

RUTH SILVIANO BRANDAO LOPES

## Aprendizagem pela Fera

Este trabalho é parte da dissertação de Mestrado — *Corpo vivo: tessitura da violência* — apresentado ao curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

O que há, que se diz e se faz — que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça pintada. É, mas a onça, a pessoa mesma é que carece de matar; mas matar à mão curta, à ponta de faca.

GUIMARAES ROSA

## **Introdução**

Em **Corpo Vivo** de Adonias Filho há diversos episódios que repetem a narrativa em seu todo, funcionando como fragmentos especulares, como duplos, num processo estrutural de *mise en abyme*.

A violência disseminada no corpo do texto condensa-se nesses episódios que se articulam numa relação metonímica como elementos parciais da sucessividade dos acontecimentos, e numa relação metafórica com a temática do romance.

O estudo que se segue privilegiará um desses episódios, através do qual mostrar-se-á um aspecto do funcionamento do texto, visto ele próprio como jogo e armadilha em que pode ficar preso o leitor, seduzido pela estratégia de uma narrativa que pretende justificar ideologicamente uma postura mítica diante da violência social, contextual, calando na cadeia dos significantes elementos que poderiam ameaçar os significados instituídos.

## **As projeções do ritual**

Há um episódio de **Corpo vivo** que, contendo a temática da destruição do fraco pelo forte, se relaciona estreitamente não só com a estória de Cajango e sua trajetória, mas também com os aspectos sociais presentes na narrativa. Trata-se do massacre de um veado por uma onça faminta, planejado por Inuri para ser presenciado pelo sobrinho. Tal passagem metaforiza as relações antagônicas, cujo suporte são os personagens do romance. Constitui um verdadeiro ritual

por que passa Cajango através das mãos iniciadoras do índio, sendo ainda uma estória exemplar, podendo ser considerada paradigma.

Sabendo-se da existência de uma relação de causa e efeito entre o ritual e o desejo a ser atingido, isto é, uma crença em que, através do ritual, operar-se-á uma transformação no nível pessoal ou social, vemos que, com essa enenação, Inuri tinha o propósito, já expresso verbalmente e reiterado inúmeras vezes, de provocar a cristalização de um comportamento em Cajango,<sup>1</sup> ou seja, a execução, através de um estímulo de identificação, da vingança da morte de seus pais:

Quando crescer, se crescer, tem que matar os assassinos do pai. (CV, p. 19)

Os assassinos estavam vivos, eu dizia, e inquietos os mortos no fundo da sepultura. (CV, p. 43)

Entretanto, seria importante diferenciar o sacrifício perpetuado por Inuri daquele a que se refere Girard,<sup>2</sup> cuja finalidade é afastar a violência da sociedade, exorcizando-a de uma ameaça para sua ordem interna. Para Inuri, ao contrário, o sacrifício animal reforçará a violência, através da vingança. Seu projeto vai extrapolar os limites do pessoal e interferir na ordem social. Os assassinos de que Cajango se deveria vingar eram muitos e a luta teria longa duração, implicando múltiplas relações, formando grupos contendores e territórios relacionados e delimitados a partir dessa ruptura dentro do sistema social. Os assassinos são os Bilá. A esses

---

1. A propósito, segue-se uma afirmação de Mauss, citado por Dominique Barrucand: Le sacrifice est un acte religieux qui, par la consécration d'une victime, modifie l'état de la personne morale qui l'accomplit. BARRUCAND, Dominique. La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychotérapie de groupe. Paris, Epl, 1970, p. 24.

2. GIRARD, René. La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1972.

Bilá cercam seus comparsas que terão de se defrontar com o bando de Cajango.

