

# MATÁVEIS: AMÁVEIS

Danielle Magalhães (Doutora pelo PPGCL–UFRJ/CAPES)

## RESUMO

Dizer que hoje vivemos em uma política de exceção é dizer que vivemos em um excesso. Mas, enquanto a política perde os limites que traçam o outro, excluindo-o, a poética do livro *Não*, de Bruna Mitrano, entre o excesso e a falta, instaura uma política outra, que não exclui, mas denuncia, acolhe e articula as vidas que sempre foram reduzidas ao limite da existência e que, por isso mesmo, sempre foram passíveis de ser condenadas à morte. Assim, o objetivo deste texto é ver como esse livro dá a essas vidas matáveis o estatuto que a política nunca deu: o de serem tão somente amáveis.

**Palavras-chave:** Poesia; Filosofia; Política.

## ABSTRACT

Say that we live in an exception policy today is to say that we live in excess. But while politics loses the boundaries that trace the other, excluding him, the poetics of Bruna Mitrano's book *No*, between excess and lack, establishes another policy that does not exclude, but denounces, welcomes and articulates lives which have always been reduced to the limit of existence, and for this reason have always been condemned to death. Thus, the purpose of this text is to see how this book gives these killable lives (*matáveis*) the status that politics has never given them: that they are only lovable (*amáveis*).

**Keywords:** Poetry; Philosophy; Politics.

A nossa política ocidental, desde Aristóteles, foi sempre fundada em uma divisão que chancela os que podem participar da política e exclui os que não podem participar dela. Um dos critérios em que essa divisão se ancora – e contra o qual ainda hoje, sobretudo hoje, lutamos – é a exclusividade da capacidade de discurso a homens. Mais primário que isso é a caracterização da política exclusivamente pelo discurso entendido como fala articulada, elaborada, lógica. Desde a Grécia, o âmbito estritamente político, a *polis*, era exclusivo àqueles que podiam discursar: homens livres. Segundo Aristóteles, em *A Política*, mulheres, escravos, crianças e bárbaros apenas falavam, mas não discursavam, apenas tinham voz, entendida como um som que dá sinal de dor ou prazer, mas não tinham linguagem, porque estavam mais próximos à animalidade, mais presos à necessidade imediata de sobrevivência (ARISTÓTELES, 2009, p. 16). Assim, estavam mais perto do balbucio, do gaguejo, do mugido, do rosnado, do rugido, de todo som que não era o articulado do discurso. Vemos então que a base da nossa política ocidental se constitui, desde sempre, sentenciando aqueles que devem ser excluídos.

As palavras “excesso” e “exceção” têm a mesma origem. E, se “excesso” significa “ir além da conta” ou “aquilo que sobra” ou “o limite extremo”, significa também, etimologicamente, “saída” (*excedere*, de “ex-”, “fora”, mais “cedere”, “sair, ir embora, retirar-se, abandonar”). Excesso e exceção só são a saída enquanto inacessíveis, enquanto opostos ao acesso. Aproximar-se do excesso é aproximar-se do inaproximável. Dizer que hoje vivemos no excesso de uma política ou em uma política de exceção é dizer que vivemos em uma política inaproximável, que perdeu todos os limites. Enquanto ela perde completamente os limites que traçam o outro, enquanto ela, na perda de limites, exclui e aniquila o outro, talvez a poesia, por sua vez, instaure uma política inédita, que não exclui, mas denuncia, acolhe e articula as vidas que sempre foram reduzidas ao limite da existência, à vida biológica do corpo, à animalidade, e que, por isso mesmo, sempre foram passíveis de ser condenadas à morte.

Bruna Mitrano nasceu em 1985 e se apresenta como “favelada, professora da rede pública e mestre em Literatura Portuguesa (UERJ)”<sup>1</sup>. Em 2016, lançou seu primeiro livro de

---

<sup>1</sup> Conferir mini-biografia presente na revista eletrônica “Oceânica”, em que alguns de seus poemas foram publicados: <http://revistaoceanica.blogspot.com/2016/08/bruna-mitrano.html>. Acesso em: 17 jun. 2019.

poemas, intitulado *Não*, pela editora Patuá. Composto por 67 páginas, entre verso, prosa e desenho, em uma pontuação instável, em letras todas minúsculas, em uma ausência majoritária de títulos, esse livro gira à altura de tudo que grita à margem da vida e ao rés do corpo. No primeiro poema, lemos:

na estrada de terra  
da cidade vazia  
a criança preta empunha um pedaço de pau.  
ela está nua e vê-se um corpo tão prematuro  
quanto ruínas.  
a boca intumescida da criança preta gutura  
morte ao rei!  
e na aridez inalcançável dos pés descalços  
resiste  
a criança tão criança e velha,  
sozinha e livre –  
o sino da igreja abandonada toca todo dia na hora errada.  
(MITRANO, 2016, p. 15)

No primeiro poema do livro, tem-se a criança preta, ou melhor, o corpo nu prematuro da criança preta, ou melhor, o corpo nu da criança preta “tão prematuro/ quanto ruínas”, esse desajuste, esse adiamento do sentido provocado pelo desencaixe entre “prematuro” e “ruínas”, provocado pelo corte, pela quebra que traz a imprevisibilidade da morte, da finitude, ao que acabou de nascer, ao que nasceu antes do tempo, sendo o desajuste mesmo disso que é, ao mesmo tempo, o que nasceu cedo demais e o que remanesce depois de morto; ao mesmo tempo, o cedo demais e o tarde demais coincidindo em um corpo, em uma coincidência paradoxal que acusa um descompasso do tempo. No primeiro poema do livro, a primeira voz é a da criança, da infância, do que está antes da fala, a da criança preta, nua, de pés descalços, que não emite exatamente uma voz, mas um som gutural: isso que não é uma fala articulada, mas um som distorcido, grave, rouco, profundo, provindo da ranhura da garganta. Aristóteles diria que esse poema é monstruoso, porque estruturado em contradições: como pode uma criança ser prematura e velha? Como pode uma criança emitir um som distorcido que, no entanto, diz? Como pode uma criança guturar “morte ao rei”? Como pode uma criança preta guturar “morte ao rei”? Como pode uma criança preta e nua

guturar “morte ao rei!”? Uma criança prematura emite um som monstruoso ou fantasmático que anuncia “morte ao rei!”.

O poema se tece em distorção e desproporção, em uma desmedida que vai crescendo: de um lado, uma criança prematura, do outro, a ordem no som gutural; de um lado, um pedaço de pau, do outro, o rei; de um lado, a partícula “pre”, do outro, a partícula “pós”; de um lado, a criança *preta* e *prematura*, do outro, a criança velha como ruínas; de um lado, a criança preta, do outro, o rei, a igreja, o patriarcado; de um lado, a criança livre, do outro, a igreja abandonada; de um lado, o sino da igreja, do outro, um pedaço de pau na mão da criança; de um lado, a badalada aguda do tempo, do outro, a distorção interruptiva de um som infantil, de um som que não chega a ser um discurso, mas que não deixa de ser uma voz, uma voz que é mais que um som e menos que um discurso, uma voz que é um som e uma fala, um imperativo, uma ordem. O que torna esse poema monstruoso é que toda essa desproporção não se dá como dois lados díspares, mas como dois lados que acontecem ao mesmo tempo. Ela se dá entre o monumental e o mínimo ao mesmo tempo. Não só entre monumental e mínimo, mas entre contradições e distorções que subvertem a suposta ordem natural.

