo os pais de Axat.

2. O genocídio na Argentina: a ESMA e a representação do terror

A doutrina de segurança nacional, formada por influência de doutrinas de segurança dos EUA no contexto da Guerra Fria e da França no contexto da guerra colonial, foi adotada pelas Forças Armadas argentinas, assim como por militares de outros países da América Latina que, nos anos 1960 e 1970 (como o Brasil em 1964), mergulharam em ditaduras militares sob a influência da superpotência capitalista, os Estados Unidos.

A doutrina acompanhou-se de um sistema de valores que levava à “exclusão moral” do inimigo (o subversivo), de forma a considerá-lo uma “vida sem valor para a vida”, de acordo com a expressão que Dellasoppa toma de análises de fenômeno congênere no nazismo. Esse inimigo seria indigno até mesmo do processo judicial: os desaparecimentos forçados e as execuções extrajudiciais tornaram-se a regra simultaneamente institucionalizada (como prática dos agentes de segurança) e informal (pois não prevista juridicamente). O processo de socialização que levou a essa exclusão moral culminou na prática do extermínio do inimigo, que encontrou correspondência, no universo simbólico, no consentimento silencioso dos partidos políticos, que colaboraram com a ditadura (Dellasoppa, 1998, p. 367).

A comparação com o nazismo não é despropositada, na medida em que também houve genocídio e foram criados campos de concentração – e neles estavam presentes símbolos nazistas. Na Argentina, calcula-se que desapareceram entre quinze e trinta mil pessoas e, diferentemente do improvisado das autoridades alemães, as Forças Armadas planejaram e dividiram meticulosamente o território em cinco zonas, totalizando 350 centros clandestinos de detenção (Feierstein, 2006, p. 150).

Segundo Feierstein, a ditadura argentina, com seu “Processo de Reorganização Nacional”, desejava uma “ruptura absoluta” e uma “total transformação” do país em termos institucionais, morais, ideológicos

(Feierstein, 2006, p. 159). Dessa forma, seria necessária uma “operação cirúrgica” que tivesse como objeto não só a guerrilha e militantes marxistas, mas todos os elementos de “dissolução”, como psicanalistas, professores que ensinavam matemática moderna, religiosos ligados à Teologia da Libertação etc. (Feierstein, 2007).

Tratava-se de um projeto que implicava não só a destruição física, mas também a destruição simbólica das vítimas e de suas doutrinas. No relatório da *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (Conadep), formada no governo Alfonsín para apurar a verdade sobre o período da ditadura militar (1976-1983), foi documentado que os atos de terror de Estado chegaram ao ponto de negar aos mortos esse estatuto, com a figura dos desaparecidos e a dos cadáveres sem identificação (ou NN, isto é, *nomen nescio*, nome desconhecido):

Hubo miles de muertos. Ninguno de los casos fatales tuvo su definición por vía judicial ordinaria o castrense, ninguno de ellos fue la derivación de una sentencia. Técnicamente expresado, son homicidios calificados. [...]

En conclusión, el régimen que consideró indispensable alterar nuestra tradición jurídica, implantando en la legislación la pena capital, nunca la utilizó como tal. En lugar de ello, organizó el crimen colectivo, un verdadero exterminio masivo, patentizado hoy en el mórbido hallazgo de cientos de cadáveres sin nombre y en el testimonio de los sobrevivientes, dando cuenta de los que murieron en atroces suplicios. (Argentina: Secretaría de Derechos Humanos: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 2009, p. 226)

Em regra, os cadáveres não eram entregues às famílias: “*El país ha sido sembrado de cuerpos de personas no identificadas, sepultadas individual o colectivamente, en forma ilegal y clandestinas. Están en los cementerios, en descampados, en los ríos, en los diques, y, según ya hemos visto, también en el mar*” (Argentina: Secretaría de Derechos Humanos: Comisión Nacional sobre

la Desaparición de Personas, 2009, p. 244-245). Os corpos foram arremessados ao mar nos chamados “voos da morte”.

Um dos mais importantes centros de tortura e assassinato foi a *Escuela Superior de Mecánica de la Armada* (ESMA), que se tornou um memorial dos crimes da ditadura, um Museu da Memória, com a democratização do país.

Os crimes cometidos na ESMA foram eventos que atacaram o que era “instituído como humano” (GONZÁLEZ, 2005, p. 75). Novamente, lembramos que estamos no terreno do inexprimível. Não é esse, porém, o campo da poesia?

