

O VENENO DA
SERPENTE
E A BELEZA
NO ROSTO
DA MORTA: O
SUICÍDIO DE
LINDOIA EM O
URAGUAI

GABRIEL VICTOR
ROCHA PINEZI
E WILLIAN
ANDRÉ

Cleópatra:

(...)

Vem, coisinha fatal;

(*Aplica a serpente ao seio.*)

com o dente agudo

o nó complexo vem soltar da vida.

Fica zangado, tolo venenoso;

termina de uma vez.

William Shakespeare, Antônio e Cleópatra¹

DA IMPORTÂNCIA DO SUICÍDIO NA ARQUITETÔNICA DE *O URAGUAI*

Nos versos 209-210 do Canto IV de *O Uruguai*, o narrador projetado por Basílio da Gama estabelece uma relação entre os destinos trágicos de Lindoia e de outra personagem de mesma estirpe: “Fastosa egípcia, que o maior triunfo/ Temeste honrar do vencedor latino”.² O epíteto “fastosa egípcia” constitui vocativo que claramente assume como interlocutora a indígena Lindoia, mas, ao mesmo tempo, propõe uma extrapolação intertextual. Concretamente, não há nada de “egípcio”, e tampouco de “vencedores latinos”, na contextualização histórica que embasa o “poemeto épico”.³ Também seria equivocado atribuir a Lindoia algo próximo de “fastoso”. A “fastosa egípcia” remete a Cleópatra, última governanta do Egito antes da queda ante o Império Romano, por volta

1 SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. In: _____. *Tragédias: Teatro completo*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

2 GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. Org. e apres. de Luís Augusto Fischer (Porto Alegre, RS: L&PM, 2019), p. 117. Todas as citações à obra foram cotejadas com GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. Edição fac-similar (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1995).

3 Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi refere-se ao *Uruguai* tanto como “poemeto épico” quanto como “poema lírico-narrativo”, endossando a diferenciação formal que a crítica literária costuma estabelecer entre o poema de Basílio da Gama e poemas épicos de moldes mais tradicionais, como *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões. Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. (São Paulo: Cultrix, 2013), p. 68. Quanto ao pano de fundo histórico que se costura à narrativa de *O Uruguai*, trata-se da bem conhecida disputa territorial entre europeus, jesuítas e nativos brasileiros que se deu nos Sete Povos das Missões, na região Sul do país, em meados do século XVIII.

de 30 a.C., assim como o “vencedor latino” a Otaviano (futuro César Augusto). Os versos de *O Uruguai* transcritos acima evocam o temor da rainha de tornar o triunfo do imperador ainda maior, caso permaneça viva e seja submetida ao jugo dele.

Ambas as personagens se assemelham não apenas pela relação entre suas mortes e a perda de seus amados: no caso de Lindoia, o assassinato do cacique Cacambo, arquitetado pelo padre Balda para forçá-la a casar-se com seu protegido, Baldetta; no caso de Cleópatra, o suicídio de seu amante, o general Marco Antônio, que se lançou sobre a própria espada ao supor, enganosamente, que a rainha do Egito havia morrido. A homologia entre as duas personagens é realçada principalmente pelo *modus operandi* de seus suicídios: ambas tiraram a própria vida induzindo serpentes a lhes morder e envenenar o corpo.

Pretendemos, neste artigo, realizar uma análise desse episódio específico de *O Uruguai* – o suicídio de Lindoia, materializado nos versos 144-197 do Canto IV –, tecendo leituras comparadas e entabulando diálogo com textos teórico-críticos sobre a morte voluntária. Todavia, antes de passarmos aos versos que envolvem o episódio, retrocedamos ao final do Canto III e observemos os versos 191-196:

Cruéis ministros, encobri ao menos
A funesta notícia. Ai que já sabe
A assustada amantíssima Lindoia
O sucesso infeliz. Quem a socorre!
Que, aborrecida de viver, procura
Todos os meios de encontrar a morte.⁴

Essa passagem é importante para nossa análise por criar uma atmosfera que antecipa a cena final do Canto IV. No verso 191, o narrador se dirige aos “Cruéis ministros” – os padres jesuítas responsáveis pelo assassinato de Cacambo, protagonizado por Lourenço Balda, clamando que eles ao menos escondam a notícia da morte do cacique, já que a terra não é suficiente para esconder seu corpo: “Pouca terra os honrados ossos cobre./ Se é que os seus ossos cobre alguma terra”⁵ – imagem que metaforiza a ignomínia do crime cometido. Ainda no verso 192, todavia,

