

A MORTE COMO QUASE ACONTECIMENTO EM TONI MORRISON

RESUMO

Este trabalho pretende analisar o livro *Amada*, no original *Beloved* (1987), de Toni Morrison, traduzido no Brasil por José Rubens Siqueira. Desde sua publicação, recorrentemente tem sido posta em destaque a pertinência histórica do livro. Ao pautar-se em referências histórico-culturais, a narrativa em questão convoca o leitor a vivenciar uma experiência de contato com a morte. Buscar-se-á analisar tal experiência levando-se em conta que os sentidos de um morrer em *Amada* não adquirem sua maior força na lembrança de fatos históricos cruciais articulados pela narrativa, mas com a potência inventiva de um quase ser: um tipo de ser incorpóreo construído a partir de uma experiência de quase morte. Além disso, objetiva-se apresentar aqui uma aproximação desse quase-morrer em *Amada* à noção de *morte como quase acontecimento*, forjada por Eduardo Viveiros de Castro, comprovando que, no romance em questão, o mundo dos mortos se deixa compreender como uma imbricação entre vida e imaginação, e pode ser lido em diálogo com práticas interligadas da cultura ameríndia.

Palavras-chave: Quase acontecimento. Perspectivismo. Imaginação artística.

DEATH AS A QUASI-EVENT IN TONI MORRISON

Abstract

This work intends to analyze the book *Amada*, in the original *Beloved* (1987), by Toni Morrison, translated in Brazil by José Rubens Siqueira. Since published, the historical relevance of the book has been repeatedly highlighted. Based on historical-cultural references, its narrative invites the reader to live an experience of contact with death. Such an experience will be analyzed considering that the meanings of dying in *Amada* do not achieve their greatest strength in remembering crucial historical facts articulated by the narrative, but with the inventive power of a quasi-being: a type of incorporeal being built from a quasi-death experience. This work also aims to demonstrate an approximation between such quasi-death in *Amada* and the notion of death as quasi-event, cast by Eduardo Viveiros de Castro, proving that, in such novel, the world of the dead allows itself to be understood as an overlap between life and imagination, and may dialogue with interconnected practices of Amerindian culture.

Keywords: Quasi-event; Perspectivism; Artistic imagination.

MUERTE COMO QUASI EVENTO EN TONI MORRISON

Resumen

Este trabajo pretende analizar el libro *Amada*, en el original *Beloved* (1987), de Toni Morrison, traducido en Brasil por José Rubens Siqueira. Desde su publicación, se ha destacado repetidamente la relevancia histórica del libro. A partir de referencias histórico-culturales, la narrativa en cuestión llama al lector a vivir una experiencia de contacto con la muerte. Buscaremos analizar tal experiencia teniendo en cuenta que los significados de morir en *Amada* no adquieren su mayor fuerza en el recuerdo de hechos históricos cruciales articulados por la narrativa, sino con el poder inventivo de un quasi ser: un tipo de ser incorpóreo construido de una experiencia de quasi muerte. Entonces, el objetivo es presentar una aproximación de esta quasi muerte en *Amada* a la noción de muerte como quasi evento, fundada por Eduardo Viveiros de Castro, demostrando que, en la novela en cuestión, se entiende el mundo de los muertos, como una superposición entre la vida y la imaginación y puede leerse en diálogo con prácticas interconectadas de la cultura amerindia.

Palabras clave: Quasi evento; Perspectivismo; Imaginación artística.

Amada, de Toni Morrison, foi publicado no Brasil em 2007 pela editora Companhia das Letras com tradução de José Rubens Siqueira. Morrison apresenta o tema da escravidão inspirada na história de uma personagem real: a escrava Margaret Garner que, juntamente com seus parentes, em 1856, fugiu de uma fazenda em Kentucky através do rio Ohio em direção à Cincinnati. Caçadores de escravos e xerifes encontraram Garner enclausurada em um barracão. Grávida e acompanhada de seus quatro filhos, ela matou a filha de dois anos com um facão e feriu os outros três, tentando matá-los e a si mesma.

Em *Amada*, nesse espaço de experiência que é uma ficção, a protagonista é Sethe. Mulher e negra, ao longo da vida, ela passa por situações dramáticas, sendo vítima de açoites, abuso moral e violência sexual. Além disso, a trajetória de Sethe, assim como a de Margaret, também envolve um episódio de fuga. Na vizinhança cósmica da protagonista, gravitam, entre outros, os seguintes personagens: Paul D, um velho amigo dos tempos de escravidão; Denver, a filha que mora com Sethe na casa conhecida por todos pelo seu número, 124; Buglar e Howard, os filhos que saíram de casa; Amy, a “moça-branca” que irá ajudá-la na travessia do rio e cuidará de seus ferimentos; e uma figura central, a jovem que diz se chamar Amada e que Sethe passa a acreditar ser a filha morta reencarnada. Na trama, esta foi a filha assassinada pela mãe aos dois anos de idade, depois de a protagonista cruzar o rio e se esconder em Cincinnati, no estado livre de Ohio. À época, quase uma menina, frágil diante da iminente captura por conta da aproximação dos caçadores de escravos, Sethe avança contra os filhos empunhando um serrote. A filha que se chama Amada é a única que não sobrevive à investida da mãe.

Quando se pensa na trajetória e na produção literária de Toni Morrison, sabe-se que a experiência dos negros na história dos Estados Unidos é um problema típico do universo morrisoniano. Nesse sentido, temas de relevância ligados à história de afrodescendentes — como o preconceito racial — são uma constante no trabalho da escritora. Entretanto, em *Amada*, não se trata da exposição ilustrativa e romanceada da escravidão ou de uma reflexão crítico-teórica sobre suas conse-

quências nefastas. Aliás, em entrevista, ao refletir sobre a composição do livro, Morrison menciona o fato de que, diante da amplitude do sistema escravagista, nas narrativas que exploram tal veia temática, corre-se o risco de fazer desse sistema o centro do enredo de uma história. Portanto, para ela, interessava focar nas pessoas — na complexidade da vida dos personagens — e, desse modo, “pôr a autoridade de volta nas mãos dos escravos, em vez de colocá-la nas mãos dos senhores de escravos”¹.