Dada a importância da cena referida, torna-se necessária sua transcrição, para se estabelecerem relações com os diversos elementos da narrativa:

A luta seria pior que a das feras. E, para que pudesse realizá-la, Cajango tinha que aprender com as próprias feras. No rancho, um dia, eu o deixei. Isso faz muito tempo e ele devia ter treze anos. Avisei que só regressaria dentro de uma semana. Era meu propósito armar uma armadilha, capaz de aprisionar viva uma onça, e levá-la depois para que a visse. Cavei o fosso, dois metros de fundo, e o cobri de mato verde. Matei um veado, já na boca da noite, para que servisse de isca. Não esperei muito e logo ouvi a queda, o escarcéu a seguir, o bicho sem forças para libertar-se. O veado alimentaria durante os dois dias que necessitava para ir e trazer o menino. E Cajango veio comigo. Viu o bicho embaixo, varrendo a terra, toda a raiva no fogo dos olhos. A fome obrigava-o a saltar, rodando sobre o corpo, alucinado pelo cheiro de carne humana.

Perto, em outra armadilha, estava o veado que apanhara vivo. Era ainda um filhote e senti sua pele macia quando o carreguei nos braços. Segui-me o menino, curioso, que perguntou quando nos aproximamos do fosso: "Que vai fazer?" Detive-me, sem responder, na borda do fosso. Embaixo, rodando sobre o corpo, a onça. Nos meus braços, percebendo-a, o veado tremia. O menino fitava o fosso quando o atirei e em menos de um minuto era uma posta de carne, o sangue espirrando, vermelhas as mandíbulas da fera. Em Cajango, e vi com alegria, nem um músculo se moveu. Acabara de comprovar que tinha o coração duro. (CV, p. 43-44)

Torna-se evidente, nessa dramatização, um ritual que se processa simbolicamente. Há um iniciador (Inuri) e um noviço (Cajango) que atravessará uma etapa perigosa em sua vida, pois passará de um estado a outro, para nova forma de existência. <sup>3</sup> Toda passagem supõe um estado de perigo, pois é como se o iniciado estivesse atravessando fronteiras entre dois territórios antagônicos, duas situações opostas, impossíveis de se integrarem. <sup>4</sup> O sacrifício deve ser simétrico à situação vivida, repetindo simbolicamente o acontecimento primordial. <sup>5</sup> Nessa cena é transparente o simbolismo que cerca o veado e a onça, dois seres e duas ordens que se opõem numa relação de força e fraqueza, de domínio e dominação. Duas situações existenciais aqui se confrontam: o poder e a impotência.

Relacionando a cena do sacrifício e a do massacre da família de Cajango, podemos fazer algumas considerações. Não é gratuito o fato de a escolha do animal a ser sacrificado ter recaído sobre o veado, animal biologicamente fraco, cujas possibilidades de defesa são mínimas, quando colocado diretamente diante do atacante. Lembremos que há dois veados na cena e a nenhum deles se oferece qualquer condição de fuga: o primeiro foi morto para servir de isca para a

---

3. Le sacrifice, ainsi, entraîne une régénérescence, et souvent même, dans certains croyances; la naissance de l'homme novus, éventuellement signée par un changement de nom. BARRUCAND, Dominique. *La catharsis dans le théâtre...*, op. cit. p. 26.

4. É importante lembrar que, quando Cajango participa do ritual de iniciação, está segregado da sociedade, fechado no território do Camacã. Referindo-se ao perigo implícito nessa situação Mary Douglas afirma: Non seulement la transition elle-même est dangereuse, mais aussi les rites de ségrégation constituent la phase la plus dangereuse du rite. DOUGLAS, Mary. *De la souillure*. Paris François Maspero, 1971, p. 113.

5. Ainsi trouvons-nous que les rituels de sacrifice spécifient la nature de l'animal — jeune ou vieux, mâle, femelle, ou neutre — qui doit être sacrifié, et ces règles symbolisent les divers aspects de la situation qui exige un sacrifice. Idem, p. 130.

onça; o segundo foi preso e jogado vivo à armadilha da fera, sendo ainda filhote, fato que reforça a idéia de impotência. Ao veado, opõe-se a onça, que, além de ser um animal de grande porte, é dotado de muita agressividade, logo, de privilegiadas condições de ataque e defesa. Evidentemente, tal desproporção de oportunidade em que se realiza o sacrifício do veado tem por função reforçar a oposição entre o elemento agressor e o agredido.