4 GAMA, Basílio. *O Uruguai*, op. cit., p. 93.

5 Ibid., p. 93, vv. 189-90.

e emendando com o seguinte, há a revelação de que o imperativo do narrador aos criminosos vale pouco, uma vez que Lindoia já se sabe viúva: ela já conhece a “funesta notícia” e o “sucesso infeliz” da morte de seu amado. Prosseguindo em ritmo acelerado, os versos 195-196 mostram que Lindoia, “aborrecida de viver”, já não encontra mais razão em continuar viva após a morte de Cacambo, e procura “Todos os meios de encontrar a morte” (i.e., deseja a própria morte). Podemos atribuir a essa passagem um tom premonitório.

Na sequência dos versos 191-196, e em resposta à súplica do narrador – “Quem a socorre!” –, vemos a bruxa Tanajura acorrer em auxílio à enlutada: Tanajura conduz Lindoia a um cenário ermo no coração da floresta e lhe prepara, por meio de seus conhecimentos ancestrais, uma visão em transe com o “licor puro/ De viva fonte”.⁶ A visão que acomete Lindoia remete ao terremoto ocorrido em Lisboa em 1755 (cf. vv. 221-47), e a paisagem construída nessa passagem, insistindo em imagens de catástrofe, desolação e morte – “despedaçados edifícios”, “ruínas”, “sepulcros”, “pendentes muros e inclinadas torres”, “negros monstros”, “pranto”, entre muitas outras –, enseja não apenas um paralelismo entre o evento que destruiu quase por completo a capital portuguesa e a sina dos indígenas brasileiros, mas também um paralelismo entre a destruição causada pelo terremoto e o destino trágico de Lindoia, cujo corpo morto na mata será devolvido à natureza tal como Lisboa ao “rio”, à “praia”, ao “vale” e aos “montes” de onde surgiu. Assim, a narrativa reforça, por um jogo de paralelismos, a atmosfera premonitória da passagem. Para completar, ao final do transe, vemos a futura suicida adormecer:

Até que a noite compassiva e atenta,
Que as magoadas lástimas lhe ouvira,
Ao partir sacudiu das fuscas asas,
Envolto em frio orvalho, um leve sono,
Suave esquecimento de seus males⁷.

Quando Lindoia é encontrada morta, a figura que a compõe é justamente a da adormecida. Portanto, para além da óbvia relação entre Sono e Morte – que remete, por exemplo, à irmandade entre Hipnos e Tânatos,

6 Ibid., p. 95, vv. 210-1.

7 Ibid., p. 103, vv. 325-9.

na mitologia grega –, o Canto III de *O Uruguai* engendra, em seus versos finais, um quase simulacro da cena do suicídio de sua heroína. Chamamos atenção para esses detalhes a fim de comprovar a importância da morte voluntária no enredo arquitetado por Basílio da Gama: dois de seus cantos mais (in)tensos pintam, em seu ápice conclusivo, imagens de autodestruição – no final do Canto III, em condição de premonição; no final do IV, mostrando o suicídio propriamente dito. Se concordarmos, ainda, com Massaud Moisés,⁸ que vê na morte de Lindoia o “ponto máximo d’*O Uruguai* e das páginas antológicas de nossa poesia setecentista”, poderemos arriscar a afirmação de que o suicídio é um dos temas mais destacados em *O Uruguai*. Além de atuar como desfecho de dois dos cinco cantos da narrativa, trata-se do ato final perpetrado por uma de suas personagens mais complexas.

Cabe ainda ressaltar o papel atribuído à anciã Tanajura no suicídio de Lindoia: após a descoberta do corpo da morta, surgem murmúrios de que a bruxa teria sido partícipe em seu destino trágico – afinal, fora ela quem conduziu Lindoia ao sítio que lhe serviu de palco para a morte voluntária: “Dizem que Tanajura lhe pintara/ Suave aquele gênero de morte,/ E talvez lhe mostrasse o sítio e os meios”.⁹ No desdobramento dessa passagem, cria-se uma tensão dialógica no que se refere ao destino de Tanajura. Enquanto o narrador projetado por Basílio da Gama se apieda da velha indígena, Balda enfatiza sua culpa e incita a comunidade a assassiná-la: “Balda, que há muito espera o tempo e o modo/ De alta vingança, e encobre a dor no peito,/ Excita os povos a exemplar castigo/ Na desgraçada velha”.¹⁰ Apesar de o castigo, a princípio, não ser efetivado, dada a chegada de um mensageiro que avisa sobre a aproximação iminente dos inimigos, a ordem de bater em retirada é precedida pela ordem de atear fogo a tudo, iniciando pela choupana de Tanajura, com ela amarrada lá dentro. Com destino similar ao das bruxas queimadas nas fogueiras inquisitórias, a indígena é morta pelo suposto crime de ter induzido Lindoia ao suicídio. Os versos que descrevem a cena (253-254), todavia, são lamentosos e não condenatórios – “Ouviam-se de longe os altos gritos/ Da miserável Tanajura”¹¹ –, o que reforça a discordância moral do narrador quanto ao destino da anciã.