Para além desse primeiro poema, encontramos vários exemplos do que gira à margem da vida e ao rés do corpo ao longo de todo o livro. Em outras palavras, encontramos os mutilados da vida, os que vivem na falta:

a carranca me rindo  
eu  
em queda livre desde às cinco da tarde  
língua solta que soca o asfalto  
vendo  
a tragédia pronta pra despacho  
um bicho baixo se esgueirando  
um colchão largado na calçada  
vão queimar a vida!  
vão queimar a vida!  
deceparam os pés aninhados  
atearam fogo –  
os amantes de rua  
mutilados  
dançam sobre a brasa.

(MITRANO, 2016, p.22)

O poema acima se intitula “arranca”, palavra arrancada da primeira palavra do primeiro verso, “carranca”. Logo de cara, nos deparamos com essa formulação contraída: “a carranca me rindo”. Montemos a cena: há uma escultura com forma animal ou humana, necessariamente assustadora, que está rindo de um “eu” que está “em queda livre desde às cinco da tarde”. A partir daí, não sabemos mais quem ou o que é o “eu”, ele cai em queda livre e se transforma em “língua”, “tragédia”, “bicho”, “colchão”, “amantes”. Nessa metamorfose, quem vê a tragédia? Seria o eu ou a língua? Ou o eu transformado em língua solta? Seria a língua quem vê a tragédia? Impossível montar a cena. A violência desmonta a própria sintaxe e a definição clara de sujeito e objeto. O que queima também é a sintaxe, atingida pelo fogo e pela mutilação.

Não há uma narrativa que interligue as ações, dando um sentido a elas. O poema é uma descrição sintética de lances de imagens em sequência, como se vários pontos de vista sobre uma cena – às vezes *nonsense* – fossem ejetados a golpes de jatos curtos. Aqui, uma língua que golpeia contra a dureza da concretude inabalável do asfalto resiste à interpretação e impossibilita a decifração. As cenas são vomitadas sem uma narrativa que conecte sentido aos versos, com imagens curtas, caóticas e desconexas que condensam violência, uma visão apocalíptica e um fim igualmente assustador, violento, obscuro, terrível. Mais estruturado em cortes de cenas do que em cenas propriamente, o poema se sustenta no desencaixe da interrupção que, na forma e no conteúdo, não só desafia a leitura, resistindo à legibilidade, mas também faz da leitura uma experiência do insuportável. No poema, a tragédia do eu que cai se confunde com o despacho, com o bicho sacrificado, que se confunde com uma violência, uma violência que não é o sacrifício ritualístico de um bicho, mas uma mutilação de pessoas. Na metáfora, o sacrifício transporta a violência não sacrificial, o bicho transporta o humano, o suportável transporta o insuportável: queimam pessoas como se sacrifica um bicho, mutilam pessoas como se sacrifica um bicho, deceparam pés como se sacrifica um bicho. Sustentando o insuportável entre o literal e a metáfora, o poema se sustenta enquanto decepado: só se dá a ler enquanto arrancado, enquanto partes que faltam. Nele, o insuportável também é a justaposição entre os sujeitos “eu”, “língua”, “tragédia”, “bicho”, “colchão”,

“amantes”. Do eu aos amantes, do eu em queda livre aos amantes de rua, do eu que cai aos amantes que queimam, do eu a uma parte subtraída do corpo, do eu ao bicho, do eu a outros, do eu a uma parte arrancada, do eu a partes subtraídas consecutivamente, do eu mutilado a outras mutilações, do que foi cortado à dança que resiste ao corte. A dança, aquilo que faz par, não torna tudo mais terrível porque articula, mas porque leva o inarticulado até o limite, não fazendo outra junção senão a dos amantes com os fantasmas, com o que mais resiste à morte, com o que, depois de morto, continua vivo, em uma sobrevida que se torna maior quanto maior for a deformação, e não o contrário. A sobrevida e a dança são as do próprio poema como coisa arrancada.

O ponto de encontro com os que estão marcados pela falta e nela se revolvem também é o comparecimento do corpo não só pela parte que falta, mas pelo que dele é expelido, pelo que excede a ele, pelo excesso. “Não há o que se ver que não sobrecarregue a carne” (MITRANO, 2016, p. 33): assim poderíamos definir a experiência dos poemas de *Não*. Poderíamos dizer que são poemas da sobrecarga, do excesso, das sobras, dos restos: “carranca”, “carcaça”, “cacos de vidro”, “fatia gorda”, “boca e mãos luzindo engorduradas” (MITRANO, 2016, p. 22; p. 63; p. 45; p. 56; p. 31), do abjeto, *abjectus*, do “atirado por terra”: “a mão aberta, vulnerável, atirada, como se de fora do corpo”. A presença de muros e paredes nos poemas também nos leva a crer que aqui se está sempre no limite – (I) da vida; (II) do corpo; (III) da lucidez, como lemos em outro poema: “ela pediu pra eu não enlouquecer/ parei de tomar os remédios pra tentar ser gente/ mas uma chuva forte caiu/ era janeiro/ e me escorreguei/ perdi o senso” (MITRANO, 2016, p. 33); (IV) do tempo: “bomba-relógio falta pouco pro fim do dia pouco pro fim do mês \$ pouco pro fim do ano quanto pro fim da linha” (MITRANO, 2016, p. 32); (V) do espaço: “é preciso fugir *pelas beiradas*” (MITRANO, 2016, p. 18, grifo meu), “aos berros no *meio da rua*” (MITRANO, 2016, p. 29, grifo meu), “tomba no *meio da rua*” (MITRANO, 2016, p. 33, grifo meu) –, sem esquecer que a favela é o lugar por excelência onde se vive em condições extremas, em situações-limite (“um homem construiu sua casa com as próprias mãos./ demoliram a casa e ergueram um muro” (MITRANO, 2016, p. 26)), denunciando o limite e denunciando,

ainda, a ultrapassagem dos limites: a violência contra o corpo, o abuso, a dupla condição de mulher e de mulher favelada que faz de sua vida uma vida matável.

Em *Homo Sacer* (2010), de Giorgio Agamben, lemos que o *homo sacer* é uma figura do direito romano arcaico na qual o caráter de sacralidade liga-se, pela primeira vez, a uma vida humana. *Homo sacer* é uma vida insacrificável, pertencida aos deuses, porém é justamente isso o que autoriza sua morte. Uma vida insacrificável, porém matável. Enquanto sanciona a sacralidade de uma pessoa, esse princípio, sustentado em uma contradição, autoriza sua morte. Sacro é aquele que é destinado aos deuses, e não aos homens, e por um sacrifício, não por uma condenação ou assassinato. Mas o surgimento do *homo sacer* transforma o sacrifício em assassinato, e esse assassinato da pessoa sacra não é tido como crime, ele passa a ser lícito. Assim, o *homo sacer*, enquanto aquele que pode ser morto, não está mais na esfera do sacrifício nem na do direito humano, porque quem o mata não é punido.