Relacionando-se a cena ritualística com a do massacre, notam-se as mesmas circunstâncias. Assim como o veado, a família de Cajango foi atacada à traição, dentro de casa. Além disso, a impossibilidade de fuga é reforçada pelo fato de o ataque ter-se dado à noite, quando a família se preparava para dormir. A mulher de Januário foi encontrada morta perto do marido e "como que se preparava para dormir" (CV, p. 6). Logicamente, a idéia de dormir supõe a progressiva diminuição do sentido de alerta. As armas que poderiam ter sido usadas, caso as circunstâncias fossem outras, não puderam ser tocadas por Januário. O grupo dos Bilá revelou uma violência de feras famintas tal a brutalidade de seu ataque, pois não se limitou a matar para tomar os bens em jogo, mas a despedaçar e sangrar suas vítimas, sem se deter diante de sua impotência.

Da mesma forma que a onça devorou o veado, o bando dos Bilá devorou a família de Cajango. Há apenas mudança de código. Num caso, o código alimentar corresponde à fome biológica; no outro, o código social está para a fome de poder, em que o dominador despoja o dominado de seus maiores bens, quais sejam a vida e a terra. Continuando o raciocínio é possível estabelecer-se a seguinte relação:

- 1) onça : veado :: assassinos : família de Cajango  
ou  
violência : domínio :: fraqueza : dominação

Relativamente à onça e aos assassinos, estão implícitas as idéias de domínio, violência e vitória; relativamente ao veado e à família de Cajango, as de dominação, impotência e derrota. De um lado, o impulso destruidor, de outro, o objeto destruído. Ou ainda:

a) elemento dominador : elemento dominado : : o espoliador : o espoliado

### Em torno da crueldade

A cena do veado e da onça é uma verdadeira representação dramática, já estando, "a priori" traçado o destino daquele, isto é, a eliminação do fraco pelo forte. Aos olhos de Cajango, repete-se o massacre de sua família em que a visão do sangue derramado terá sido um elemento traumatizante.

Segundo Dominique Barrucand, o rito de iniciação é semelhante a uma peça teatral, às vezes mesmo a um "teatro da crueldade".<sup>6</sup> Podemos dizer o mesmo a propósito do episódio analisado. Cajango é levado a esse espetáculo de forma inesperada, é o espectador forçado a ver a encenação, sem que tenha tido oportunidade de escolha ou pelo menos prévio conhecimento do assunto. Uma armadilha lhe foi preparada por Inuri, semelhante à armadilha do veado, pois ele ficará preso à cena, sem se defender. O seu silêncio é simétrico ao silêncio do veado. A visão da cena é dolorosa, e a dor é fundamental para que se atinja o resultado desejado pelo ritual. O espetáculo atua de maneira estimulante, segundo os pro-

---

6. Esse teatro da crueldade tem seus carrascos, suas vítimas, seus acessórios e cenários e se relaciona profundamente com o público (Cf. BARRUCAND, Dominique. *La catharsis dans le théâtre...* op. cit. p. 22.

pósitos de Inuri, pois é através da impressão violenta dos sentidos que ele pretende induzir Cajango à vingança.<sup>7</sup>

Esse rito a que é submetido o menino, tem, sem dúvida, natureza catártica. Ora, os ritos catárticos não produzem apenas a identificação do espectador diante do espetáculo: há também necessidade de uma certa distância.<sup>8</sup> Esta distância mostra-se na imobilidade de Cajango. Dada a simétrica analogia entre o massacre de seus pais e do veado, há, sem dúvida, identificação e condensação de dois fatos que se superpõem, relacionando-se por similaridade.

A primeira função deste ritual é, portanto, mnemônica, pois repete a vida, repete o drama primordial, na expressão de Mircea Eliade.<sup>9</sup> Inuri reiteradamente ensina o sobrinho a se lembrar dos fatos que aconteceram no princípio de sua estória. Esses fatos constituem o seu drama primordial e a memória dele é que vai dar significação à nova vida de Cajango. Devido ao massacre de sua família, tornar-se-á um vingador.