8 MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 108.

9 GAMA, Basílio. *O Uruguai*, op. cit., p. 119, vv. 220-2.

10 Ibid., p. 119, vv. 223-6.

11 Ibid., p. 119, vv. 253-4.

A PRESA QUE CARREGA A PEÇONHA

Reproduzimos, abaixo, a sequência dos versos 144-197 do Canto IV, na qual a morte da heroína é narrada:

Entram enfim na mais remota e interna
Parte de antigo bosque, escuro e negro,
Onde ao pé de uma lapa cavernosa
Cobre uma rouca fonte, que murmura,
Curva latada de jasmims e rosas.
Este lugar delicioso e triste,
Cansada de viver, tinha escolhido
Para morrer a mísera Lindoia.
Lá reclinada, como que dormia
Na branda relva e nas mimosas flores.
Tinha a face na mão e a mão no tronco
De um fúnebre cipreste, que espelhava
Melancólica sombra. Mais de perto,
Descobrem que se enrola no seu corpo
Verde serpente, e lhe passeia, e cinge
Pescoço e braços, e lhe lambe o seio.
Fogem de a ver assim, sobressaltados,
E param cheios de temor ao longe;
E nem se atrevem a chamá-la, e temem
Que desperte assustada, e irrite o monstro,
E fuja, e apresse no fugir a morte.
Porém o destro Caitutu, que treme
Do perigo da irmã, sem mais demora
Dobrou as pontas do arco, e quis três vezes
Soltar o tiro, e vacilou três vezes
Entre a ira e o temor. Enfim sacode
O arco e faz voar a aguda seta,
Que toca o peito de Lindoia e fere
A serpente na testa, e a boca e os dentes
Deixou cravados no vizinho tronco.
Açouta o campo co'a ligeira cauda
O irado monstro, e em tortuosos giros
Se enrosca no cipreste, e verte envolto

Em negro sangue o lívido veneno.
Leva nos braços a infeliz Lindoia
O desgraçado irmão, que ao despertá-la
Conhece, com que dor!, no frio rosto
Os sinais do veneno, e vê ferido
Pelo dente sutil o brando peito.
Os olhos, em que Amor reinava um dia,
Cheios de morte; e muda aquela língua
Que ao surdo vento e aos ecos tantas vezes
Contou a larga história de seus males.
Nos olhos Caitutu não sofre o pranto,
E rompe em profundíssimos suspiros,
Lendo na testa da fronteira gruta,
De sua mão já trêmula gravado,
O alheio crime e a voluntária morte.
E por todas as partes repetido
O suspirado nome de Cacambo.
Inda conserva o pálido semblante
Um não sei quê de magoado e triste,
Que os corações mais duros enternece,
Tanto era bela no seu rosto a morte!¹²

Sumariamente, a cena que se apresenta no excerto é a seguinte: como os preparativos para o enlace matrimonial entre Lindoia e Baldetta (sob a benção de Balda, após a morte de Cacambo) já foram concluídos, falta apenas que a noiva se apresente. Ela tarda, e seu irmão, Caitutu, sai à sua procura, junto de outros indígenas. É justamente o momento em que Caitutu a encontra que passa a ser descrito a partir do verso 144. Ele vê Lindoia adormecida em meio à relva e aos ciprestes, e há uma serpente a envolver-lhe o corpo. Depois de hesitar três vezes, ele dispara uma flecha e abate a cobra. Na sequência, ao tomar a irmã desfalecida nos braços, descobre que ela está morta, localizando em seu peito a marca das presas da serpente.