O estado de exceção se caracteriza exatamente por essa suspensão, pela suspensão da regra. O estado de exceção não é nem uma situação de direito nem uma situação extraordinária, é um limiar paradoxal de indiferença entre elas. Nele, a exceção se constitui como regra. Em *Homo Sacer*, Agamben nos diz que a estrutura da exceção é o fundamento da política ocidental; ela se constitui através de uma exclusão, a da vida nua. Nos gregos, essa vida nua, chamada de *zoé*, era a vida diretamente atrelada à sobrevivência do corpo, à necessidade, ao simples viver. Diferentemente desta, havia a *bíos*, a vida para além do simples viver, para além da necessidade, da sobrevivência, dos limites do corpo: a vida que podia ser política, a vida que podia ser bem vivida. A esta pertenciam, por exemplo, os homens livres, cidadãos da pólis, aqueles que podiam participar da política. Estes, então, não estavam presos ao simples viver, mas ao bem viver. Assim, a política ocidental se funda em uma exclusão primeira: a da vida nua. Todavia, essa não era uma exclusão total, porque a *bíos* só funcionava às custas da *zoé*: aqueles e aquelas que não eram livres trabalhavam para que outros o fossem, para que outros participassem da vida política. Assim, a exclusão da *zoé* não era mais que uma exclusão inclusiva (uma *exceptio*) na pólis (AGAMBEN, 2010, p.15). Ela não estava totalmente dentro, mas também não estava totalmente fora, porque ela era a engrenagem do sistema. No *modus operandi* dessa política, a vida nua se torna, simultaneamente, sujeito e

objeto do ordenamento político. Desse modo, *bíos* e *zoé*, externo e interno, vida política e vida nua se indeterminam na perda de limites em que é instaurado o estado de exceção, ou melhor, em que é instaurado o próprio direito.

A política ocidental nunca conseguiu articular essas duas esferas, *zoé* e *bíos*, voz e linguagem, interior e exterior, casa e rua, porque nunca existiu uma política que não fosse fundada sobre essa fratura, sobre essa cisão, que, ao separar ao mesmo tempo em que captura, se torna uma zona de indistinção. Essa cisão não articula, a captura que ela faz não é uma inclusão política, é uma inclusão como captura, como parte da engrenagem de um sistema que opera capturando para aniquilar, e não para articular. A exceção é uma espécie de exclusão, “mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora de relação com a norma; ao contrário, essa se mantém em relação com aquela na forma da suspensão” (AGAMBEN, 2010, p. 24). Por isso, não se trata exatamente de uma exclusão, ou essa exclusão não é total, é uma exclusão inclusiva, uma exclusão que opera pela captura. Segundo o étimo, exceção é “*ex-caperé*”, capturada fora, e não simplesmente excluída (AGAMBEN, 2010, p. 166).

Se a vida nua estaria originariamente situada à margem do ordenamento, daquilo que não poderia ser controlado, há, na modernidade, a coincidência progressiva entre *zoé* e *bíos*. O problema dessa coincidência é que essa indistinção entre interno e externo, privado e público, vai se transformar em mecanismo de poder. A vida biológica vai coincidir com o espaço político e encontra no fascismo e no nazismo o pior dos limites: neles, a vida nua passa a ser o critério político supremo. E, assim, a biopolítica, somada às tecnologias de extermínio que passaram a surgir sem precedentes com os campos de concentração, constitui o cálculo mais mortífero do gozo que fundamenta o horror desses tempos. Esse somatório não institui outra política que não uma política de morte, uma política feita para matar, isto é, a própria aniquilação da política. Corpos marcados para morrer, corpos matáveis, eis o sintagma que cruza os tempos, constituindo-se como o fundamento da política ocidental. São os corpos absolutamente matáveis que formam o corpo político do Ocidente (AGAMBEN, 2010, p. 122).

Assim, se Foucault pensou a biopolítica na modernidade, quando o corpo passa a ser capturado pela política, quando a vida biológica passa a ser objeto e centro da política, quando há a politização da vida nua por mecanismos de controle que instituem uma marca que diz que somos identificáveis, reconhecíveis, controláveis e matáveis, a decadência da política se agrava quando isso se transforma em um mecanismo de extinção em massa, como aconteceu nos campos de concentração e, antes disso, nas colônias, como alerta o filósofo camaronês Achille Mbembe, em *Necropolítica*, atualizando os estudos sobre a biopolítica ao repensar o paradigma do terror moderno sob o ponto de vista da escravidão e da ocupação colonial. Assim, das colônias às fronteiras contemporâneas, dos campos de concentração às cidades sitiadas do Oriente Médio, dos massacres a indígenas e chacinas a negros e pobres, como acontece de forma atualizada nos dias de hoje, sobretudo, nas periferias e favelas do Rio de Janeiro, a vida é reduzida ao corpo, aos corpos que “devem morrer” em um cotidiano ele mesmo militarizado que passa a assumir “uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo” (MBEMBE, 2018, p. 48). Esses corpos, quando não são mortos, são relegados a uma vida indigna de ser vivida, uma vida sem valor, descartável, que, em outras palavras, é uma morte em vida (MBEMBE, 2018, p. 28); ou, ainda, viver sob esse terror que caracteriza tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais contemporâneos é “experimentar uma condição permanente de ‘viver na dor’” (MBEMBE, 2018, p. 68).

Pensando o terror a partir dos fenômenos da escravidão e da colonização, Mbembe tece uma crítica da crítica política contemporânea, tomando como paradigma o projeto de modernidade para pensar a soberania que privilegia as teorias normativas da democracia e o conceito de razão. Nesse caso, a política é pensada a partir da razão como categoria fundadora: “é com base em uma distinção entre razão e desrazão (paixão, fantasia) que a crítica contemporânea foi capaz de articular uma certa ideia de política, comunidade, sujeito” (MBEMBE, 2018, p. 9). Contra a crítica que não questiona a suposta autonomia do sujeito e a razão como centro do pensamento político, que não questiona o paradigma em que “a política é o exercício da razão na esfera pública”, Mbembe, para pensar a política, dispensa a razão como categoria fundadora e parte das categorias de vida e morte, pensando a relação

entre política e morte, em que a primeira passa a ser um “trabalho de morte”, um “direito de matar” (MBEMBE, 2018, p. 16). Sabemos que a razão não priva da condição de matável. A política que não se quer como antipolítica não deve mais ser vista como o exercício da razão na esfera pública, mas como a inclusão das vidas matáveis, ou seja, como a inclusão daquilo, daquelas e daqueles que estão incessantemente no limite entre a vida e a morte.