Em ficções que evocam e performam a experiência de contato com a morte, episódios de confronto com o sobrenatural são procedimentos recorrentes. Em *Amada*, o sobrenatural se faz presente ao longo de toda a narrativa. Na trama, a conexão com o mundo dos mortos começa a se estabelecer a partir da movimentação de um fantasma bebê. Ele cria o terror entre os personagens ao perambular pela casa de número 124 da Bluestone Road, em Cincinnati, onde a protagonista está morando. Da ação sobrenatural, revelada pela narrativa, destacam-se o momento em que um dos filhos de Sethe olha para um espelho (aterrorizado, Buglar vê o espelho se estilhaçar) e a passagem da aparição, para outro filho, de duas mãozinhas impressas na massa de um bolo. Os garotos interpretam esses detalhes como um sinal e resolvem fugir de casa. Dezoito anos mais tarde, com a chegada do personagem Paul D na trama, o fantasma bebê é expulso de casa por ele. Logo uma estranha jovem aparece: ela surge de dentro do riacho (sem que ninguém a visse surgir) e permanece sentada à margem (sem que ninguém a notasse ali) encostada no tronco de uma amoreira por cerca de um dia e uma noite até caminhar rumo ao número 124 onde é finalmente vista por Sethe, pela filha Denver e pelo companheiro Paul D, no momento em que dobravam a curva da estrada voltando para casa vindo de uma festa. A jovem Amada passa a conviver com eles.

Neste ponto, talvez seja importante reafirmar que, por meio do imaginário sobrenatural, o mundo dos mortos ganha projeção em diferentes modalidades de experiências artísticas ditas ocidentais. Esse procedimento busca evidenciar a ótica espiritual sob a qual se tende a observar a experiência da morte em nossas formas

de vida, valendo-se da compreensão de que os mortos estão ligados aos espíritos. Assim, na configuração mítica de muitas sociedades ocidentais, a morte está ligada à ideia de alma como propriedade exclusiva da espécie humana.

Experimentar o contato com os mortos é também um dos grandes problemas prático-metafísicos entre os indígenas. Entretanto, diferentemente da maneira como a experiência da morte é observada e interpretada ao longo da história no espaço (inquietamente) acomodado sob a palavra “Ocidente”, em contextos ameríndios não se trata de um desencarnar-se, de um tornar-se sem corpo. Trata-se de antes perder um certo corpo (humano), segundo a noção de que corpo e alma, matéria e espírito, vida e morte não são oposições simples e estáticas, tampouco conceitos prontos ou lados que se excluem. Mas estão conjugados em um mesmo campo ontológico guiado por propriedades transformadoras, não por essências. Com efeito, tal pensamento é incorporado em narrativas míticas e desdobra-se a partir de histórias contadas por xamãs que viajam ao mundos dos mortos.

Dentro desse amplo espectro de possíveis conexões parciais em que cada mundo amplia o que podemos pensar do outro, uma tensão entre diversos sentidos de corpos e de espíritos salta aos olhos e nos puxa para perto de pensamentos contemporâneos que têm como problemática central a questão do *ser* não fechado em si mesmo, mas enquanto acontecimento aberto a todos os devires, enquanto vida ou modos de estar no mundo. É o caso, por exemplo, do perspectivismo ameríndio, na versão que lhe dão Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima. Esta é uma questão complexa, mas vejamos adiante um de seus aspectos: especificamente, a morte como quase acontecimento, fundamentada por Viveiros de Castro.

Assim, atravessado de ponta a ponta por uma atenção ao modo de acontecer reservado à morte na imaginação conceitual ameríndia, este estudo se estrutura em três partes: a primeira explora o quase acontecer como um modo de morrer que parece estar implicado na vida ameríndia no que diz respeito ao processo de iniciação

xamânica. Muitos estudos antropológicos se referem a esse tipo de experiência por que passam os xamãs. Essa particular quasidade do morrer parece ter repercussões importantes tanto no mundo ameríndio quanto em experiências artísticas articuladas em língua ocidental. Entre outras coisas, não pode ser lida em registro homogêneo (ao contrário, dispara conexões inimagináveis) e se deixa compreender como uma imbricação entre vida e imaginação. Voltada para algumas dessas conexões, a segunda parte busca mobilizar a força operatória do quase-morrer para pensarmos a ficcionalidade da arte. Na terceira parte, explorando a trama do romance supracitado, buscar-se-á analisar de que maneira Morrison construiu um tipo de ser incorpóreo a partir do qual faz ecoar o registro da violência contra a vida de multidões.

OS IKPENG

Os Ikpeng são um povo que vive próximo ao Rio Xingu e sobre o qual pode-se dizer que a iniciação xamânica é de maneira geral uma ida ao mundo dos mortos. Esse estado de risco pressupõe a exposição a um estado de nascimento e transformação. A partir dos estudos de David Rodgers, o que se observa no âmbito da experiência de iniciação xamânica dos Ikpeng é a transformação do corpo do iniciado em um receptáculo para seres aquáticos entorpecidos. O penoso processo de iniciação envolve algumas etapas radicais. Entre elas, a condução do iniciado às profundezas da floresta. Ele é levado até lá para “inalar a fumaça de uma fogueira de cheiro doce proveniente da queima de seiva e de frutos de árvores, incluindo resinas de jatobá e copaíba, além de frutos da árvore de pequi e da palmeira tucumã”² (Rodgers, 2013, p.84). O iniciado, neste momento, permanece isolado: “[o] neófito é esvaziado [fazem-no vomitar], todos os contatos estranhos são reduzidos ao mínimo e seu corpo é coberto e preenchido apenas com fumaça aromática (...) [ele] é colocado em suspensão ontológica”³ (Rodgers, 2013, p. 84-85).

O processo culmina com a imersão do noviço em um “líquido de nascimento: mais precisamente, os pequenos riachos ou lagos nos quais os peixes são gerados”⁴ (Ibid.). Submerso, deve olhar para a superfície da água,

vendo gotejar, logo acima de seus olhos, a resina da casca de jatobá, queimada e derretida pelos xamãs já iniciados. A resina é descrita por Rodgers como um “fogo líquido”⁵ (Ibid.) cujo aroma atrai seres aquáticos. Entre eles, o peixe-patrix (fonte espiritual de todos os peixes). O fogo líquido é um fluido parecido com mel que muitas vezes vem carregado de insetos aprisionados. Seu aroma e seu efeito efervescente na água atordoam os seres aquáticos. O mel, por sua vez, para os Ikpeng, é a única coisa que nunca perece. Em seu trabalho, David Rodgers afirma:

O emergir do iniciado da água é um nascimento após a morte (depois da vida): o iniciado quase morto – ou, mais exatamente, quase completamente imóvel [almost dead still], assim como um recém-nascido, sua pele pálida, selada por um filme membranoso com todos os estímulos sensoriais diminuídos e apenas o caos acústico em seus ouvidos ainda reverberando.⁶ (Rodgers, 2013, p.86).

Se é o nascimento de um quase morto, a que aponta a experiência do iniciado? Tal experiência se dirige primordialmente à dimensão paradoxal de uma morte nascente, já que a iniciação depende de um devir morto do xamã no processo de imersão em um pequeno riacho ou lago escuro onde são gerados os peixes. De acordo com o relato de Rodgers, o iniciado, ainda dentro d’água, está “aparentemente morto”. Sob esse ponto de vista ocidental, deparamo-nos por um momento, e de modo interessante, com a distinção essência-aparência usada pela filosofia moderna para equipar o pensamento platônico.