A interpretação de que a morte poderia ser mais acidental do que intencional é desmentida tanto pelo início quanto pelo final do trecho em análise. Os versos 149-151 enfatizam o desejo da personagem de entregar-se à morte: “Este lugar delicioso e triste,/ Cansada de viver, tinha

¹² Ibid, pp. 113-7, vv. 144-97.

escolhido/ Para morrer a mísera Lindoia”. Ainda mais explícito é o verso 191, que menciona “O alheio crime e a *voluntária morte*” (grifo nosso). A palavra “suicídio” havia surgido – e começava a ser efetivamente empregada – na Europa pouco mais de uma década antes da escrita de *O Uruguai*,¹³ e não nos parece equivocado sugerir que talvez ainda soasse como uma palavra estranha nas produções literárias da época; mas isso em nada diminui a certeza de que Lindoia é, de fato, suicida. Em última instância, essa certeza é corroborada, ainda, pela comparação estabelecida, no próprio poema, entre ela e Cleópatra.

Em termos de ambientação, a escolha da floresta como cenário para o suicídio de Lindoia permite algumas reflexões. Simbolicamente, conforme postulam Chevalier e Gheerbrant¹⁴ em seu *Dictionnaire des symboles*, a floresta remete, em primeiro lugar, a uma ideia de “santuário”. Significação parecida atribui Gaston Bachelard,¹⁵ classificando a floresta entre os espaços da “imensidão íntima” em *La Poétique de l'espace*. Desse modo, poderíamos atribuir um sentido romântico à cena do suicídio, já que o recuo de Lindoia às matas virgens, no contexto do genocídio da população indígena, poderia representar a busca por um espaço intocado pela civilização europeia – sendo a morte o refúgio último contra um mundo corrompido pelos interesses dos jesuítas. Chevalier e Gheerbrant acrescentam, ainda, uma visão mais ambígua à dimensão simbólica da floresta, descrevendo-a como “engendradora, a uma só vez, da angústia e da serenidade, da opressão e da simpatia”.¹⁶ Esta segunda acepção se ajusta ainda melhor à nossa análise, já que a própria figura de Lindoia morta inspira serenidade e beleza sem fazer-se perder, ao mesmo tempo, a consciência de que sua morte envolveu uma extrema angústia.

No campo da literatura, as relações entre a floresta e o suicídio foram eternizadas por Dante em sua *Divina Comédia*. Como se sabe, o início da obra joga com a dimensão simbólica da floresta: a “selva escura” na qual Dante se vê “a meio caminhar” de sua vida simboliza o abalo de uma

¹³ Com relação aos problemas filológicos e ideológicos relacionados ao surgimento da palavra “suicídio”, conferir o estudo de nossa autoria: ANDRÉ, Willian. “Sobre o conceito de suicídio”. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 20, pp. 154-74, mar. 2018.

¹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Éditions Robert Laffont; Éditions Jupiter, 1990, p. 454.

¹⁵ BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. 3. ed. Paris : Presses Universitaires de France, 1961, pp. 170-1.

¹⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 454.

fé que, não mais guiada pela luz divina, erra sem destino pelas sombras. Metáfora do desespero, a selva é descrita como “selvagem, rude e forte”¹⁷ e, mais adiante, no Canto XIII do *Inferno*, o poeta constrói, no sétimo círculo, um cenário que espelha o ponto de partida de sua obra mais conhecida: uma nova floresta formada pelas almas daqueles que tiraram a vida pelas próprias mãos, tornados em árvores retorcidas. Conforme reflete Alfred Alvarez,¹⁸ esse espelhamento é de suma importância, pois, entre todas as estirpes possíveis de condenados retratadas em seu *Inferno*, foi aos suicidas que Dante escolheu atribuir a metáfora espacial mais condizente com o seu próprio impasse existencial.¹⁹

Não nos parece haver qualquer possibilidade de aproximação estética ou contextual entre a ambientação de *O Uruguai* e a floresta dos suicidas figurada por Dante. É notável, todavia, o quanto a caracterização proposta por Alvarez encontra algum eco na floresta em que repousa a suicida Lindoia. As escolhas lexicais que criam a ambientação na passagem de *O Uruguai* operam, no geral, pelo efeito do contraste: o lugar é “delicioso e triste”; ao mesmo tempo em que produz “jasmims e rosas”, trata-se de um bosque “escuro e negro”; Lindoia está reclinada “Na branda relva e nas mimosas flores”, mas sua mão é sustentada pelo tronco “De um fúnebre cipreste, que espalhava/ Melancólica sombra”. Ainda que o efeito geral seja contrastante, entendemos que, no limite, mesmo os elementos lexicais que tornam a composição quase bucólica, recorrendo à beleza da paisagem natural, só fazem realçar a “sombra melancólica” da situação descrita.