Em *O Uso dos Corpos*, Agamben diz: “O mistério do homem não é aquele, metafísico, da conjunção entre o ser vivo e a linguagem, mas aquele, prático e político, de sua separação” (AGAMBEN, 2017, p. 234). Se o estado de exceção, fundamentado na perda de limites, traça entre as duas esferas – a *bíos* e a *zoé* – um limiar em que não é mais possível distinguir uma da outra, se a exceção se mostra como a forma originária do direito e da política ocidental, se a cisão não disjunta e articula, aproximando à medida que mantém a diferença, mas confunde as duas esferas, como, então, instaurar uma relação de articulação que deve recompor a fratura, uma relação que as coloca junto à medida que expõe a diferença que as separa? Como instaurar não uma relação de exclusão-inclusiva, mas uma relação de libertação do que está capturado?

Uma das frases ou um dos versos que poderiam definir a poética de *Não* seria: “em toda alteridade, resta um pouco de fim” (MITRANO, 2016, p. 28). Essa é uma poética da alteridade, onde tudo que é outro, como o verso define, aponta para o fim. Tratando de modo inseparável o outro e a finitude, vai-se ao outro lá onde ele se encontra sob ameaça, no limite. Poderíamos dizer que esse livro traz uma poética do excremento, do expelir, definindo-a por essa partícula “ex-”, que, como foi dito, quer dizer “fora”. O *Não* expele, ejeta, vomita, soca, golpeia, lança. Como a poeta e tradutora Nina Rizzi escreveu no prefácio, esse livro é um poema-molotov. Em mais um exemplo, lemos o movimento de arremessamento: “era a primeira vez que não se arrependia dos gritos, do murro na porta, de mais um copo atirado contra a parede” (MITRANO, 2016, p. 45). Ao mesmo tempo em que há esse gesto de voltar para fora, de devolver para fora o que violentamente entrou, as secreções e tudo o que o corpo põe para fora são também o que há de mais íntimo, de mais constitutivo, de mais familiar. Esse gesto mostra que o estranho e o que vai para fora é o dentro mais dentro.

A palavra que mais se repete no livro é “grito” (cf. MITRANO, 2016, p. 16; p. 17; p. 28; p. 31; p. 32; p. 42; p. 45; p. 47). Por onde um texto grita, por onde ele estala, é também por onde o sentido não se faz ou onde se dissolve. O grito é a falta e, ao mesmo tempo, o excesso da linguagem. O som disforme como um grito, como um som gutural, é o inarticulado, o desajuste que não cabe nas palavras, estando antes delas ou excedendo a elas. Tratando do que, em geral, não queremos ler, não queremos ver, não queremos ouvir, o modo como os poemas desse livro fazem isso é fazendo com que escutemos um estrondo, mobilizando também todos os outros sentidos. Eles fazem ouvir um barulho insuportável como o “barulho oco dos coágulos esbofeteando a água da privada” (MITRANO, 2016, p. 18) ou o barulho estridente do estilhaço do “copo quebrado” (MITRANO, 2016, p. 31), um barulho de um “murro na porta, de mais um copo atirado contra a parede” (MITRANO, 2016, p. 45). Nada disso está na ordem do articulado, do elaborado, então poderíamos dizer que, neste *Não*, a reação comparece mais do que a elaboração. Os poemas desse livro são menos da elaboração, do psíquico, e mais do somático, do estômago. Mas sem ruminação. Ao contrário, aqui há, sobretudo, indigestão: antirrumicante, não digere, não elabora, mas regurgita, vomita, devolve aquilo que não desce; não, porém, sem um corpo convulsivo, revolvido. Como uma resposta que vem no/do corpo que se revolve, aqui se está sempre rente às necessidades básicas de sobrevivência: a fome, a sede, os excretas, a recepção dos sentidos, isso que está mais diretamente relacionado a órgãos ou partes do corpo.

Uma das palavras que Aristóteles mais usa n’*A Política* é “necessidade”. A necessidade de trabalhar para viver, na Grécia, significava não ser livre, sendo o contrário de liberdade. Quando a necessidade precisa ser assegurada antes da liberdade, não somos seres livres. Na sociedade moderna, por necessidade, o trabalhador não podia abandonar o trabalho. Vemos então que, desde tempos remotos, a política e a liberdade, que nunca foram a mesma coisa, mas que sempre estiveram em relação, excluem a necessidade, a falta, a carência.

Um dos poucos poemas que, no livro de Bruna, possuem título se chama “verão”. Substantivo ou verbo? Pelo poema, vemos que se trata da estação mais quente. Nele, não há “eu”: há ele, ela, as crianças, o menor, o maior, os moleques de rua, a menina, a vizinha. Mas as cenas são descritas do ponto de vista d’“ela”: “caneca descascada no chão, café, garrafa

térmica amarelenta, café forte. o marido parece até que sente o cheiro de longe, tá molhado de mangueira, bebe sem açúcar, de pé, copo americano. sempre magro, o marido, ela não entende” (MITRANO, 2016, p. 36). Há um centro principal e outros periféricos ao redor dos quais as cenas giram. O principal é o ventilador que parou, por onde se inicia e se fecha a cena, em cujo começo lemos: “na calçada, ela e as crianças. calor de cozinhar lá dentro, o ventilador parou.” (MITRANO, 2016, p. 36). No final, lemos: “baixa o sol, a cigarra grita, hora dos cupins, corre pra fechar a janela. suor. escorre na frente da orelha, salpica o buço, mela o sovaco, molha até o cóccix. cheiro de café, cheiro de suor. final do ano, ah, ventilador de teto” (MITRANO, 2016, p. 37). Ao redor disso, a necessidade de comer, o dente que falta, a descrição de um cotidiano comum:

o maior solta pipa. céu colorido, vento bom. os moleques da rua de trás cortam todo mundo, o maior xinga sozinho, ela grita ele, ele tem que comer, essa merda custa dinheiro. o maior acena e ela ri, um dente faltando, vai ao dentista qualquer dia, desdentada não consegue emprego, ela é boa de serviço. A espuma branca dentro do copo, ela esfrega na perna. a menina descoloriu o cabelo, faz sucesso, já namora. a gente cria filho pro mundo, a vizinha diz (MITRANO, 2016, p. 36).