La expresión genocidio es la más propicia para abarcar esta situación y, frente a ella, las poéticas pueden cesar como última señal de duelo y agonía de lo humano, y quizá como síntoma de su reposición, que también sólo podría ser poética. No otros son los temas de las grandes poesías, como las de Paul Celan, que se hacen cargo de esta gravísima cuestión.
(González, 2005, p. 75)

Nesse caso, deve ser uma poesia que incorpore o silêncio, como foi a de Celan. Nas artes plásticas argentinas, temos um caso expressivo na obra de Alberto Heredia (1924-2000) com a série *Amordazamientos*. Trata-se de algo plasticamente tão simples quanto impactante: modelos de maxilares erguidos sobre hastes, em geral cobertos ou amarrados por panos, como se estivessem ensanguentados. Segundo Natalia March, “*Heredia se acerca a la estética pobre, del desuso, de la basura, de lo abyecto, más directamente en la utilización de estos materiales, poniendo en escena una nueva manera de tortura y vejación*” (March, 2010, p. 15).

Os *Amordazamientos* foram realizados entre 1972 e 1974 e são anteriores, portanto, à última ditadura militar na Argentina. No entanto, são contemporâneos de uma época de grande violência política que logo iria levar ao golpe. O próprio Heredia foi ameaçado de morte pela Triple A (o equivalente argentino ao Comando de Caça aos Comunistas brasileiro) em 1974. Para Lebenglik, são “*imágenes elocuentes de la violencia inminente*” (Lebenglik, 2000).

March analisa Heredia entre os artistas que souberam articular a memória histórica argentina em sua obra. Nesses maxilares que se abrem (alguns estão fechados pelos panos ensanguentados) apenas para um grito ósseo, sem corpo e sem voz, temos uma das mais eloquentes representações das vítimas caladas pelo genocídio.

Como, na literatura, representar o silêncio desses corpos desaparecidos? Inspirado na prosa de Bolaño, Julián Axat oferece-nos uma resposta a esse desafio.

3. A poesia de Julián Axat: de Bolaño à biopoética

Julián Axat (La Plata, 1976) é um dos membros da organização HIJOS La Plata, que representa os filhos dos desaparecidos e mortos pela ditadura. Essa geração, como a de seus avós (lembremo-nos da associação Mães da Praça de Maio), reivindicou e reivindica na Argentina o cumprimento da justiça de transição, isto é, com a democratização do regime político, a responsabilização dos agentes da repressão pelos crimes da ditadura.

Axat, como editor, tem realizado um trabalho de recuperação da literatura dos mortos e desaparecidos com a coleção, de título inspirado em Bolaño, “Los detectives salvajes”, em que publica esses autores (muitos inéditos) e poetas de hoje que lidam com tais questões.

O problema dos desaparecidos e dos corpos NN acaba por modificar o papel do poeta, que se torna “detetive”, o que logo evoca o romance de Bolaño *Os detetives selvagens*. No romance, cuja história se passa principalmente no México, poetas da linha “real-visceralista” (personagens que estão, em sua maioria, à margem da sociedade burguesa)³ acabam procurando uma poeta de geração anterior, que escreveu pouquíssimo, abandonou o meio literário, e em quem reconhecem sua predecessora: Cesárea Tinajero. A busca, entremeada a diversas tramas, acaba por levá-la à morte.

³ Os dois poetas principais do real-visceralismo, Arturo Belano e Ulises Lima, chegam a ser retratados desta forma: “Belano e Lima não eram revolucionários. Não eram escritores. Às vezes escreviam poesia, mas também não creio que fossem poetas. Eram vendedores de droga. Basicamente marijuana, [...]” (Bolaño, 2006, p. 337).

No romance, bem como nos contos de *Putas assassinas*, a poesia tem que ver com o desaparecimento e a morte. Axat, em entrevista em vídeo, desenvolve essa questão e escolhe Rimbaud como a figura do poeta moderno (Axat, 2010a): “O poeta e o desaparecido sempre tiveram um vínculo muito íntimo [...] Creio que se consomem porque sua própria voz poética é tão forte que a realidade não pode suportar essa sensibilidade e o poeta desaparece. Desaparece.”

Rimbaud foi uma das maiores vozes do século XIX e abriu as portas para várias poéticas do século XX, como o surrealismo. E foi importante para Bolaño: na introdução ao “Discurso de Caracas”, que proferiu em 1999 por ter sido premiado com *Los detectives salvajes*, confessa que, para sua geração, “no le hicimos caso a nadie, salvo a Rimbaud y Lautréamont” (Bolaño, 2009, p. 31).