A função mnemônica não é, porém, suficiente. Neste caso a cena seria apenas repetitiva. Pretendendo transformar o menino num vingador, o que Inuri pretende é a inversão dos

---

7. Referindo-se ao estímulo provocado pelo espetáculo teatral, Barrucand cita Dumur: *Le spectateur est engagé dans l'action qu'il a choisi de contempler, à laquelle il s'identifie, ne serait-ce que quelques instants, et où il reconnaît les modes, les habitudes, les croyances, les goûts qui sont les siens, à un moment donné de l'histoire. Le spectacle ne peut être considéré comme un arrêt de l'activité vitale; il peut en être, au contraire, le stimulant.* Idem, p. 31.

8. Referindo-se à identificação e evasão do espectador diante da cena teatral, isto é, à revivência efetiva e à distância, Dominique Barrucand julga que esse complexo dialético é fundamental para que haja catarse. (Cf. op. cit. p. 32).

9. É impossível apresentar aqui todos os temas míticos que representam — para as diferentes religiões — o "essencial", o drama primordial que constitui o homem tal qual é hoje em dia. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 86.

elementos. Será interiorizando a onça, e não o veado, que Cajango realizará sua tarefa.

Para Inuri, um homem que não conhecia o riso, preso ao território sombrio do Camacã, repetidor da morte, um caçador, a onça só poderia significar a impiedade, a crueldade, a destruição. Em outras palavras, neste contexto, a onça corresponde à pulsão destrutiva.<sup>10</sup> A violência desse impulso torna-se clara na brutalidade com que a fera devora o veado. Sensibilizando Cajango para a luta e para o ódio, Inuri o dessensibilizará para a piedade e o amor. São inúmeras as referências a Cajango como fera, monstro, não-parido por mulher. "O bugre não criou um homem. Criou fera pior que a pior fera". (CV, p. 36) Os exemplos são inúmeros, não sendo possível num necessário reproduzi-los todos aqui.

A partir do que se considerou acima, podem-se estabelecer novas relações:

3) Onça : pulsão destrutiva : : veado : objeto destruído<sup>11</sup>

Nesse caso, estamos diante de dois elementos que supõem basicamente, capacidade de ataque e defesa e incapacidade de ataque e defesa.

Sabemos que do lado de Inuri, em toda a narrativa, estão elementos passíveis de se organizarem numa mesma série:

4) Camacã : bando de Cajango : força, ódio e guerra.

---

10. Laplanche e Pontalis apresentam uma boa síntese da noção freudiana de pulsões de vida e de morte, tratada em diversas obras do psicanalista vienense. (Cf. LAPLANCHE e PONTALIS, J. B. Dicionário de psicanálisis. Barcelona, Labor, 1971.

11. Nesse contexto, como a onça é símbolo da pulsão agressiva, o veado, opondo-se a ela, é tanto objeto a ser destruído, como pulsão de vida.

Tudo o que possa significar um enfraquecimento desses elementos tem, no texto, um caráter de oposição forte; é o caso da fraqueza, da trégua, da piedade e, finalmente, do amor, a mais forte das oposições.

Será, então, possível concluir:

- 5) Onça : veado : : ódio : amor  
morte : vida : : Tânatos : Eros

Depois desse ritual iniciático, torna-se cada vez mais eficiente a educação de Cajango: "Cajango sendo o mesmo é outro. Tornaram-se mais duros os olhos verdes, de pedra são os músculos da cara, é difícil saber-se o que nele é humano além do corpo". (CV, p. 39)

Nessa descrição metonímica de Cajango, onde se destacam os olhos e os músculos, está presente ainda o processo metafórico, na imagem de pedra, significante que remete para significados como rigidez de caráter, obsessão de propósitos.

### As inversões do rito

Quando o destino dado, maior que o míúdo,  
a gente ama interriço fatal.

GUIMARÃES ROSA

Demediou minha idéla: o ódio — é a gente  
se lembrar do que não deve-de; o amor é a  
gente querendo achar o que é da gente.