Um cotidiano de quem está rente à necessidade, de quem dente e ventilador disputam como prioridades. O calor comparece não só como substância líquida que o corpo expele, como o que excede os limites do corpo (“suor. escorre na frente da orelha, salpica o buço, mela o sovaco, molha até o cóccix”), comparece também pela falta – do ventilador. Nesse poema de descrição simples, sem contorcionismos com a língua, sem imagens desconexas, sem metáforas, tudo está muito claro. Tão claro que não precisa fazer sentido: está posto e só. Pela descrição e pela enumeração, há uma exatidão de quem sente calor e tem a percepção imediata do mundo, sem decifração e sem comentário que produza comentário e sentido para uma cena tão incontornável. Aqui, temos a duração de metade de um dia, desde a hora do almoço, do pico do sol, até a hora que “baixa o sol, a cigarra grita, hora dos cupins”. Quem abre e fecha a cena é o ventilador de teto. E quem acusa o limite do tempo é o grito da cigarra. Nesse meio tempo, nesse tempo a meio, o que acontece nessa metade de dia? A claridade: o claro do dia e o clareamento dos pelos; o vazamento: o calor que escorre, o vazamento no teto e uma mãe que amamenta, de cujo seio o leite vaza; o corte: o corte da unha e o corte da

brincadeira de pipa; o cheiro forte: o cheiro forte de café e o cheiro da água oxigenada, amônia e suor. Os contrastes de intensidade se dão entre o corpo e o fora. Nessa cena doméstica, ordinária, corriqueira, o grito da cigarra, o corte no poema, acusa o limite não só do tempo, mas de todos os excessos: da claridade, do vazamento, do cheiro forte. Gostaria de acreditar na mentira de que as cigarras explodem quando cantam. Afinal de contas, sempre vem um insuportável acompanhado a esse grito: “ah esse calor terrível” (MITRANO, 2016, p. 31). Não o verão carioca, mas mais que isso: o calor típico de quem queima e derrete à margem do centro. O calor típico do verão em Bangu, por exemplo, bairro localizado na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro. O que vemos em “verão” é o que resta depois do derretimento, depois do último grito: o exoesqueleto da cigarra, a casca que encontramos presa às árvores depois da última muda do inseto. Nesse poema, encontramos o escorrimento, o vazamento, o derretimento, o descascamento, a descoloração, essa finitude das coisas e das pessoas que habitam um lugar-limite em uma temperatura-limite, onde o céu colorido entra em contradição com a “garrafa amarelenta”, a “caneca descascada”, a mulher desdentada. “[V]erão” é, por assim dizer, um resto, uma casca que, ao contrário de ser um suplemento, é uma lacuna, aponta para o que não está lá, como marca de uma ausência: resta o líquido expelido pelo corpo, restam partes do corpo (“orelha”, “buço”, “sovaco”, “coccix”), resta o dente que falta, resta a falta do ventilador. Essa cena doméstica não é tanto a casa e o que gira em torno dela, mas os furos da casa e do que gira em torno dela, os furos que fazem da casa uma casca: o habitat é uma presença que aponta para uma ausência, é um fóssil, um resto, uma ruína: o exoesqueleto da cigarra.

O livro de Bruna Mitrano trabalha com todos os cinco sentidos, como vemos com os seguintes exemplos: “as pontas dos dedos estalam na superfície sólida da água” (MITRANO, 2016, p. 56), “penetrar a ponta da língua nas substâncias quentes fluidas vivas” (MITRANO, 2016, p. 57) – nesses exemplos, que são poemas em sequência, um seguido do outro, vemos que o que está em jogo no tato e no paladar é a extremidade, a ponta da língua, as pontas dos dedos, isto é, o limite. Quanto ao olfato, encontramos “cheiro de café, cheiro de suor” (MITRANO, 2016, p. 37), assim, dois extremos justapostos. Com relação à audição, já dissemos que esse *Não* faz barulho, um barulho que alguns diriam insuportável: “um grito

vinha da cozinha” (MITRANO, 2016, p. 31) e “outro copo quebrado” (MITRANO, 2016, p. 31). Quanto à visão, repetimos: “Não há o que se ver que não sobrecarregue a carne” (MITRANO, 2016, p. 33). Se pensarmos em como a poesia foi vista ao longo do tempo, a partir dos sentidos, passamos por uma longa tradição, da antiguidade à modernidade, em que a visão foi predominante (o poeta era aquele vidente ou visionário que deveria fazer ver, fazer enxergar, trazer do escuro para o claro), mas já há um tempo essa supremacia da visão foi dando espaço ao tato: a poesia não tem que deixar nada claro, ela tem que fazer mover e, para isso, ela precisa tocar. Nesse caso, ela toca na ferida. O que comparece é a ferida aberta, não a costura, não o curativo, não a cicatriz. É interessante notar que o paladar e o tato, o toque, o contato, eram tidos por Aristóteles – e por toda uma tradição aristotélica – como os sentidos mais baixos. Veremos que o *Não* faz desses sentidos a sua ética.

Se podemos dizer que aqui se faz presente a reação do corpo, que se debate, se revolve, expondo seus limites, deslizamos por significantes que derivam de “gesto”, como “indigesto” (usamos a palavra “indigestão” acima) e “gestação”. A gestação é um tema que aparece pela sua negação ou interrupção, pelo aborto: “puta que pari um bicho morto”; “gestação infinita/ o filho podre a cerca viva/ meu útero arregaçado expelindo medo em sangue/ porque é meu horror que gero –/ sei me ferir”; “frutas que nasceram podres/ as que nasceriam pra sempre.”; “nada que despossuímos sobrevive ao que gestamos.”; “meu sangue é vivo porque é sangue de quem se aborta, é sangue de quem implodiu e é arrancada a fórceps” (MITRANO, 2016, p. 18; p. 20; p. 24; p. 39; p. 47). O *Não* gesta aquilo que não vingou, aquilo que não chegou a ser. Incide aqui um apelo para ver essa poética como o lugar não daqueles que são, mas daqueles e daquelas que nunca puderam ser, que nunca tiveram o estatuto de ser. Essa reflexão se torna pertinente se pensarmos que, desde Platão, a poesia era aquilo que revelava, e isso era compreendido como o passar do não-ser ao ser, ou seja, o fazer com que algo que não fosse passasse a ser. Mas não podemos perder de vista que essa revelação sempre implicou um velamento: aquilo que se mostra, que se dá a ver, não pode ser entendido fora do duplo gesto do que se mostra ao mesmo tempo em que oculta. Precisamos então ver como esses poemas permitem fazer a experiência daquilo que não chega a ser, daquilo que foi interrompido ou, mais contundentemente, obstruído, impedido. Aqui, a problematização da teoria platônica

da passagem do não-ser ao ser se dá especialmente pela experiência da pobreza, que antes impede e obstrui do que dá passagem.

Na forma, no gênero, talvez esse livro se defina como aquilo que não chega a ser. Muitos poemas poderiam ser definidos como poemas em prosa, mas essa definição é insuficiente, porque não é possível se ter certeza, já que a falta de pontuação em muitos deles permite ler o que seria linha como verso. Para além da pontuação, nos encontramos em uma indecisão da forma também pela majoritária ausência de títulos, com exceção dos poemas “arranca”, “verão”, “habitat” e “dois pra lá” (MITRANO, 2016, p. 22, p. 36-37, p. 63, p. 65). Não sabemos se os títulos e as pontuações são aleatórios, mas a majoritária ausência e a repentina presença de pontuação e títulos aumentam ainda mais a indecisão da forma e do gênero, tensionando mais a leitura, fazendo com que a fronteira entre prosa, verso e desenho seja tênue e fazendo com que, em meio ao inominado (ausência de títulos), nos deparemos com nomes (títulos). Desse modo, o *Não* é menos um terreno consolidado pelo peso de seu imperativo e mais um terreno esburacado e instável que não se percorre senão com giros, impasses, contorcionismos, quedas, enfim, improvisos.