No entanto, como veremos, Axat trata também de um poeta menor, Gui Rosey, entre esses desaparecidos. Nesse ponto, temos outra vez a lição de Bolaño. Afinal, o que o poeta escreve faz com que ele só possa ocupar um lugar subalterno no mundo da vida: “Nesta cidadezinha de merda só se ensina de graça poesia” (Bolaño, 2008, p. 185), lemos no conto “Dentista” de *Putas assassinas*, que começa: “Não era Rimbaud, só era um menino índio” (Bolaño, 2008, p. 170). No final do conto, ninguém aparece, o que bem pode ser um símbolo para as promessas da poesia.

Creio que o poeta não precisa mais fugir – como fez tantas vezes Rimbaud – para ser um desaparecido. E é desse lugar, ou não-lugar, que ele pode falar dos desaparecidos da ditadura.

Esse processo, que começou em *Peso formidable*, desenvolve-se até *Ylumynarya*, o último livro de Axat.

Desde *Peso formidable* (Buenos Aires: Zama, 2003), seu primeiro livro, a poesia de Axat busca abordar o inexprimível do genocídio na Argentina durante a ditadura militar. Nele, a questão familiar predomina:

*porque los espero cada mañana,
al mediodía,
en los sueños,*

*en mis ideas,
en cada palabra que pronuncio,
pasa el tiempo,
y no me quedan más que esas fotos roídas y amarillas
en las que estoy en sus brazos,
y tienen la misma edad que yo tengo ahora.* (Axat, 2003, p. 26)

Ouvimos a voz do órfão que deseja continuar o legado dos pais: “*Hay en mi sangre / tragedia que irrumpe*” (Axat, 2003, p. 29).

Axat descobriu outras vias além desse registro familiar nos livros posteriores. Em “diário de viagem v.”, do livro *Médium: Poética belli* (seu terceiro), o poeta viaja pelos ossários de corpos NN para tentar criar novos esqueletos, “*dientes con metacarpos*”, armando elos perdidos, tornando-se uma equipe legista. No final, o poema devolve a “*pele viva de su voz*” (Axat, 2006, p. 34).

Axat passa a tratar o problema relacionando-o aos diferentes efeitos que o genocídio produziu sobre as gerações de argentinos. O poema passa a ter o papel de criar vozes e elos entre as duas gerações, a dos pais, que combateu a ditadura, e a dos filhos, *Hijos*, para quem a memória da ditadura representasse no silêncio e na ausência dos pais mortos.

No mesmo livro, crianças passam a falar fuzis e a voz torna-se combate:

... y los pedazos del poeta

repartidos

para alimentar niños

con fuziles en la boca (Axat, 2006, p. 74)

Nesse processo de criação de vozes e reinvenção dos corpos, parece-me que Axat realiza o que chama, numa entrevista, de “biopoética”:

La desobediencia biopoética se vuelve derecho de fuga de zonas de criminalización y muerte cuando recupera espacios cedidos usualmente por el poder a grupos y bandas parapoliciales que hacen del terror y el miedo su gobierno. Se trata de un tipo de desobediencia creativa que disputa lo simbólico, construyendo nuevos espacios de sociabilidad y ciudadanía para la redistribución de bienes y servicios que antes (con el modelo neoliberal) no llegaban. También me refiero a contextos de vida que utilizan el arte para participar, aprender e irrumpir “espectacularmente” (G. Debord), combaten contra el cliché de la vida urbana de clase media, generan niveles de conciencia y contaminan de impronta activista sectores sociales que antes se enfrentaban segregándose entre sí. (Axat, 2010b, p. 247)

Creio que se pode opor essa noção ao biopoder.⁴ A ditadura tomou os prisioneiros em sua mera existência biológica, despidos de dignidade e de direitos (o que se pode chamar de vida nua), e os fez desaparecer, destituídos de identidade. A reconstrução dessa identidade, por meio do trabalho da memória, é realizada também por esta poesia.