GUIMARÃES ROSA

A cena do veado e da onça liga-se a da morte de Inuri. Ao aparecer Malva, cria-se um novo impasse. Esse fato forçará Cajango a atravessar novas fronteiras. A primeira cena estava ligada à passagem de um território para outro, ou seja, dos Limões ao Camacã. Com a chegada da moça o que está em jogo é a saída do Camacã. Malva, se opondo a Inuri

e ao Camacã, por ter sido a mulher escolhida por Cajango, introduz, nessa relação, oposições de ordem absoluta, formalizadas na equação:

6) Inuri : ódio : : Malva : amor

Novamente há a presença do perigo, constante em todas as situações que implicam passagem de um estado para outro. Nesta situação pode-se questionar novamente a função da memória. Do ponto de vista de Inuri, a memória do massacre deve ser alimento para o ódio de Cajango:

Tinha que acontecer. Mais dia ou menos dia, tinha que acontecer. No momento extremo, quando o cerco se aperta e necessitam estar unidos, deixa-se prender por uma mulher. Esquecera tudo? Os companheiros mortos como o negro Setembro? Esquecera a mãe, o pai, os irmãos. Os anos, ali, no fundo do Camacã? Abre os braços, como o feiticeiro de uma tribo e mostra a selva. (CV, p. 103)

Malva é o terceiro elemento que vem resolver a dialética proposta pelos pares de oposição binária já apresentados pela narrativa. É importante observar que todos os conflitos remetiam a um mundo masculino, com a presença da sexualidade, mas não o erotismo, conforme a distinção de Georges Bataille.<sup>12</sup> Malva introduz a feminilidade positiva, capaz de procriação, torna possível o par, duplo na sua perfeição mítica, conforme será visto mais tarde.

---

12. L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants. BATAILLE, Georges. L'érotisme. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 15.

É necessário voltar à cena do veado e a onça para relacioná-la com a morte de Inuri — episódio cuja transcrição parcial julgamos indispensável à clareza das associações a serem feitas.

Espera-o, agachado, e não vê o corpo. É uma sombra que passa, e recua, quase delatando-se. Levanta-se de um pulo, os olhos como brasas aguardando a volta. A mulher, com as mãos sobre os seios, apalpa a cruz de arame do negro Setembro. Braço contra braço, a faca na faca, bafo de um na cara do outro. O Alto, ossudo e acurvado, firma o olhar. As lâminas riscam o ar, em atrito, na fúria doida. Dico Gaspar afasta o rifle, impassível, sabendo não ser necessário o tiro da misericórdia. E, relâmpago na rapidez, em curva por baixo, a mão de Cajango aplica o golpe no ventre. Chico das Bonecas se contrai, arfando, como se o golpe recebesse. O sangue, quando puxa a faca, corre solto sujando os braços e o peito de Cajango. A mulher respira, soltando a cruz de arame do negro Setembro, fechando os olhos. O corpo cai. (CV, p. 107).

Confrontando esse episódio com a morte do veado, observa-se que os elementos sangue e morte permanecem; falta a desproporção das possibilidades de ataque e defesa; acrescenta-se o elemento presença da mulher — a luta se dá por causa de um elemento que lhe é exterior. No primeiro episódio (do veado e a onça), há uma motivação — a fome biológica e o alimento a ser devorado diretamente colocado diante da onça. No segundo, há também a fome afetiva e sexual como motivação. O objeto que irá saciar essa fome, entretanto, não está diretamente colocado na luta; mas ela se faz por essa causa, pois sua presença implica uma opção, a eliminação de um elemento que se opõe à realização do desejo.

É por causa desse desejo, objetivado em Malva, que Cajango começa a se opor a Inuri. Sem disjunção não se realizaria a nova conjunção:

A culpa inteira cabia a Inuri. Que padrinho Abílio a ele o tivesse levado — e quando o caçavam, ainda menino, para matá-lo — entendia muito bem. Inuri era o irmão do seu pai, um parente de sangue, dele a obrigação de proteger o órfão. Trancara-o na selva, porém. Em seus nervos implantara a vingança e o ódio, criara-o como a uma fera, impedira que se tornasse um homem como os outros. Seu nome, agora, faz estremecer o povo. É como uma seca, um dilúvio. Ele, sim fora ele quem matara os passarinhos de Deus! Não ignorava a ordem que fedia a enxofre do diabo:

— “Pode matar Cajango que é bicho.”