Por um lado, encontramos-nos diante dessa rígida distinção; por outro, diante de mundos ameríndios que constantemente estão se redefinindo. Por este viés, podemos explorar um pouco mais o devir morto do xamã — este que não aparece como exprimindo um atributo essencial, mas surge produzindo um acontecimento. Isto é, ali, entre os Ikpeng, importa destacar algo próximo a um estado “tongnore “bêbado/comatoso”⁷ (Ibid., p.85) — um estado de quasidade: um quase-acontecer em que formas de vida múltiplas se superpõem intensivamente entre diferentes naturezas ou ontologias, quando os

vários seres aquáticos preenchem o interior dos ouvidos do iniciado com o tumtantom deles ou “outro idioma”⁸ (Ibid.). Este baixo som contínuo atrai Imere, deus Ikpeng da tempestade, também enfurecido pela morte, mesmo que temporária, da fauna aquática. Rodgers chama atenção para o fato de que, quando a tempestade passa e o iniciado revive, “as várias espécies na água também despertam e dispersam”⁹ (Ibid. p.86).

É na beirada desse limite para o corpo xamânico, por onde acontece um fluxo constante de linguagens (feitas de palavras ou não), como um jogo entre corpos, que surge a possibilidade de sobreposição de vida e de imaginação. É por aí que toda uma pluralidade de sentidos pode ser pensada; onde em cada acontecimento há pedaços vindos de outros acontecimentos. É por este motivo também que se pode dizer que esse modo de morrer é um tornar-se vivo, junto com a verbalização desse tornar-se, como se as imagens verbais estivessem nascendo, bem como as palavras com as quais se narra a experiência, a partir do momento em que são pronunciadas. Nesse sentido, a partir do ato xamânico, produz-se a reciprocidade entre a viagem do corpo do xamã ao mundo dos mortos, isto é, seu trânsito ontológico, e o relato da morte propriamente dito: nesse caso, o quase morrer está nas palavras; e nas palavras está a vida nascente de uma forma de vida que quase morre. Não propriamente um quase subjetivo, mas um quase que liga os corpos a um movimento que ultrapassa a vivência pessoal. Instaura-se ali uma tensão, uma suspensão ontológica, que é esse viver entre corpos.

OUTROS ENTRE NÓS

Como se pode notar até aqui, o xamã, quando se comunica com os mortos, chega a ficar tão próximo deles que é como se o seu corpo estivesse partido entre esse mundo e um outro mundo. Na beirada dessa outra dimensão, o xamã vê o que os mortos veem e, durante seu regresso ao mundo dos vivos, passa a existir como intérprete e tradutor; como aquele que descreve e fabula; aquele que, ao se deixar expor à morte, torna sensível tal acontecimento, extraindo dali uma realidade passível de ser experimentada e transmitida. Naquele espaço discursivo, esse artista do corpo atua

de modo a estabelecer um diálogo transespecífico, voltando para contar um acontecimento que promete ser uma experiência de alteridade radical.

Sendo, portanto, tipicamente a via para o trânsito entre mundos, o xamanismo pode ser pensado como um saber experimental que provoca um tipo de pensamento entremeado por sensações e permite conectar campos que tradicionalmente não se relacionam. Esse saber é, em seus aspectos mais radicais, muitas vezes incompreensível para nós, os ditos ocidentais; e costuma mesmo ser tomado como algo culturalmente desprezível.

Nesse nosso modo de vida, em que parece ainda vigorar aquele descompasso entre o apolíneo e o dionisíaco cujas raízes Nietzsche surpreendeu na alvorada da filosofia na Grécia, o mito é visto por muitos como mentira e, nessa esteira, a narrativa xamânica, como mera ficção. Essa maneira de ver marca o modo como rotulamos, ostensiva ou tacitamente, tanto os artistas quanto os índios: mesmo entre os críticos mais ferrenhos desses preconceitos, é insidiosa a propensão de serem ambos, artista e índio, vistos como outros entre nós. Sem reivindicar um lugar externo e invulnerável a essa propensão, este trabalho se soma a outros que se interessam justamente pela alteridade aí prometida — interessa-se em tomar os encontros com a arte e com o índio como ocasiões potencialmente propícias para liberar o outro exilado no mesmo.

Nesse contexto, experimentar um morrer é então um quase experimentar: algo que inquieta e perturba sem cessar nossos modos de imaginação artística. Oswaldianamente, trata-se da experiência vital, necessária e canibal por excelência de vivenciar a troca de energias poéticas e imagéticas em relação material com as forças lúdicas e mágicas da vida. Para além da fragilidade diante de um mundo enredado por forças misteriosas, tal troca fornece elementos de arriscada performance justamente por envolver um momento limite para o corpo; e outras formas de vida para as quais a arte aponta, mantendo-se aberta à filosofia e ao pensamento crítico. Quando ativamente incluída na performance do pensamento, é a imaginação que faz acontecer algum saber transformador.

Como um dos princípios que regem a performance incorporada, a imaginação encontra-se no cerne da narrativa xamânica. Esta carrega consigo o pensamento imaginativo e o traz para dentro da experiência vivida. A performance do xamã possui a condição da arte a nos fascinar e nos propor enigmas. A arte nos convida a ir com ela ao desconforto, à vertigem, em fazeres que despertam forças contraditórias — uma possível vontade de aplacar o desconforto se choca frontalmente com um desejo de deixar-se ficar nessa vertigem. Performances dessa natureza são pano de fundo para um desejo de alteridade que atua na linguagem, a partir de um ancoramento (um corpo situado): o corpo do xamã, quando assume a posição de narrador, atuando paradoxalmente em suspensão intercalada de terror, encanto, angústia, surpresa. Assim, ao entrarmos em contato com um tipo de imaginação que mobiliza um corpo e uma experiência, temos mais possibilidades de encontrar o surpreendente.

Uma vez que já vimos que a atuação xamânica tem a ver com a operação de ficcionalizar, no que diz respeito à materialidade literária propriamente dita, o quase acontecer remete a diferentes situações de coexistência de forças e sentidos estrangeiros entre si numa relação. São realidades vividas na prática poética: realidades que não se resolvem, mantendo-se em estado de quasidade. Em narrativas fictícias voltadas para a experiência de morte, faz-se então acontecer o contato entre mortos e vivos, numa zona de indiscernibilidade. Nessa região, torna-se impossível a objetivação da realidade tanto para o observador quanto para o observado. Nesse sentido, observar um corpo morrendo é um ato embriagado de abertura para a morte.