Já *Servarios*, seu segundo livro, era especialmente dedicado a temas de biopoder. Sua terceira e última parte intitula-se “*nuda vida*”; a segunda, “*la física de las arañas (y reescrituras de Lucrecio)*”, em que o autor clássico serve como ponto de partida para as transformações do corpo capturado por uma teia monstruosa que transforma tudo em “*pieza de caza*”:

*130 la metamorfosis. los desvíos del equilibrio natural se
presentan como pequeños accidentes en la seda que impiden*

⁴ Emprego o conceito de biopoder neste artigo segundo a crítica que Rancière faz à noção de biopolítica de Foucault. Segundo Rancière, como nesta noção o poder se ocupa da vida e da “partilha policial dos corpos e das agregações de corpos”, não se trata de sujeitos participando da ação política, pelo que se trata de um biopoder, mas não uma “biopolítica”, uma noção confusa (que tem recebido leituras muito diversas da de Foucault), que, ao analisar a gestão de corpos e populações, aparenta-se ao que Rancière chama de polícia: “A questão da política começa ali onde está em causa o estatuto do sujeito que está apto a se ocupar da comunidade” e “Se Foucault pôde falar indiferentemente de biopoder e de biopolítica, é porque seu pensamento sobre a política construiu-se em torno da questão do poder, pois ele jamais se interessou teoricamente pela questão da subjetivação política” (Rancière, 2009, p. 217). O biopoder, com sua correspondente sujeição dos corpos e das populações, nega a política.

captar la crisálida monstruosa que se gesta lentamente en silencio.

140 una sinarquía de varias patas conspira en el nombre de los cuerpos, deja atrás –para siempre– otros personajes: cucarachas, asnos y perros. hasta el momento se ha dicho que el hombre es la más ridículas de las transformaciones. (Axat, 2005, p. 57)

O humano, assim como as baratas, é apenas uma das metamorfoses da caça. Sua dignidade tornou-se mero alimento da teia, o que é uma imagem bem achada para o panóptico. Trata-se, enfim, de um livro em que a presença de Foucault é evidente.

Apesar de *Servarios* já apresentar com força essa vertente da poesia de Axat, há ainda muito da lírica familiar de *Peso formidable*, como o poema “una carta. (mi abuelo intentando ser mis padres desaparecidos)”, que é, de fato, uma carta, em prosa, que o avô teria escrito fingindo ser os pais desaparecidos, afirmando que estariam fazendo longuíssima viagem, mas sempre pensavam no filho, que já tinha quatro anos. No final, a anotação: “*La carta nunca fue leída*”.

Em tais momentos de sua lírica, Axat não era ainda o poeta “detetive selvagem” que deve contrapor-se ao biopoder e recriar esses corpos e essas vozes vítimas do terror em um exercício de “biopoética”. Esse exercício desenvolve-se até *Ylumynarya*, seu quarto livro.

4. *Ylumynarya* e a luz como devastação

Ylumynarya divide-se em duas partes: a primeira compõe-se de fragmentos sobre o olho e a luz, que se aparenta a uma introdução metodológica para a segunda, que é um poema longo com título “Gui Rosey”, que começa evocando o desaparecimento desse poeta e traçando um paralelo com os desaparecidos na Argentina.

*Pienso en Gui Rosey
y evoco a los nuestros que también se los tragó la tierra
o la tierra que les tiraron encima
sin saber si habían muerto
a los contratados para encontrar su tumba
pienso en Bolaño que también buscó a Gui Rosey
y nosotros lo copiamos para buscar las tumbas de los
nuestros (Axat, 2008, p.51)*

O poema descende explicitamente de Bolaño pela referência a Gui Rosey e pela busca dos poetas menores – o que é também a questão de *Os detetives selvagens*. Rosey desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial, em Marselha. Esse acontecimento está no centro do conto “Últimos entardeceres na terra”, de *Putas assassinas*. Nessa história, “B” e seu pai, habitantes da Cidade do México, partem de férias para Acapulco. A convivência não é boa. O pai gosta de sair à noite e vai a lugares perigosos. B desperta à noite e vê a cama do pai vazia. Enquanto isso, descobre, em uma antologia de poesia surrealista (que fornece a epígrafe para o poema de Axat), Rosey: “De início, ninguém sentiu sua falta. É um poeta menor e os poetas menores passam despercebidos” (Bolaño, 2008, p. 41).

Ele foi um poeta de menor importância, e isso, bem como o desaparecimento, torna-o um símbolo ainda mais pungente para Bolaño e para Axat.

*pienso en las últimas palabras
de los poetas humildes / miserables / menores
desterrados/deambulantes/caídos o vivos
conspiran una voz que desconozco
están hablando de nosotros
bien bajito (Axat, 2008, p. 54)*

Essa dedicação aos menores, às vozes em surdina, corresponde a um compromisso ético e estético. Axat não se dedica a fazer o que Nietzsche, na segunda das *Considerações Extemporâneas*, chamou de história monumental,

contrapondo-a a uma história crítica: criar monumentos para reverenciar o passado, como se ele fosse uma cadeia de grandes nomes, grandes momentos que dessem um sentido para a história da humanidade.