Uma das questões que mais preocupam os pesquisadores das relações entre literatura e suicídio é a representação mimética da morte voluntária. Via de regra, perguntas como as seguintes são levantadas: a obra literária em questão apresenta uma representação direta do gesto suicida? Se sim, quais os mecanismos estéticos empregados nessa representação? Se não, quais as estratégias discursivas por trás dessa não representação?

No caso de *O Uruguai*, o narrador não oferece um relato direto da morte intencional de Lindoia, “omissão” que não revela qualquer tipo de decoro

17 ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Edição bilíngue. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 25.

18 ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: Um estudo do suicídio*. Trad. de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 152-3.

19 Sobre tal “coincidência”, Alvarez observa: “Não se trata apenas de criar um ambiente condizente com o desespero. É também um resultado da maneira como o próprio poeta-narrador insiste em marcar, como não faz em nenhuma outra passagem [da *Divina Comédia*], as suas próprias reações: medo, pena, horror”. Cf. *Ibid.*, p. 152.

ou receio moral por parte do autor. Ainda que o final do Canto III construa, de certa forma, uma premonição do suicídio da personagem, entendemos que Basílio da Gama não narra o suicídio sob o ponto de vista de Lindoia, mas sim do irmão, por uma questão estritamente narratológica.

No verso 152, quando Caitutu avista a irmã, lemos que ela parece adormecida: “Lá reclinada, como que dormia”. Na sequência dessa descrição, no intervalo que vai do verso 156 ao 177, aparecem, em sequência, os seguintes fatos da narrativa, focalizados pela perspectiva de Caitutu: I) ele percebe a serpente enrolada ao corpo de Lindoia; II) hesita três vezes com o arco e a flecha tensionados em mãos, por medo de errar o disparo e matar a irmã adormecida; III) finalmente dispara, acertando a cabeça da serpente. Nesse intervalo de 22 versos, a única sugestão de a cobra ter mordido Lindoia aparece ao final do verso 159, no qual lemos que a criatura “lhe lambe o seio”. Trata-se, todavia, de uma imagem bastante ambígua, dado o verbo escolhido para explicar a ação da serpente: “lamber”, aqui, se aproxima muito mais de “resvalar” do que de “morder”, dando continuidade à série de movimentos que vinha sendo descrita nos dois versos anteriores: a verde serpente “se enrola” no corpo de Lindoia, “passeia” por ele, e lhe “cinge/ Pescoço e braços”. Todos os verbos constroem uma movimentação do contato físico entre a escama fria e reluzente da cobra com o busto nu de Lindoia, sem sugerir visualmente as presas cravadas no peito da mulher.

Após o relato dessa sequência de ações, os versos 178-179, na esteira do 177, já nos mostram Caitutu com a irmã em seus braços: “Leva nos braços a infeliz Lindoia/ O desgraçado irmão”. Entre o término do verso 177 e o início do 178, há, portanto, apenas a aproximação de Caitutu e seu movimento de recolher e suspender o corpo adormecido de Lindoia. Só depois o irmão perceberá, efetivamente, o “brando peito” “ferido/ Pelo dente sutil” (vv. 181-2). Entendemos, assim, que a descrição mimética da morte voluntária da heroína foi evitada não porque Basílio da Gama julgou inconveniente mostrá-la a cru, mas sim porque quis tensionar o máximo possível a passagem do clímax ao desfecho: tendo ele construído todo o episódio atrelado à perspectiva de Caitutu, o narrador descreve a expectativa do irmão de salvar Lindoia até o último instante.

Outra questão que interessa ao estudioso das relações entre literatura e suicídio é o método adotado pelos personagens para tirar a própria vida. No caso de *O Uruguai*, essa questão é de especial relevância, já que a narrativa apresenta um método extremamente inusitado. Mesmo

em estudos que oferecem uma ampla abordagem histórica e estatística sobre métodos de autoaniquilamento – como acontece no paradigmático *O suicídio: Estudo de sociologia*, de Émile Durkheim, ou em *Suicide & Attempted Suicide*, de Erwin Stengel –, não encontraremos casos de pessoas que se mataram com o auxílio de serpentes peçonhentas.