Sua pele vale dinheiro. E dinheiro vale sua cabeça. Morto ou aprisionado — e o exibiriam, nas feiras, amarrado de cordas — assim o querem todos. Um cão danado, sem dúvida: Agora, acuado na selva e nas matas, tendo como seu a mulher e o rifle, sabe que o duelo será entre ele e Inuri. (CV, p. 101-102)

Parece-nos claro que, a partir de Malva, ocorre um deslocamento, pois a idéia de domínio, de agressão, de poder a ser eliminado, antes colocada nos assassinos, desloca-se para Inuri. Retomando, esquematicamente, todas as formulações, e respectivas transformações, e inversões,<sup>13</sup> temos o seguinte:

---

13. No seu estudo do mito de Asdiwal, Lévi-Strauss mostra “como uma transformação mitológica possa exprimir-se por uma sucessão de equivalências, cujos dois extremos estão radicalmente invertidos”. (Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. A gesta de Asdiwal. In: —. Mito e linguagem social. Rio, Tempo Brasileiro, 1970. Em nossa análise, há uma inversão entre os termos da equação (b) em relação a (a) e a (c). Há, também, um deslocamento na equação (c), que se torna evidente, se voltarmos à equação (a).

- 7) a) Relação entre a cena do veado e a onça e a do massacre.

Onça : Bilá : : veado : família de Cajango

ou:

onça/veado : : Bilá/família de Cajango

ou:

agressor/agredido : : Bilá/família de Cajango

- b) Vimos que o efeito mágico do ritual de sacrifício tinha como objetivo a cristalização do ódio em Cajango; observe-se aqui uma primeira inversão:

Onça : Cajango : : veado : Bilá

ou:

pulsão destrutiva : Cajango : : objeto a ser destruído:  
Bilá

- c) Com a morte de Inuri, percebemos uma última inversão

onça : Inuri : : veado : Cajango

Sabendo que a pulsão destrutiva é também pulsão de morte, apenas com um alvo voltado para o mundo exterior, dentro do atual contexto, é mais adequado associar Inuri à pulsão de morte, enquanto essa se opõe às pulsões de vida. As pulsões de morte se dirigem primeiramente para dentro e tendem à autodestruição. As pulsões de vida, também designadas Eros, abarcam não somente as pulsões sexuais, mas também as pulsões de autoconservação. Logo:

- 8) pulsão de morte : Inuri : : pulsão de vida : Cajango  
Tânatos : Inuri : : Eros : Cajango

A inclusão de um novo elemento — Malva — foi responsável pela última equação, sendo, pois, necessário reformulá-la, levando-o em conta:

9) onça : Inuri : : veado : Cajango + Malva

onça : homem só : : veado : homem + mulher

ou:

A solução, portanto, estaria num mundo erotizado, composto de macho e fêmea, com possibilidade de procriação. O mundo masculino, estéril, está do lado da morte e da ruína. A concepção de mundo subjacente na narrativa remete para o universo familiar, que se opõe a universo anômalo dos seres monstruosos, não-nascidos de mulher: "Quem crê, nestas matas, que Cajango tenha nascido de mulher?" (CV, p. 17).

Referindo-se à luta entre os dois grupos, falamos de seu caráter social, pois formava uma ruptura dentro de um sistema. A causa primeira dessa ruptura é, evidentemente, um problema de distribuição de terras a serem cultivadas. O deslocamento ocorrido com o episódio da morte de Inuri faz a luta perder o sentido e atrofiarem-se seus limites; transforma-a numa luta pessoal, numa luta de família, e elimina o contexto social. A coesão se desfaz: dispersa-se o bando, que está relacionado com a desordem, a marginalidade, a desadaptação social.

Matando Inuri, Cajango mata a fera que estava dentro dele, sua pulsão destrutiva, conforme está claro no trecho citado de *Corpo vivo*, (p. 101). A fera é o lado mau de Cajango, com a morte de Inuri, ele se exorciza desse mal. Desfaz-se o sentido social que a luta poderia ter.

A morte de Inuri vai determinar a eliminação de todos os seres e valores a ele referentes: o Camacã, o bando, a luta, a vingança.

Como tais elementos estão relacionados à anomalia, à marginalidade, ao perigo que ameaça o sistema, sua eliminação preserva esse mesmo sistema.