O que se subtrai ao nome, de alguma forma, é o que ainda não chegou a ser ou o que está ao rés do ser. Gestando o indigesto, esse *Não* também porta em si o que ficou atravessado, pelo meio. O *Não*, um movimento em si mesmo interruptivo, gesta os mutilados da vida, o que não vingou. Ele mesmo é uma interrupção e se sustenta em uma economia da falta que não *reage* senão em um excesso. Ele se sustenta nesse campo da gerência da necessidade, da sobrevivência, daqueles e daquelas que sempre foram excluídos da política. Por habitarem a falta e o excesso, as extremidades, nunca o meio termo, nunca a justa medida, Aristóteles diria que esses e essas estavam mais próximos de uma monstruosidade. Esses e essas que nunca chegaram a ser foram sempre relegados, de algum modo, a uma dimensão mais animal, irracional, insensata, ilógica, selvagem, violenta, rasteira, suja, informe, disforme, estranha. Como dissemos, o fundamento da nossa política ocidental se define por alguns seres que discursam e outros que apenas falam, grunhem, rosnam, mugem. A poética do *Não* é isso que está mais para bicho, e não para *lógos*, não para articulação. O *Não* gesta esses e essas que têm a vida condenada como “frutas que nasceram podres/ as que nasceriam para sempre”

(MITRANO, 2016, p. 24), como o corpo prematuro da criança preta cujo nascimento já é ruína, como isso que desafia a definição de humano.

“Sustenta[r] olhos de pavor diante do inevitável de ser bicho” é fazer fitar a cabeça da Medusa a cada poema (MITRANO, 2016, p. 57). É isso que o *Não* faz. Ele faz parar, como quem dá de cara com o insuportável. Mas ele também gira e faz girar. De pouco mais da metade para o final do livro, comparecem cenas de relação amorosa e, depois, de modo mais explícito, o amor. O poema da página 49 evidencia isso quando, no verso “lágrimas, coriza, bichos,/ tanto amor,/ amornaram seus dedos”, a definição de amor se identifica com as secreções, com o que está mais ao rés do corpo, com o que nos cola à nossa condição animal:

      você não sabe se enxugar,  
      eu disse rindo.  
      das suas pernas encharcadas brotavam poças escuras  
      que no corredor escuro  
      pareciam buracos –  
      eu não desviava,  
      espalhava seus abismos.  
      até que ficava insuportável te ver escorrer  
      e eu me agachava e lambia dos seus extremos até o pé,  
      a língua desmoronando em cada dobra,  
      enquanto você ardia por toda a dor do mundo.

      e foi por ela,  
      foi por toda a dor do mundo,  
      que chorei em seus pés  
      e supus as linhas do seu rosto quando minhas águas,  
      lágrimas, coriza, bichos,  
      tanto amor,  
      amornaram seus dedos.  
      (MITRANO, 2016, p. 49)

Aí, pela primeira vez, nesse *Não*, essa animalidade aparece de modo afirmativo ao ser aproximada ao amor. Por uma associação não esperada, nomeia-se, por um nome também não esperado, “amor”, que já indica o para além da necessidade, isso que até então não estava saindo da necessidade, do corpo vivente: “o que nos prendia um ao outro não era apenas necessidade, mas algo que trazíamos debaixo da pele” (MITRANO, 2016, p. 41). Aqui, pela primeira vez, parece, minimante, nomeia-se de outro modo, queima-se de outro modo, arde-se de outro modo: o amor não só aparece como ecoa: nos últimos versos, “tanto amor,

amornaram seus dedos”, o “amor” é duplicado na quentura de “amor-naram”, parecendo ser o contraste com o “Verão” escaldante anterior em que se escorre, se desmancha, se descolore.

A dimensão animal que coloca incessantemente na condição de outro, impuro, informe, estranho, hostil, longe de aludir a uma identidade, se abre a uma alteridade que implica um gesto em que o amor não vem pelo reconhecimento do rosto, mas pelas substâncias do corpo que são tocadas pela mão do outro: a suposição dos traços do rosto alheio vem pelo acolhimento das mãos alheias à matéria expelida. Ou seja, quem reconhece o outro é, antes, esse corpo estranho expelido (“e supus as linhas do seu rosto quando minhas águas,/ lágrimas, coriza, bichos,/ tanto amor,/ amornaram seus dedos.”).

No *Não*, o amor aparece como gesto que não desvia dos buracos do outro, mas os espalha até o limite: é assim, lambendo os limites do outro, que se ama. Ama-se também como um gesto-limite: a língua não lambe senão dos “extremos até o pé”, os buracos espalhados, as dobras, as ranhuras. A língua que lambe os extremos e desmorona em cada dobra arde afirmativamente como amor por uma segunda e última vez no poema da página 63:

um equívoco,  
sangro.  
o visco vermelho é larva na carcaça apodrecente do homem,  
diz vontade,  
entre minhas pernas –  
sol no corpo flácido de sono.  
estica o pescoço e a boca cansadafaminta,  
bicho, lambe –  
da língua à pele,  
estala uma baba espessa.  
entreabertos, os lábios imensos:  
a gota incólume,  
na dobra esgarçada  
parece amor.  
(MITRANO, 2016, p. 63)

O poema citado acima se chama “habitat”. Nele, lemos que essa morada começa pelo sangue como um equívoco. Depois vamos vendo que essa morada é uma travessia pelo corpo. Mais que uma travessia, uma travessia erótica. Mas comecemos pelo começo: o equívoco.

“[U]m equívoco,/ sangro”. O “visco vermelho” no verso seguinte parece ser esse sangue que, como equívoco, deixa de ser sangue e passa a ser visco vermelho, que deixa de ser visco vermelho e se transforma em “larva”. O dorso também é um equívoco: aqui, ele é carcaça. O restante do poema leva a crer que se trata de uma cena erótica: “bicho, lambe –/ da língua à pele,/ estala uma baba espessa./ entreabertos, os lábios imensos:/ a gota incólume,/ na dobra esgarçada/ parece amor”. Nada leva a crer que o abjeto não seja agora bem-vindo. Pelo contrário, “a carcaça apodrecente do homem” faz parte da cena erótica, o amor não acontece sem ela: “diz vontade, entre minhas pernas”. Faz parte da cena erótica o “corpo flácido de sono”, faz parte da cena erótica “a boca cansadafaminta”. Nada disso indica que não haja amor. Pelo contrário, tudo isso conduz ao amor, que só surge como amor no último verso, como especulação, como hesitação: “parece amor”. Habitat é o abjeto transformado em meio de amor. Não é a casa limpa, arrumada, perfumada: é a morada mais estranha: o abjeto como meio de vida, como forma de amor. No poema anterior, o amor surgiu pelo toque, pelo contato com substâncias do corpo (“e supus as linhas do seu rosto quando minhas águas,/ lágrimas, coriza, bichos,/ tanto amor”), o amor surgiu também pela boca, pela “língua desmoronando em cada dobra” (MITRANO, 2016, p. 49). Nesse poema, parece que lemos um esgarçamento da dobra, um desdobraimento do esgarçamento da dobra, um esgarçamento do desmoronamento na dobra: “entreabertos, os lábios imensos:/ a gota incólume/ na dobra esgarçada/ parece amor” (MITRANO, 2016, p. 63). Nele, o amor também surge na gota que desmorona nos lábios imensos, também surge pelo contato com substâncias quentes e fluidas do corpo. Se, antes, o amor foi tateado na língua desmoronada na dobra, agora, o desmoronado na dobra esgarçada (“a gota incólume”) indica o amor, não chegando diretamente a ele, mas se aproximando indiretamente, girando em torno, especulando, como quem tateia, como quem acena, como quem associa, como quem aprende a dar nomes.