NÓS, OS MORTOS

Acredita-se que a força da configuração parcial posta em destaque até aqui serve como um aceno na direção do enfoque que norteia este trabalho. Portanto, em seguida, percorreremos uma das instâncias de realidade poética, onde acontece a convivência com a morte que habita nossos corpos em vida. Parte-se do pressuposto de que a força operatória do quase-acontecer advém da noção de um mundo que está sendo reimaginado no *entre* corpos e dá corpo escritural a seres incorpóreos. Partindo desse

pressuposto, busca-se demonstrar que a potência inventiva do ser incorpóreo em *Amada* — um quase ser que se constitui no tratamento dado à narrativa por Morrison (*tratamento específico*, nos termos de Saer, 2012, p. 322¹⁰) — pode ser lido na geografia de uma árvore traçada por uma cicatriz que marca as costas da protagonista Sethe.

Não se pode deixar de observar que, por toda a narrativa de *Amada*, circulam árvores. Morrison as dispõe na fileira de pinheiros perto do rio, no bosque dos fundos e ao redor da fazenda onde Sethe viveu. Uma fazenda, no estado de Kentucky, ligada a uma vida escravizada cujo passado não está morto. Se grande parte das árvores dispostas no livro apenas compõem o cenário onde se desenrola o que acontece ali, como a estratégia narrativa de Morrison nos permite investigar a experiência de contato com a morte tomando-se, assim como aqui se propõe, o mundo vegetal como ponto de partida? Vejamos o uso que Morrison faz desse mundo: em *Amada*, há uma operação do quase inscrita entre o enfrentamento da morte e o acontecimento da escravidão quando a escritora usa as costas da protagonista Sethe, laceradas pela tortura, marcadas por uma espécie de árvore, para performar-transmitir uma experiência. É possível que Morrison tenha tirado a ideia da cicatriz de uma imagem que circulou amplamente no norte dos Estados Unidos, durante a guerra civil e que mostra as marcas nas costas de um escravo chamado Peter de Baton Rouge (Louisiana).

Figura 1- *Scars of a whipped Mississippi slave*,



Autor desconhecido. 1863.

As escaras são provenientes de chicoteamento aplicado por um capitão do mato. Pensando sobre isso, parecemos ainda mais promissora a sugestão de que a leitura da cicatriz nas costas de Sethe em *Amada* pode dialogar frutiferamente com a experiência de quasidade, a partir da abordagem etnofilosófica aqui em foco. A começar pela maneira como Morrison se inspira no episódio que envolve o escravo Peter. A maneira como a escritora busca ali o esboço de sua construção literária extingue a nossa necessidade de informação sobre esse fato específico na circunstância real de composição do livro. É preferível imaginar que, como um xamã, Morrison se deixa levar por tal fato até a borda de um morrer artístico-performativo que faz o episódio mudar de natureza.

A cicatriz em *Amada* é como um fóssil vivo: é quase uma árvore viva a convocar a febre, a convulsão, o inchaço, as secreções e a dor latejante das feridas que estavam ali, no emprego mortífero da escravidão. Tais feridas não são imaginárias, num sentido desencarnado de imaginação. Tampouco se dissociam de um mundo ao redor ou do que se pode observar desse mundo: estão inscritas na superfície porosa de um corpo e, portanto, desenham uma árvore em conflito e contágio com as outras do cenário, que contam em silêncio possibilidades não humanas de vida.

Em *Amada*, a primeira menção às marcas físicas nas costas de Sethe é feita no seguinte diálogo entre a protagonista e Paul D, de quem é amiga desde o período em que ambos viveram como escravos na fazenda em Kentucky:

“Tem uma árvore nas minhas costas e um fantasma na minha casa, e nada entre uma coisa e outra além da filha que está aqui nos meus braços.”

(...)

“Que árvore você tem nas costas?”

“Hã?” Sethe pôs a tigela na mesa e procurou a farinha, embaixo.

“Que árvore nas costas? Tem alguma coisa crescendo nas suas costas? Não vejo nada crescendo nas suas costas.”

“Está aí, mesmo assim.”

“Quem te disse isso?”

“A moçabranca. Era assim que ela falava. Eu nunca vi, nem nunca vou ver. Mas era isso que ela disse que parecia. Uma árvore de arônia. Tronco, galhos e até folhas. Folhinhas pequenas de arônia. Mas isso foi dezoito anos atrás. Agora, já podia até ter dado fruta.” (Morrison, 2007, p.33-34).

O surgimento da árvore na narrativa acontece sob a sombra do fantasma bebê (“da filha que está aqui nos meus braços”). Se, neste momento, é uma cicatriz, dezoito anos atrás foi uma árvore florida de pus. Logo adiante, quando Paul D vê as costas de Sethe, confe-re-lhe mais uma topografia que nos faz experimentar uma radical mobilidade de perspectivas:

Não uma árvore, como ela disse. Talvez com a forma de uma, mas nada a ver com nenhuma árvore que ele conhecesse porque árvores são atraentes; coisas em que se pode confiar e estar perto; com que se pode conversar se quiser, como ele fez tantas vezes desde quando tomava a refeição do meio-dia nos campos da Doce-Lar. (Morrison, 2007, p.40).

A árvore já havia se tornado uma cicatriz contra a qual Paul D evoca toda a sua experiência anterior com o mundo vegetal. Nessa passagem, surge já algo diferente do modo ocidental de imaginar: a princípio, esse “nada a ver com nenhuma árvore que ele conhecesse” — além da “forma de uma” — indicaria, para nós, a prevalência de características de uma criatura pertencente a um mundo separado do humano. Porém, surge algo diferente porque, na sequência, temos árvores com as quais se pode conversar. Entre os africanos escravizados, as relações mortos-vivos e humano-não humano eram compreendidas de modo diferente daquele dos escravizadores brancos. Aqui vale mencionar mais uma vez a entrevista de Morrison, citada anteriormente: nessa entrevista aprendemos com a escritora que fazia parte do modo de vida do povo negro pensar em termos de uma relação íntima entre vivos e mortos, e humanos e não humanos¹¹. Esta importante relação de continuidade entre os mundos vegetal e humano — entre

Paul D, os acontecimentos vividos por ele em torno das árvores que conhecera (uma dessas, ele a chamava de “Irmão”) e a cicatriz de Sethe — conduz o personagem a um processo de saída de si. Vida escravizada, a de Paul D vai se alterando infinitamente a cada ferida exposta pela narrativa. O modo pelo qual sua memória resgata um episódio de tortura, quando ficou preso com um instrumento de ferro em seu rosto, é um exemplo. A passagem é significativa: à margem da lembrança, oferece-se a visão de um pinheiro, ali onde comparece em primeiro plano o encontro de Paul D com um galo, o galo Mister:

“Os galos”, disse ele. “Passar na frente dos galos vendo eles me verem.” (...) “Mister também?” Sethe sorriu. “Naquele pinheiro?” “É.” Paul D sorriu para ela. “Devia ter uns cinco empoleirados lá e pelo menos cinquenta galinhas. (...) Mister, ele parecia tão... livre. Melhor do que eu. Mais forte, mais valente. (...) Mister podia ser e continuar sendo o que era. Mas eu não podia ser nem continuar a ser o que eu era. Mesmo que cozinhassem ele, iam cozinhar um galo chamado Mister. Mas eu de jeito nenhum ia ser Paul D outra vez, vivo ou morto. (...) Eu era outra coisa e essa outra coisa era menos que um galo pousado numa banheira debaixo do sol.” (Morrison, 2007, p.106-107).