Nessa opção poética, temos outro ponto de contato de Axat com Heredia. O artista, com sua estética dos restos, desmontou “a natureza do monumento na Argentina” e seu caráter oficial e celebratório. Os restos são subversivos. Por essa razão, teve de exilar-se em 1974 após ameaças de morte feitas pela Triple A (Lebenglik, 2000).

Em Bolaño, Rosey é o pai? No final, em uma situação de conflito do pai com desconhecidos por causa de jogo de cartas com aposta em dinheiro, B imagina-se “um Gui Rosey enterrado em algum terreno baldio de Acapulco, desaparecido para sempre” (Bolaño, 2008, p. 62). Dá-se conta de que não está sozinho, que está com o pai. A ambiguidade da frase final (quem está a brigar – filho e pai? eles com os desconhecidos?) parece resolver-se no título: aqueles foram os últimos entardeceres dos dois.

Em *Ylumynarya*, portanto, o desaparecimento do pai, que é tratado de forma tão explícita em *Peso formidable*, é objeto de uma abordagem muito mais sutil nesse jogo intertextual com Bolaño; a sombra do pai desaparecido está o tempo todo no livro, mas a questão familiar é integrada no seio do problema mais geral dos desaparecidos.

A busca dos poetas menores, no poema de Axat, evoca a Cesárea de Bolaño, que deixou a carreira literária e partiu para Sonora: “no deserto vi uma mancha que se mexia por uma faixa interminável, e a mancha era Cesárea” (Bolaño, 2006, p. 474). Os jovens reais-visceralistas encontram-na e, com isso, involuntariamente provocam-lhe a morte.

Em “Gui Rosey” de Axat, a situação é outra: aqueles que são alvo da busca já estão mortos. Que discurso poético conseguiria corresponder a esse silêncio sem reeditar a violência que calou os mortos? Tal é pergunta de “*qué distancia separa / la violencia política / de la violencia poética*” (Axat, 2008, p. 53).

A luz, surpreendentemente, também é a energia da tortura feita pelos poetas conservadores:

¿se puede picanear un poema?
conjeturo qué sí
conozco a varios poetas torturadores
tan letrados que son
tan autoridad
y pesados – de la vieja guardia
los poetas torturadores te meten corriente
en las pelotas y las tetillas del verso que justo
tenías en la punta de la lengua (Axat, 2008, p. 54)

O verso é também um corpo, e torturável. Já nos fragmentos da primeira parte do livro, temos o problema do verso como criação de um novo corpo, que não deve se submeter aos arranjos do biopoder: “¿como volver a encender un padre apagado-sin armar Golem?” (Axat, 2008, p. 28) Deve-se, pois, descobrir a luz que voltaria a fixar o pai, mas sem o submeter à fabricação dos corpos simbolizada pelo Golem.

A luz, nessas passagens, corresponde à memória das vítimas do terror. Empregando, do filósofo contratualista Hobbes, a metáfora do monstro Leviatã como símbolo do Estado, Axat escreve que o Estado quer tragar a luz “(Leviatán gusta tragarse / toda la luz)” (Axat, 2008, p. 60), e os corpos não recebem nem mesmo enterro. A referência ao genocídio é, portanto, clara.

O símbolo da luz sofre mais alterações ao longo do poema, incorpora mais estranhezas – o que justifica a grafia com y do próprio título do livro: Axat põe-se a iluminar os próprios sentidos da luz, e alguns deles são bastante obscuros. Ela pode ser o fogo-fátuo que denuncia a presença de um corpo de desaparecido: “el cuerpo latía allí / no hace falta desenterrarlo / estaba en una boca” (Axat, 2008, p. 57). Pode ser o fogo de um filho que fuma o poema do pai desaparecido em “una noche / de angustia” (Axat, 2008, p. 58). Ou os próprios mortos, que proporcionam ao poeta esta visão:

cuál es el punto
en el que la intensidad de luz
se cotiza en sangre
¿derramada?

*¿negociada?
y
la tormenta interior del poeta
se convierte
en
apagón estrepitoso
de electricidad
en el que la noche y sus reinos
esperan el momento de tragar (Axat, 2008, p. 56-57)*

O caráter corporal, orgânico dessa luz explica sua reversibilidade em sangue.