É importante dizer que o caráter afirmativo da animalidade vem também pelo rito, ou seja, por isso em que corpo e mensagem se relacionam em intimidade. Alguns poemas sugerem rituais de matriz africana, como o candomblé, em que o corte, o sangue, o sacrifício, estão presentes, mas que, como sabemos, carregam um significado festivo e celebrador. Trazendo um dos ritos mais discriminados como obscuro, selvagem, diabólico, histérico, em

que, não à toa, um corpo dá lugar a outro, uma voz dá lugar a outra voz, tornando esse corpo mesmo um mensageiro, intermediário, um *medium*, “quem cai na gira não levanta”, porque essa é uma incorporação que não se identifica com possessão, mas, antes, com uma despossessão de si que leva rente aos que estão ao rés do chão. Poderíamos definir essa escrita também como “a tragédia pronta pra despacho”: como um padê pra Exú – esse que faz ponte entre os homens e os deuses, que habita a escuridão, o limite, a margem, a beira, a encruzilhada –, a carne é exposta como a de uma galinha cortada, cujas vísceras só são morte e sacrifício na medida em que são uma oferenda, um apelo. A afirmatividade das estranhezas desse corpo pagão vem igualmente aí, no rito, onde se dança sobre a brasa:

as pontas dos dedos estalam na superfície sólida da água e  
a carne lateja alegre diabólica enquanto a fatia gorda dança  
severamente aos aplausos do cego que com olhos de não ver  
tateia os gemidos riscados no chão

quem cai na gira não levanta  
diz aos gargalhos  
a santa de vidro quebrou cedo  
olho daqui os pedaços de quem não olha  
tem um sorrisinho antagônico  
hipocrisia mordaz nas palavras rasas  
comiseração e deboche  
olho de boi morto.  
(MITRANO, 2016, p. 56)

Entre a plataforma de versos mais alongados e o abismo dos versos mais encurtados, entre dois pedaços, entre uma “fatia gorda” e “pedaços de quem não olha”, entre a subtração do humano pela carne e a subtração de carne do humano, entre a subtração do humano pelo excesso e a subtração do humano pela falta, entre duas metonímias opostas, entre o que sobra e o que falta, esse corpo começa a dar um giro e mostra que já sabe cair, já sabe queimar, já sabe brincar com o fogo. O mesmo se evidencia mais adiante, na página 62: “[mãos de pólvora afagando o fogo]”. Esse corpo já sabe dançar: se, no começo do livro, lemos que “os amantes de rua/ mutilados/ dançam sobre a brasa” (MITRANO, 2016, p. 22), essa dança, que até então tinha comparecido timidamente, sempre expondo o preço pago para que aconteça, a instauração de uma falta, um pedaço arrancado, um corte, um sacrifício, sempre se situando,

ainda, na beira entre o que queima pela morte e o que queima também por subverter a morte, agora, mais para o final do livro, esse corpo deixa de se curvar inevitavelmente apenas à dança macabra da morte e traz à cena a vida-a-mais que se instaura em uma pequena morte: “no golpe extático da pequena morte, dançam o líquido branco espesso e meus muitos coágulos” (MITRANO, 2016, p. 44). Orgasmo, esperma, lágrimas, coriza, sangue, os excessos que agora se endereçam ao outro, em uma sobrevida, em um a-mais que aproxima um certo modo de morrer a um mais-que-apanas-viver: “morreria já a essa hora?/ danço” (MITRANO, 2016, p. 65).

Se, até aqui, a dimensão do corpo-bicho tinha comparecido mais como denúncia de um corpo reduzido à vida nua, encaminhando-se para o final do livro, porém, esse corpo-bicho é celebrado diabolicamente, eroticamente. O corpo que, nesse giro, passa a saber-fazer, a saber-se-mover-com, entrelaçando Eros e Tânetos, agora se mostra também como o que eu chamaria de uma ética do excesso, do excremento, da sobrecarga. O poema da página 57 parece condensar tudo o que foi abordado ao longo do livro e, como nenhum outro, traz nessa poética um “ – exercício de libertação – ”:

roçar a língua na ferida não cicatrizada dum desconhecido  
que não se presta a gemidos mas sustenta os olhos de pavor  
diante do inevitável de ser bicho insano galopa arrefece no  
subsolo da cidade de cal  
penetrar a ponta da língua nas substâncias quentes fluidas vivas  
– exercício de libertação –  
(MITRANO, 2016, p. 57)

Essa poética traz uma ética, é preciso dizer, erótica: é como se o poema respondesse à pergunta “o que deve ir à boca?”. Esse poema condensa o que foi faiscando ao longo do *Não*: ele mostra que é no desmoronamento da língua que se vai às ranhuras do outro (“o encontro é quando lambe o racho da minha sola”), à ferida do outro que permanece não cicatrizada (“roçar a língua na ferida não cicatrizada dum desconhecido”), aos buracos que constituem os abismos do corpo: “a língua desmoronando em cada dobra, enquanto você ardia por toda a dor do mundo”.

Segundo Aristóteles, no “Livro III” de *Ética a Nicômacos*, enquanto os animais irracionais estão apenas em relação de instinto, e não de prazer, com os sentidos, os humanos,

ao contrário dos animais, estão também em relação de prazer (ARISTÓTELES, 1999, p. 66). Pessoas concupiscentes são aquelas que se comprazem com os prazeres quando estes são objetos de desejo para elas (ARISTÓTELES, 1999, p. 66), ou seja, quando, diferentemente de como acontece com animais, elas não estão em relação com os sentidos por necessidade ou instinto, mas por desejo. Mas é justamente isso que, para Aristóteles, aproxima os humanos dos animais, é justamente o desejo que condena os humanos como animais: “a concupiscência é justamente condenada porque ela existe em nós não enquanto criaturas humanas, mas enquanto animais” (ARISTÓTELES, 1999, p. 67). Na concupiscência, os humanos são condenados como animais porque, nela, o prazer não é moderado, e o excesso, certamente, tem uma face monstruosa e transgressora para Aristóteles: “comprazer-se em tais coisas é bestial”, ou “o excesso em relação aos prazeres é concupiscência e é condenável” (ARISTÓTELES, 1999, pp.67-68).