## O desejo triangular

Partindo da leitura de D. Quixote, René Girard<sup>14</sup> constrói um modelo do desejo triangular na ficção romanesca, através do qual é possível relacionar obras às vezes distantes no tempo e no espaço, podendo-se ler um texto à luz de outro, como fez com obras de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostolevsky.

O desejo triangular é aquele que supõe um mediador entre o sujeito e o objeto desejado. Assim, quando D. Quixote expressa sua veneração pelo Amadis de Gaula, tomando-o como modelo a ser imitado, renuncia à sua própria liberdade de escolha, para adotar o ideal de um outro sujeito.<sup>15</sup>

Em *Corpo vivo*, a análise da mediação do desejo pode esclarecer a importância de vários elementos interrelacionados no texto. Evidente é a função de Inuri, quando prepara Cajango para a luta, através do episódio do veado e da onça. A partir desse momento, inicia-se a forjadura de um guerreiro, cuja única meta se reduz à vingança de morte de seus pais. Aí está o modelo de uma estrutura triangular, em que Inuri e Cajango estão na base do triângulo, cujo vértice superior está ocupado pela vingança, que é o ideal de Inuri, o mediador do desejo. Em nosso caso, é difícil falar de um desejo de vingança em Cajango, mas podemos afirmar que ele a tornou sua meta durante vários anos.

Nesse modelo, vemos o que Girard chama de desejo através do Outro,<sup>16</sup> que propõe seu ideal pelo exercício de uma influência que se vai realizar de fora para dentro, num processo que chamaremos de encantatório, dada a força de seu poder de modificar ou criar atitudes.

---

14. GIRARD, René. *Le désir triangulaire*. In: —. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

15. *Idem*, p. 11-13.

16. O Outro de Girard diferencia-se do de Foucault. Não se trata do excluído da sociedade, do "louco", mas do mediador entre o sujeito que deseja e o objeto desejado. Esse mediador é um modelo que se oferece ao sujeito.

A mediação externa, estando fora do universo do sujeito, é mais fácil de perceber que a interna.<sup>17</sup> Inuri é um mediador externo, não só porque está num outro contexto geográfico e étnico, mas também porque era um estranho para o menino que lhe foi entregue. Sua mediação é tão eficaz e imediata, sua atitude tão abertamente ativa, que Cajango não chegou sequer a escolhê-lo para mediador, como D. Quixote procedeu em relação ao Amadis. Girard afirma que o sentimento do sujeito por seu modelo, na mediação externa, é de intensa veneração proclamada com entusiasmo pelo discípulo. A consequência desse fato é a perda do sentido de realidade e a paralização da capacidade de julgamento. Em *Corpo vivo* é o próprio mediador que declara ter construído, no sujeito, o ideal da vingança, revelando, ao mesmo tempo, ter domínio e consciência de sua estratégia, quando afirma ter perturbado o silêncio de Cajango na selva, evidentemente para fixar em sua mente um dever de que não se deve esquecer e se desviar.

Ora, com esses elementos, torna-se possível diferenciar os dois tipos principais de mediação do desejo que há na narrativa.

Quando aparece Malva, há um desvio dos projetos de Cajango, que se volta contra seu próprio mediador e o mata. Entretanto, com ela estabeleceu-se uma nova mediação e um novo triângulo aparece, uma vez que o objeto a ser conseguido é o amor oposto ao ódio implícito na vingança, estando aí a verdadeira oposição entre Malva e Inuri.

---

17. Diferenciando "mediação externa" e "interna", Girard opera com a variável distância que possa haver entre o sujeito e o mediador do desejo, esclarecendo que essa distância não se mede em termos de espaço físico, pois ela seria antes de ordem espiritual ou afetiva: "Nous parlerons de médiation externe lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le mediateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de médiation interne lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénétrant plus ou moins profondément l'une dans l'autre". (Cf. GIRARD, René. op. cit., p. 18).