Essa passagem traz à luz uma marca de vida que pode ser relacionada ao modo de pensar e de viver indígena: este modo atravessado pela alteridade radical em que o “eu” não é a sede monárquica da operação visiva; ou seja, vejo e o tempo todo sou visto. Nessa condição, para Paul D, era inviável morrer de todo. Era possível apenas se sentir menos que um galo pousado numa banheira debaixo do sol. E nessa desolação havia até mesmo uma certa curiosidade por parte do personagem: afinal, qual devia ser a sensação de se empoleirar em um pinheiro e de bater as asas de lá quando quisesse, um pinheiro que, na passagem, desempenha a função de dizer para Paul D que ele não era livre. Não sendo livre, estava também excluído de sua própria humanidade. E depois de ser torturado, Paul D era ainda uma outra coisa. E, por

outro lado, essa outra coisa fazia com que ele quisesse seguir adiante.

O contato com esse mundo majoritariamente escravocrata se dá mantendo-se o mundo vegetal sempre à vista, radicalizando-o, a partir de um bloco de tremor que mobiliza forças vivas e obscuras. Como será indicado posteriormente, é importante o abalo da enunciação tornando permeáveis vida e morte. Um abalo que faz ranger o pensamento e nos arrasta para uma aridez purulenta diante da visão de uma árvore cravada no corpo da mulher negra. É uma cicatriz que fala, “[c]oisa que Sethe não podia sentir porque a pele de suas costas estava morta havia anos” (Morrison, 2007, p.36). A perda da sensibilidade na superfície das costas não tem um sentido figurado, mas é oriunda da energia mortal da escravidão. E o fato fundamental ali é o de que a pele deformada pelo açoite se metamorfoseia em formas de vida (humanas ou não) que (como a própria pele negra) lutaram séculos contra energias mortais e continuam lutando contra a exploração determinante de uma marginalidade ainda presente. Olhar para essa pele é sentir que um quase-morrer insiste no organismo vivo de multidões, em *Amada*, e é aí que está a sua riqueza, nesse modo de subsistência da morte.

Essa é uma hipótese importante para a palestra “A morte como quase acontecimento”, de Eduardo Viveiros de Castro, proferida em 2009, e referência bibliográfica central para este estudo: “[t]odos sabem que a morte só acontece aos outros, temos a este respeito um saber puramente teórico”. Impossibilitados que estamos de morrer e voltar para contar, a abertura para a experiência da morte em primeira pessoa só nos acomete em sua quasidade, quando acontece outra coisa que não aquele algo. O acontecimento da morte que me interessa em *Amada* é feito desse quase acontecer. Alexandre Nodari se inspira no neologismo da quasidade forjado por Eduardo Viveiros de Castro para cunhar o termo *encenunicação*, tal como escreve em “Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária”:

Brás Cubas nunca enunciou suas *Memórias Póstumas*: estas constituem uma enunciação fictícia que precisa ser, a cada vez, encenada

pelos leitores (e antes deles, pelo seu “autor”, Machado de Assis), que demanda o que sugiro chamar, para marcar uma indiscernibilidade entre enunciação e encenação, uma *encenunicação*. (Nodari, 2018, p.57).

Em torno da pergunta “o que acontece quando o não acontecido acontece?”, Nodari problematiza *composição e leitura* do texto ficcional afirmando seu caráter performativo. A partir da tentativa de esboçar uma ontologia não do objeto, mas antes da *experiência literária*, o pesquisador busca elementos constantes da ficção. Nesse texto, Nodari toma como ponto de partida a definição de Barbara Smith, de poesia como enunciação fictícia¹², para afirmar que “é por jamais ter ocorrido de uma vez por todas que uma enunciação fictícia não cessa de recorrer, de ocorrer a cada vez que é performada (pela sua composição, pela sua leitura, mesmo que silenciosa, pelas suas traduções e adaptações)”. (Nodari, 2018, p.57)

A *encenunicação* de Morrison, em *Amada*, abre para a experiência típica no mundo ameríndio do “quase encontrar” no contexto do sobrenatural. Vejamos especialmente um dos aspectos que podem conectar tal experiência à experiência do quase *acontecimento*: segundo David Rodgers, a fórmula “quase encontrar” (*iwompin*) contém o sufixo *pin* que tipicamente implica em um evento que “quase aconteceu”, conforme tradução do Ikpeng para o português. Para o pesquisador, o sufixo *pin*, como um marcador de tempo e de modo, traduz-se como estado passado e futuro, sugerindo que tais modalidades podem ser atribuídas com mais precisão ao virtual ou quase: “quasi-event-taken” (Rodgers, 2013, p.95) — algo ainda não desenvolvido, mas atualizável. Diante da imagem da árvore cravada nas costas da personagem Sethe e narrada pela personagem da “moçabranca” que irá ajudá-la na travessia do rio (cena que será lida no decorrer deste capítulo), impossível não pensar na seguinte narrativa:

Como inúmeros mitos Ikpeng ilustram, seres perdidos agem como um atrativo para estranhos. O isolamento implica exposição ao risco de ser abduzido e absorvido por outros

de qualquer tipo (como Taylor, 1993, escreve sobre os Jivaro). Esta exposição através do isolamento coexiste com o desejo de autonomia, exemplificado pelo caçador solitário — mas é precisamente essa redução a uma singularidade pura sozinha na floresta que parece maximizar o perigo de uma perda catastrófica de volição. Embora este perigo seja difuso em alguns sentidos, os caçadores frequentemente mencionam encontros com uma sirene da floresta chamada Enoy. Vivendo no tronco de uma árvore, ela atrai caçadores isolados com seu canto estranho e compulsivo. No entanto, esses incidentes não são exatamente acidentes: sua aproximação é induzida pelos devaneios do caçador em torno de uma amante enquanto ele caminha pela floresta em busca de trilhas de animais. Mais frequentemente, ele ouve apenas a voz alarmante dela e retorna para o assentamento ou acampamento imediatamente contando este quase evento a outros com um tipo de apreensão irônica: “womp'n enoy, “Eu quase encontrei Enoy.” Mas se ele realmente responde ao seu magnetismo selvagem e se aproxima, ele a encontra deitada debaixo de uma árvore com as pernas abertas, exibindo sua grande vulva e abundantes pelos pubianos. Se tentar ter relações sexuais, o caçador descobre tarde demais que seu corpo está em desordem: ela não tem uma vagina e, no lugar de um umbigo, tem outra boca que devora o caçador, transformando-o em um ser “exatamente como ela”, passando ele a viver em seu mundo-árvore. Um nascimento reverso ou Implosão. A absorção mortal do caçador não é em si uma singularidade, mas uma pluralidade que se manifesta como singular. Conseqüentemente, embora Enoy se apresente como uma fêmea individual — petkom arak, “parecida com uma mulher” —ela na verdade se configura como uma espécie fenômeno, uma latência na floresta.¹³ (Rodgers, 2013, p.95).