Dos cinco sentidos, o tato e o paladar são prazeres que parecem servis e bestiais, porque podem se tornar mais que prazer, podem se tornar um “gozo efetivo”. E, para Aristóteles, esse “gozo efetivo” vem “em todos os casos através do tato, tanto em relação aos alimentos quanto à bebida e às relações sexuais” (ARISTÓTELES, 1999, p. 67). As pessoas que comem além da necessidade, assim como as que desejam, são chamadas de “loucas do ventre”, no sentido de que elas enchem o ventre além da medida certa” (ARISTÓTELES, 1999, p. 67). Aristóteles as define como “as pessoas de natureza especialmente servil” (ARISTÓTELES, 1999, p.67), contrariamente às moderadas, que integram a “espécie de pessoa conforme a reta razão” (ARISTÓTELES, 1999, p. 68). As pessoas concupiscentes se aproximam dos animais e das crianças, porque também estas “vivem sob a instigação dos apetites” (ARISTÓTELES, 1999, p. 69). O que aproxima crianças, animais e pessoas concupiscentes é o que os distancia da razão, ou o que os aproxima do desejo. Contra a *Ética a Nicômacos*, contra a ética em que se fundamentou a cultura ocidental, a ética do *Não* é uma ética dos necessitados e dos concupiscentes, ou seja, dos que desejam. Como uma ética do desejo e como uma ética que passa pelo paladar e pelo tato é que ela pressupõe a ferida: a língua do poema deve ser a que roça a ferida, a que penetra as substâncias quentes.

No limite, “na dobra esgarçada”, esse grito sustenta o que está sempre à beira de desmoronar e que, no final do livro, desmorona: a língua. No último poema, lemos o verso “tivesse língua”. Isto é, a língua, já não se tem. Mas é por esse desmoronamento da língua que o amor se sustenta também naquilo que está, no extremo, à beira de desmoronar: “a gota incólume,/ na dobra esgarçada/ parece amor” (MITRANO, 2016, p. 63). Nesse esgarçamento que aproxima os limites no mesmo gesto que os distancia, esse corpo que, paradoxalmente, faz uso de todos os sentidos, coloca também as mãos em jogo, não porque as tem, mas porque as mãos, assim como a língua, estão em uma relação de perda: “algo haveria de se perder, sempre, no vácuo entre duas mãos sobrepostas” (MITRANO, 2016, p. 45). As mãos não existem como parte constitutiva de um corpo, elas ora existem pela falta, como presença de uma ausência, ora como mãos que só existem com outras: “guardo nossos segredos com muitas mãos” (MITRANO, 2016, p. 39), “as mãos, não soltamos” (MITRANO, 2016, p. 44). Entre um corpo com muitas mãos e um corpo mutilado (“se não me restam mãos, olho”, “as mãos estavam vazias”, “a mão aberta, vulnerável, atirada, como se de fora do corpo” (MITRANO, 2016, p. 29, p. 47, p. 54)), assim, entre o excesso e a falta, esse *Não*, ao contrário de se fechar totalmente em uma negação, dá aquilo que ele não tem, tal qual um gesto de amor.

Se o corpo-bicho, a vida nua, estava sendo exposto e denunciado até então em sua precariedade, foi preciso que houvesse uma torção que não acarretasse em um aprender a articular, mas em um desmoronamento do corpo e da língua, para que se pudesse então aproximar – com uma língua desmoronada –, pelo nome de amor, o que estava apenas em condição de horror, para que se pudesse nomear de amável o que estava apenas em condição de matável. A mudança desse estatuto não veio pela normatização – da língua, do corpo –, mas pelo giro no desmoronamento esgarçado ao extremo. Compreendo esse *Não* nesse giro, isto é, nisso que também acontece em um grau de improviso. Esse imperativo, esse *Não*, essa negativa, constrói-se a si mesmo tateante, recriando-se, trabalhando sobre si mesmo, sofrendo transformações, em giros, em quedas, em alternância de formas, em golpes, em revolvimentos, no que não vinga, no que fica atravessado, em contingência, em especulação, em buscas de resposta, em lacunas, em obstruções: o *Não* se constrói na precariedade,

enquanto desmoronamento, não enquanto um dizer fixo que se ergue ativo e normativo. Ele não se desenha em regras pré-estabelecidas, em manuais, em discursos, em palavras de ordem, mas em experimentação, em um corpo que gira. Pelo giro no desmoronamento esgarçado ao extremo, vemos então que algo minimamente começa a se articular, da metade para o fim do livro, quando as cenas começam a acenar para o amor e quando finalmente surge o amor como nome. Mas essa articulação vem do limite da desarticulação. A articulação não vem como elaboração, não vem como um saber, mas como um saber-fazer: fez-se algo com o limite da desarticulação, fez-se algo no/do/com o desmoronamento da língua, e não com a língua. Nem só reação do corpo nem só articulação, nem só necessidade nem só para-além-da-necessidade, nem só vida nua nem só vida desejanter, mas os dois ao mesmo tempo, não porque se tenha aprendido a ter o domínio do discurso, mas porque, ao contrário, excedeu-se a ele, habitando o desmoronamento para que se pudesse, então, associar, aproximar, nomear, amar, desejar. O pensamento que surge daí – a princípio tateante, se indiciando indiretamente por cenas até se mostrar diretamente com o nome – não é um pensamento ditado pela razão, mas não se pode dizer que por isso não há pensamento: é pela via do desmoronamento que surge o pensamento. Não pela construção fálica, não pela armação da língua, não pela língua bélica, mas pela experiência radical da fratura do eixo que liga a pélvis ao crânio, articulando-os lá no limite da medida que expõe a distância que os separa.

Dessa forma, esse grito de *Não* instaura uma ética dos extremos, da falta e do excesso: uma ética que também é uma ética do excremento, disso que o corpo expele, “substâncias quentes e fluidas”, “lágrimas”, “coriza”. Nesse sentido, não podemos falar em ética sem dizer que a concepção de ética desse texto subverte a de Aristóteles, já que, para ele, “o excesso e a falta são características da deficiência moral e o meio termo é uma característica da excelência moral” (ARISTÓTELES, 1999, p. 42). A ética implicada aqui, ao contrário, é uma ética dos extremos. Contra a falta e o excesso, Aristóteles promulgava a ética como o meio termo. A pessoa que estivesse em uma situação intermediária era chamada de “amável”: “qualificamos a pessoa que está numa situação intermediária de amável[,] chamemos o meio termo de amabilidade” (ARISTÓTELES, 1999, p. 44). Aqui, além de a ética existir justamente como experiência dos extremos, da falta e do excesso, os amáveis não são os que se encontram em

situações intermediárias, mas em situações extremas. Nessa ética, a palavra amável está na palavra matável, em uma relação não excludente com o corpo, articulando aquilo que a política nunca articulou.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. Homo Sacer, IV, 2. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Tradução de Mário de Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ARISTÓTELES. **A Política**. Tradução de Nestor Vieira Chaves. Bauru, São Paulo: EDIPRO, 2009.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MITRANO, Bruna. **Não**. São Paulo: Patuá, 2016.