No momento fantástico do poema, que o encaminha para o fim, os mortos erguem-se, “*conspiran en osarios*” (Axat, 2008, p. 62). As combinações ósseas tentam gerar novas formas, ouve-se o “*canto o lamento fuzilado de ultratumba*” (Axat, 2008, p. 63), mas é em vão: elas desprendem-se da luz e enlouquecem. Ocorre, então, “*el eclipse entre mi cuerpo / y la voz de bronce*” (Axat, 2008, p. 63).

Ele regressa a Gui Rosey e vê “*la flor crepitante sobre la superficie de otra tumba NN*” (Axat, 2008, p. 64). Em mais uma metamorfose da iluminação, ecoando o fogo-fátuo do começo do poema, a luz vem da flor incendiada de túmulo de corpo não identificado.

Nesse ponto, a própria luz é um produto do terror, da decomposição dos corpos; por conseguinte, a própria possibilidade de ver decorre da devastação. Poucas coisas mais terríveis poderiam ser ditas da poesia – e por ela realizadas.

O biopoder conforma a própria visão. Os mortos, ou melhor, os ossos que se levantam não são rearranjados pelo poeta, como ele tentou no poema já referido de *Médium*. Eles são comparados a estátuas “*que de la luz se desprenden y enloquecen*”, e ele não sabe quem poderá acalmá-las.

A biopoética não se propõe a fazê-lo, tal sua fidelidade à memória do genocídio. Uma poética do consolo serviria para o apaziguamento e a despolitização. Na primeira parte do livro, estão incluídos na “*ylumynaria*” os lugares a que o sol não chega e o próprio inferno: “*pasar del lado iluminado de*

los objetos a otros donde no llega el sol, como sobrepasar la superficie de la tierra para encontrar la luz del infierno, una caverna, el grito animal que late y quiere salir” (Axat, 2008, p. 27).

Coerentemente, o poema termina com o terceto: “*el terror puede cortar el espacio y tempo de tal forma / que le cuerpo y la voz – a distancia – coincidan / coronados en un sueño demasiado real*” (Axat, 2008, p. 64). Nessa visão do corpo e da voz coincidindo pela ação do terror temos uma imagem correspondente, em sua radicalidade, aos *Amordazamientos* de Heredia: o que resta do corpo é o grito, e o que resta do grito é um corpo que é tão só restos da violência.

Referências:

- Argentina: Secretaría de Derechos Humanos: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. 8ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- Axat, Julián. *Peso formidable*. Buenos Aires: Zama, 2003.
- Axat, Julián. *Servarios*. Buenos Aires: Zama, 2005.
- Axat, Julián. *Médium: Poética belli*. Buenos Aires: Paradiso, 2006.
- Axat, Julián. *Ylumynarya*. City Bell: Libros de la talita dorada, 2008.
- Axat, Julián. *Julián Axat: poesia e desapareição*. Entrevista com Pádua Fernandes. Vídeo editado por Fabio Weintraub. 2010a
<http://www.youtube.com/watch?v=_suAfSOzr3U>.
- Axat, Julián. A desobediência biopoética e o direito de resistência. *Prisma Jurídico*, vol. 9, n. 1, Jul./dez. 2010b, p. 241-252.
<<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=93418042002>>
- Bolaño, Roberto. *Os detetives selvagens*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Bolaño, Roberto. *Putas assassinas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*.

Edición de Ignacio Echevarría. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009.

Dellasopa, Emilio. *Ao inimigo, nem a justiça: Violência política na Argentina 1943-1983*. São Paulo: Hucitec; Departamento de Ciência Política da USP, 1998.

Feierstein, Daniel. Political violence in Argentina and its genocidal characteristics. *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n. 3, June 2006, p. 149-168.

Feierstein, Daniel. Sobre el rol del derecho en la construcción de la memoria colectiva. *2do. Encuentro Internacional Análisis de las practicas sociales genocidas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.

González, Horacio. Las sombras del edificio: construcción y anticonstrucción. In: Brodsky, Marcelo (ed.) *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca, 2005, p. 71-77.

Lebenglik, Fabián. Por la muerte de Alberto Heredia (1924-2000). Una cuarentena sin Heredia. *Página 12*. 30 de mayo de 2000 <
<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-05/00-05-30/pag29.htm>>

March, Natalia. «Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990» *Amerika* [En ligne], 3, 2010, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1617>

Rancière, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

Retort. Poderes afligidos: El Estado, el espectáculo y el 11 de septiembre. *Brumaria*. Madrid, n. 12, 2008, p. 133-146.