São essas leituras atravessadas pelo quase (com Nodari, com Viveiros de Castro e com Rodgers) que podem

nos ajudar a responder às estratégias performativas do modo de narrar em *Amada*. Frente a esse caráter singularmente performático da narrativa, pela estreita ligação com um fazer e pela implicação de corpo envolvida, o registro de um mundo vegetal cravado nas costas de Sethe em *Amada* se insere na noção de morte como quase acontecimento e de uma pluralidade que se manifesta como singular. Opõe-se a tal pluralidade qualquer possibilidade de unir dimensões separadas, abrindo espaço para um canal potente, por onde circula uma respiração e ecoam gemidos de dor. Uma dor histórica? Uma dor cultural? Uma dor que insiste em ser a dor da personagem Sethe, uma dor de um corpo que não é mais só dela.

Assim, de cipó em cipó, faz-se aqui um convite para pularmos no meio da cena escritural em que se narra o que acontece quando as forças de morte penetram o corpo de Sethe. Nesse ponto, o embate com a morte começa a acontecer, em retrospectiva, pela personagem Denver, de quem parte o foco narrativo. As imagens que serão apresentadas ao leitor mostram o que aconteceu no dia do nascimento de Denver. Esta filha sobrevivente conduz o olhar de Amada. Eis então que, nesse momento da narrativa, a filha morta que emergiu do rio se torna a interface que intermedia a ligação do leitor com a história a ser contada. Leitor e narrativa se conectam por meio da filha morta, é um fantasma quem agora escuta uma história. Tais fronteiras entre morte e vida, fronteiras estas não necessariamente delimitadas, introduzem aqui uma convergência e uma divergência para se pensar a iniciação xamânica dos Ikpeng em relação à experiência artística de Morrison.

No livro, aquela que começa a ver aquilo que está narrando (como um xamã), ou seja, aquela que viaja ao mundo dos mortos, é então a filha sobrevivente. Embora não seja aquela que emergiu do rio (como entre os Ikpeng), pesa sobre a personagem Denver a situação de “*dead still*”, como se estivesse narrando de dentro de um lago escuro — o útero da mãe:

Denver parou e suspirou. Era essa a parte da história de que ela gostava. Estava chegando nela agora e adorava aquilo porque era toda

sobre si mesma (...). Agora, vendo o rosto alerta e faminto de Amada, como ela absorvia cada palavra, fazia perguntas sobre a cor e o tamanho das coisas, sua ânsia aberta de saber, Denver começou a ver o que estava dizendo e não só a escutar: lá estava aquela escrava de dezenove anos – um ano mais velha que ela –, andando pelo bosque escuro para chegar a seus filhos que estão longe. Ela está cansada, com medo talvez, e talvez até mesmo perdida. Quase todo o tempo está sozinha e dentro dela há um outro bebê em quem tem de pensar também. (...) Denver agora via e sentia – por meio de Amada. Sentia qual devia ter sido a sensação de sua mãe. Via como devia ter sido. E quanto mais esclarecia os pontos, quanto mais detalhes fornecia, mais Amada gostava. Então ela se adiantava às perguntas injetando sangue aos retalhos que sua mãe e avó tinham lhe contado – e uma pulsação. O monólogo se transformou, na verdade, em um dueto com as duas deitadas juntas, Denver alimentando o interesse de Amada. (Morrison, 2007, p.112-113).

Aqui, a quasidade insinua-se desde o começo, no rosto faminto de Amada. Era a que absorvia cada palavra. Na sequência, Denver se aproxima mais e mais da irmã morta. Sua voz vai se tornando baixa e misteriosa ao modo de um contador de histórias experiente. Há ainda um silêncio nos intervalos dessa aproximação que é próprio de um *pulsar*. O pulsar de uma solidão povoada por aqueles que, paradoxalmente, estão proibidos de contar a história. O silêncio povoado de solidão persegue a voz de Denver até lançar luz às imagens que passarão a ser apresentadas pela personagem Sethe. Nesse ponto, é interessante assinalar que tal desvio de foco narrativo produz o efeito de alcançar o emaranhado de sensações do corpo da mãe no momento da fuga (o cansaço, o medo, a desorientação). Assim, Denver passa a palavra a Sethe e, a partir de então, a protagonista introduz a personagem Amy como um bafo fumacento soprando em sua direção. Um bafo que faz ondular as águas do rio onde flutuará uma promessa de liberdade:

Denver falava, Amada ouvia, e as duas fizeram o melhor que podiam para criar o que realmente acontecera, como realmente tinha sido, uma coisa que só Sethe sabia porque só ela tivera cabeça para aquilo e o tempo, depois, para moldá-la: a qualidade da voz de Amy, seu hálito como madeira queimando (...). Como tinha sido descuidada com essa moçabranca – um descuido nascido do desespero e encoajado pelos olhos fugidios de Amy e sua boca enternecedora (...). (Morrison, 2007, p.113).

Só Sethe sabia, mas não podia ver a dor que sentia com clareza em suas costas. A partir daí, Amy, a “moçabranca” que cuidará de seus fermentos, irá ajudá-la no parto de Denver e na travessia do rio, com voz de sonâmbula, torna visíveis as feridas como uma forma de vida sensível ao que acontece de mais pujante. Acontecimento irredutível ao feixe de sensibilidades que constitui o corpo de Sethe morrendo isoladamente.

“Minhas costas estão doendo”, disse.

“As costas? Menina, você está um bagaço. Vire aí e deixe eu ver.”

Num esforço tão grande que a deixou enjoada do estômago, Sethe virou sobre o lado direito. Amy desamarrou as costas do vestido e disse “Vem cá, meu Deus!” quando viu. Sethe concluiu que devia estar feio porque depois daquele apelo a Deus Amy ficou sem falar durante algum tempo. No silêncio de uma Amy calada de surpresa só para variar, Sethe sentiu os dedos daquelas mãos boas tocarem de leve suas costas. Conseguia sentir a respiração da moçabranca, mas ela não disse nada. Sethe continuou imóvel. Não conseguia deitar de barriga para baixo nem de costas, e manter-se deitada de lado significava pressão nos pés, que gritavam. Amy enfim falou com sua voz de sonâmbula.