A mediação interna é menos evidente que a externa, pois o mediador do desejo guarda uma proximidade efetiva com o sujeito, sendo que, geralmente, ela vem tão dissimulada, que parece não existir. No caso de Malva, essa proximidade se revela ao vermos que, através dela, Cajango está repetindo um outro modelo, o do mundo de seu pai, onde a mediação não é facilmente perceptível, permanecendo encoberta, porque remete a um ideal inconsciente. O desejo e seu mediador tornam-se, entretanto, evidentes, quando “Pela primeira vez, e desde que perdera a mãe, mãos acariciaram o seu corpo, palavras mansas ouvira, um outro coração pulsara em seu sangue” (CV, p. 98) A lembrança da mãe superposta à presença da mulher amada mostra a existência de duas mediadoras equivalentes; a primeira instaura um ideal que a outra reinaugura com a concretização do amor.

A partir do deslocamento do Ideal de Cajango, através de Malva, a impressão causada pelo texto é a de que o ideal proposto por Inuri era falso e mau, exatamente porque imposto de fora, à revelia da livre escolha de Cajango. O ideal proposto por Malva, ao contrário, parece autêntico e bom, e é a partir dele que Cajango se liberta de Inuri e seu mundo maléfico.

Falando do artista romântico, que se vangloria da autenticidade de seu desejo sem mediação, Girard refere-se à vaidosa ilusão de um desejo inscrito na natureza das coisas, emanado de uma subjetividade serena e autônoma, criação “ex-nihilo” de um Eu quase divino. Desejar a partir do objeto equivale a desejar a partir de si mesmo, e não do Outro, e, evidentemente, essa ausência de mediação torna o sujeito original e independente.<sup>18</sup>

Dáí se conclui que, opondo-se Inuri e Malva, o primeiro seria o mediador negativo; a segunda, a mediadora positiva. Com o primeiro, Cajango estaria numa posição de dependência; com a segunda, de autonomia.

---

18. Idem, p. 24.

Substituído por Malva, Inuri deixa de ser mediador, passando a ser um obstáculo para a realização do novo ideal de Cajango, a vida amorosa. Antes de Malva, há assentimento, pelo menos aparente, de Cajango em relação a Inuri; agora instala-se o ressentimento, na medida em que ele atribui a Inuri uma influência ilegítima sobre sua vida.

Com a mulher amada, Cajango tem a sensação de recuperar a posse de si mesmo, retomando o uso de seu juízo crítico, concluindo-se, que, no plano sintagmático, a mediação através de Malva é legítima e natural. Com ela é possível a Cajango retomar o ideal de sua infância no paraíso dos Limões, expresso na frase abaixo, cujo sentimento predominante é ainda o ressentimento contra Inuri: "Seria agora um homem a construir sua casa, plantar seu cacau, viver com sua mulher. Inuri, porém, sepultara-o na selva do Camacã". (CV, p. 101)

Esse sonho composto de casa, plantação e a vida com uma mulher é a representação mítica da felicidade infantil, a realização de um desejo que exclui toda a complexidade do mundo de Januário. Referimo-nos não a Januário, figura paterna representada pela memória de Cajango-criança, mas ao homem colocado num contexto em que não é possível a fuga da violência. A propósito da solução sugerida pela narrativa, podemos relacionar a afirmação de Girard quanto ao desejo triangular:

*C'est une aliénation toujours plus totale à mesure que la distance diminue entre le modèle et le disciple. Cette distance est à son minimum dans la médiation familiale de père à fils, de frère à frère, d'époux à époux, ou de mère à fils, comme chez François Mauriac, et, bien entendu, comme chez Dostoïevski.*<sup>19</sup>

---

19. Idem, p. 48-49.

A edição utilizada de *Corpo vivo* é a 7ª edição, Rio, Civilização Brasileira, 1973.

**Em Corpo vivo, entretanto, a serra parece, antes, lugar de libertação que de fuga e alienação, pois “Nela, tendo a mulher ao lado, Cajango é o primeiro homem a viver. Pedras serão removidas por seus braços fortes. Alertas estarão os seus olhos verdes. Deve ter conhecido a alegria ao transpor o capinzal, sua mão apertando a mão da mulher, cheios de vida e o coração batendo”. (CV, p. 2)**

Essa libertação inscreve-se nos limites do casal, que se isola da sociedade no subjetivismo a dois impresso no êxtase narcísico, dentro de um mundo especular. Contudo, a realidade implica relações que ultrapassam, de muito, o simplismo do par amoroso.