“É uma árvore, Lu. Uma árvore de arônia. Está vendo, aqui o tronco – é vermelho e bem aberto, cheio de seiva, e aqui bem a separação dos galhos. Tem uma porção de galhos. Folhas também, parece, e quero me danar se isto aqui

não são botões. Uns botõezinhos de cerejeira. Tem uma árvore inteira nas suas costas. Florindo. O que Deus tinha em mente, eu me pergunto. Eu levei umas boas chicotadas, mas não me lembro de nada assim. E olhe que mr. Buddy tinha uma mão bem ruim. (Morrison, 2007, p.114-115).

Quanto às feridas de Sethe, convém reafirmar: elas se metamorfoseiam na cicatriz, inscrita na própria pele da protagonista e na pele de outros (humanos ou não), a partir de uma dinâmica que cria um espaço de coabitação do *eu* e do *outro*. Ocorre o seguinte: por um lado, o fato de a carne de uma pessoa ter sido cortada se relaciona aos corpos das palavras que acabaram de compor tal declaração, havendo aí uma efetuação espaço-temporal que gera a sucessão de dois estados de coisas indicados pelo enunciado. Assim, uma cicatriz encontra-se presente nos corpos de multidões (humanas ou não) antes de a escrava Sethe ter sido ferida, porque sabemos que ela será ferida e que milhões de vidas sangrarão no tempo da narrativa e nos séculos seguintes. Do mesmo modo, a cicatriz funciona como resultado de uma interação de corpos (por exemplo, carne e punhal, carne e chicote), em que o ferimento produz a regeneração biológica daquele que foi ferido: um acontecimento com causa e consequência plenamente explicáveis. Isto é, existe ali uma ferida cicatrizada perfeitamente cognoscível do ponto de vista científico. Mas há algo que insiste para além dessa forma de vida existente: impassível, inabalável, enigmático, incorporeal.

Como tomar essa dimensão *incorporeal*? Aqui vale recorrer aos estoicos, que instauram pela primeira vez uma lógica do acontecimento na dobradiça do mundo clássico para o helenístico. Uma lógica baseada em tipos de entidades que estão além dos corpos; não um além espiritual (religioso ou metafísico), mas um além que diz respeito justamente ao que chamaram de *incorporais*. Ou seja, uma lógica que, a partir dos incorporais, propõe uma concretude. No prefácio da edição brasileira do livro de François Zourabichvili, *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*, existe uma distinção clara daquilo que os incorporais fazem: “É próprio do acontecimento ser um efeito virtual incorpóreo irreduzível

ao estado de coisas nos quais se efetua” (Zourabichvili, 2016, p.14). Em pelo menos dois outros momentos do livro, Zourabichvili aciona os incorporais na tarefa de pensar a noção deleuziana de acontecimento, de um modo relevante para o que nos interessa aqui:

O espírito é realmente distinto do corpo, mas não constitui uma ordem de existência originariamente separada e independente: ele é a própria sensibilidade (ou o afeto), ou antes sua parte inefetuável e incorpórea, a coexistência virtual, pelo menos momentânea, que ela implica. O espírito emerge na superfície do corpo, o espírito é o acontecimento naquilo que ocorre. (...) Sem dúvida, uma proposição designa e significa um estado de coisas, mas ela não poderia fazê-lo sem envolver o acontecimento incorpóreo que ele encarna. (Ibid.).

A passagem revela que, mesmo resistindo em um espaço demarcado, uma cicatriz é o índice de alguém ter sido ferido e se impõe tanto como o atributo de um corpo quanto como o manifesto neste texto/proposição (ter sido cortado). Pois uma maneira possível de compreender o acontecimento incorporeal é remetê-lo ao sentido das frases, tomando-o como sendo inseparável ao de um devir mundo; e expô-lo ao pensamento, tomando-o como sendo inseparável da experiência. Assim, na dimensão concreta da realidade, quem traz consigo uma cicatriz carrega também um acontecimento incorporeal. Em *Lógica do sentido*, aprendemos com Deleuze que esses efeitos incorporais seriam como o verdejar de uma árvore, ocorrem “na superfície, neste tênue vapor incorporeal que se desprende dos corpos, película sem volume que os envolve, espelho que os reflete, tabuleiro que os torna planos” (Deleuze, 2009, p.10).

Em *Amada*, tal acontecimento participa da operação do luto e da melancolia com os quais Sethe tem de lidar, nesse lapso que não está sujeito ao tempo e, portanto, jamais se fechará, não importa o que se faça. A partir daí, assume-se que, para além dos corpos que somos, dos processos biológicos, psicológicos, sociais, políticos, estéticos e éticos que nos atravessam, vindos de muitos lugares e de outras épocas e eras, há um viver

incorporal em nós. As sociedades humanas estão repletas desses conjuntos de acontecimentos incorpóreos que se entrecruzam com os incorporais de cada um. E tais trilhas de pensamento, como as trilhas de animas da narrativa Ikpeng, podem nos levar de volta à experiência do caçador ameríndio: sua absorção mortal é uma pluralidade que se manifesta como singular, na mesma medida em que o “*iwompin Enoy*”, cujo sufixo *pin* se traduz como estado passado e futuro, trata de um acontecimento que não é nem pessoal nem particular. Livre das limitações de um estado de coisas, o quase encontrar Enoy (o devir mulher de uma sirene) é um acontecimento latente na floresta.

É possível pensar que, também nesse ponto, a morte conecta a experiência Ikpeng à experiência artística em *Amada*. E é nesse sentido que, pelas diferenças entre seus incorporais, cada um transmitindo um quase encontro particular com a morte – uma estranheza, uma exposição ao risco, uma condição de estar perdido na floresta –, podemos caminhar entre essas narrativas reconhecendo-as também pela dicção deleuzeana de acontecimento:

A morte é ao mesmo tempo o que está em uma relação extrema ou definitiva comigo e com o meu corpo, o que é fundado em mim, mas também o que é sem relação comigo, o incorporal e o infinitivo, o impessoal, o que não é fundado senão em si mesmo. É por aí que a morte e seu ferimento não são um acontecimento entre outros. Cada acontecimento é como a morte, duplo e impessoal em seu duplo. (Deleuze, 2009, p.154).

Ilumina-se assim a concepção de que somos o que nos acontece e somos os acontecimentos enigmáticos e limítrofes que estão na própria superfície do corpo e englobam todos os outros corpos (humanos ou não). Acontecimentos que vivem um presente instantâneo, inconstante, um tempo de devir. Em modificação per-

manente, promovem a concomitância de mundos. Uma vez deslocados para a dimensão inventiva, tais acontecimentos provocam um estado de suspensão do pensamento e das sensibilidades calcificadas, remetendo a uma forma de vida (vida-morte) de que não conseguem dar conta, mas sem a qual não teriam verdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Amada*, com seu modo de narrar o indescritível, Morrison convida o leitor a entrecruzar as sensibilidades discutidas anteriormente para produzir a leitura dos sentidos de um morrer artístico-performativo. E muitas vezes explora feridas e cicatrizes que resistem à decomposição. Desse modo, desconvida-se a tentativa de nos relacionarmos com tal viscosidade e tal solidez de maneira hermenêutica, impede-se sobretudo que caminhemos pelas trilhas que compõem a narrativa da saga de um povo para tentar entendê-la de modo individualizado e homogêneo. Mesmo imersos nesses inúmeros automatismos hermenêuticos que nos guiam, há em *Amada* uma convocação importante para uma experiência.

Nessa esteira, a narrativa de um morrer em *Amada* foi tomada aqui como essa espécie de trânsito suspensivo para a beira de mundos outros (e dos outros), mobilizando a experiência de imaginar com o corpo, sendo ainda explorada como um ponto de conexão entre a arte dita ocidental e algumas poéticas e práticas interligadas da vida indígena, como as narrativas míticas e o xamanismo. (Lagrou, 2008 e Brasil, 2016).

Neste ponto, vale lembrar que linguagem é forma de vida, é sempre ação, performance — e que a arte é força de transformação de modos de agir inadvertidamente protocolares, é possibilidade de desestabilização e de deslocamento de ações arraigadamente habitadas. Assim como os encontros com formas de vida radicalmente outras são um canal potente para se deixar atravessar por forças transformadoras.

REFERÊNCIAS

BRASIL, A. Ver por meio do invisível: O cinema como tradução xamânica. **Novos estudos CEBRAP**, v. 35, n. 3, p.125-146, 2016.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LAGROU, E. A arte do outro no surrealismo e hoje. In.: **Horizontes Antropológicos**. 2008.

MORRISON, T. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Entrevista a Hermione Hoby para o *Journal The Guardian*, 25 de abril de 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child>>.

NIETZSCHE, F. Sobre verdade e mentira no sentido extra moral. In.: **Obras incompletas**. Tradução: R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NODARI, Alexandre. Como (verbete). **Sopro**. n. 78, 2012.

_____. A literatura como antropologia especulativa. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 38, 2015.

_____. Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária. **eLyra**: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 10, 2018.

PLATÃO. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

_____. **Fedro**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.

RODGERS, David. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. **Mana**. v. 8, n. 2, p. 91-125, 2002.

_____. The filter trap: Swarms, anomalies, and the quasi-topology of Ikpeng shamanism. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**. v. 3, n. 3, 2013.

SAER, J. J. O conceito de ficção. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**. Tradução de Luís Eduardo Wexell. n. 9, 2012.

SMITH, B. **Poetic Closure: A Study of How Poems End**. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté: Os Deuses Canibais**. Rio de Janeiro: Zahar / Anpocs, 1986.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2, 1996.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. O nativo relativo. **Mana**, v. 8, n. 1, 2002.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP**, São Paulo, n. 14/15, 2006.

_____. Filiação intensiva e aliança demoníaca. In.: **Novos estudos**. CEBRAP, 2007.

_____. A morte como quase acontecimento. In: **Café Filosófico**. TV Cultura/CPFL: 2009. Disponível em: <<http://www.cpf-cultura.com.br>>. Acesso em: 4 jun. 2020.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

NOTAS

1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2jx-N3oTSD34>>. Acesso em 30 mar. 2021.
2. No original: “to inhale the fumes from a sweet-smelling bonfire of tree saps and fruits, including jatobá and copaiba tree resins, plus the fruits of the pequi tree and tucumã palm”.
3. No original: “the neophyte is emptied, all extraneous contacts curtailed to a minimum, and his body covered and filled only with aromatic fumes. (...) is placed in ontological suspension”.
4. No original: “a birthing liquid: more precisely, the small streams or lakes in which fish are spawned” (Ibid.).
5. No original: “liquid fire” (Ibid.).
6. No original: “The initiate’s emergence from the water is a birth after death (after life), the initiate almost dead—or more exactly almost dead still, just like newborn infants, his skin pale-yellow, sealed by a membranous film with all sensory input diminished and only the acoustic chaos in his ears still reverberating”.
7. No original: “(...) *tongnore*, “drunk/comatose”.
8. No original: “the various aquatic beings fill the inner ears of the initiate with their *tumtankom* or “other-language”.
9. No original: “(...) the various species in the water also reawaken and disperse”.
10. Ao propor sua compreensão de ficção, o escritor Juan José Saer enfatiza que “(...) a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata”.
11. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2jx-N3oTSD34>>. Acesso em: 30 mar. 2021.
12. Essa investigação faz parte do texto SMITH, 1968, importante para Alexandre Nodari para a discussão sobre os aspectos da enunciação fictícia e sua performance.
13. No original: As numerous Ikpeng myths illustrate, lost beings act as strange attractors. Isolation entails exposure to the risk of being abducted and absorbed by others of any kind (as Taylor 1993 writes on the Jivaro). This exposure through isolation coexists with the desire for autonomy, exemplified by the solitary hunter—but it is

precisely this reduction to a pure singularity alone in the forest that appears to maximize the danger of a catastrophic loss of volition. Although this danger is in some senses diffuse, hunters often mention their close encounters with a forest siren called Enoy. Living in the bole of a tree, she lures isolated hunters toward her with her weird, compulsive singing. Yet these incidents are not exactly accidents: her arrival in the vicinity of the hunter is induced by his daydreaming about a lover as he treks through the forest in pursuit of animal tracks. More often he hears just her haunting voice and returns to the settlement or camp site immediately, recounting this near event to others with a kind of wry trepidation: "womp'n enoy, "I almost encountered Enoy." But if he actually responds to her allure and approaches, he finds her lying beneath a tree with her legs apart, displaying her large vulva and abundant pubic hair. If he attempts to have sex, the hunter discovers too late that her body is in disarray: she lacks a vagina, and in place of a navel, she has another mouth that consumes the hunter, turning him into a being "just like her," living in her tree-world. A reverse birth or implosion. The hunter's deathly absorption is thus not into a singularity, but into a plurality which manifests as singular. Consequently, although Enoy appears as a single female—petkom arak, "woman-like"—she actually conforms to a species phenomenon, a latency in the forest".

O AUTOR

Beatriz Castanheira

Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

E-mail: beatrizcastanheira@uol.com.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5096-2898>.