Stengel,²⁰ entre outros, chega a observar a maior recorrência de suicídios por envenenamento entre mulheres, mas os exemplos listados se referem a envenenamento por meio de inalação de monóxido de carbono ou ingestão de substâncias tóxicas e afins – opções que, conforme a interpretação corrente da suicidologia, são “menos violentas” se comparadas a métodos mais usados pelo público masculino, como armas de fogo ou armas brancas. Quando pensamos na coparticipação de uma serpente no ato suicida, todavia, há um elemento simbólico quase equivalente a – e tão violento quanto – o punhal ou a espada.

A serpente ainda pode agregar outros valores simbólicos. Não há evidências concretas, na cena analisada, de que Basílio da Gama estivesse pretendendo estabelecer uma associação com a tradicional interpretação da serpente como incitadora do pecado. Em dois versos (163 e 175), o narrador chama a serpente de “monstro”, mas em nenhum momento, ao longo de todo o poema, Lindoia será efetivamente comparada à pecadora Eva. Mais determinante é a comparação entre Lindoia e Cleópatra. Pois se, por um lado, não sabemos até que ponto Basílio da Gama pode ter se valido da serpente enquanto elemento exótico, reforçando certa caricatura do espaço nativo brasileiro, por outro, há pouca dúvida de que a última rainha do Egito tenha servido de modelo para a composição do suicídio de Lindoia.

Cleópatra permanece sendo uma das suicidas mais célebres da história universal e, definitivamente, o caso mais famoso de alguém que recorreu a serpentes venenosas para tirar a própria vida. Como são inúmeras as fontes sobre a personagem egípcia e, igualmente, suas (re)construções históricas, valorizaremos aqui a produção literária e tomaremos como modelo paradigmático a Cleópatra figurada por Shakespeare, que aplica uma serpente ao próprio peito, pedindo-lhe que acabe logo com sua vida.²¹

Apesar da similitude entre as duas personagens – o *modus operandi* de seus suicídios, e o fato de ambas se matarem, até certo ponto, por

20 STENGEL, Erwin. *Suicide & Attempted Suicide*. Harmondsworth: Penguin, 1964, pp. 33-5.

21 SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*, op. cit., p. 178.

perderem seus amados –, existe um ponto contrastante entre a tragédia de Shakespeare e o poema de Basílio da Gama: enquanto o suicídio de Lindoia não é narrado explicitamente, cada um dos últimos minutos de vida da rainha do Egito são explicitados em meio a seus monólogos finais, enquanto ela se deixa morder por duas serpentes. Se, no poema brasileiro, a supressão colabora para a tensão narrativa, a descrição minuciosa do suicídio na peça de Shakespeare se alinha à tendência do dramaturgo de representar cenas de morte sobre o palco para realçar o caráter trágico de seus personagens.

“TANTO ERA BELA NO SEU ROSTO A MORTE!”, OU A PEÇONHA QUE CARREGA LIBERTAÇÃO

Recorrendo à arte pictórica para agregar outros matizes à análise, apresentaremos duas pinturas que retratam, respectivamente, Lindoia e Cleópatra às voltas com seus suicídios:



Imagem 1: Lindoia (José Maria de Medeiros, 1882)



Assim como no caso da imagem anterior, a tela de Reginald Arthur está sendo reproduzida, aqui, a partir do ficheiro online da Wikipédia. O original físico (óleo sobre tela, 103,2cm x 121,3cm) pertence atualmente à Roy Miles Gallery, em Londres.

Reproduzimos a tela pintada por José Maria de Medeiros a partir do ficheiro *online* disponível no website da Wikipédia. A pintura física original (óleo sobre tela, 54,5cm x 81,5cm) pertence atualmente à Coleção Cultura Inglesa, no Rio de Janeiro.

Como são várias as obras imagéticas que retratam Cleópatra, enquanto a única tela realmente emblemática da morte de Lindoia é a de José Maria de Medeiros, de 1882, tomamos a obra brasileira como ponto de partida para, na sequência, selecionar uma pintura de Cleópatra que se aproximasse dela. O resultado é a comparação entre a tela de Medeiros e a tela *The Death of Cleopatra* (1892), do britânico Reginald Arthur. Dez anos separam as duas composições e, ainda que a segunda se situe historicamente na verve da produção artística vitoriana, é notável o quanto ambas recorrem à estética romântica.

As diferenças entre as duas imagens se estabelecem, de partida, com relação às cores empregadas. Em *Lindoia*, predomina um verde amarelado, que preenche não apenas o cenário da floresta, mas também o corpo da personagem, retratando uma ambientação tropical afim às

paisagens brasileiras. Em *The Death of Cleopatra*, há um contraste mais frio – costumeiro entre as pinturas europeias, em especial durante o auge do romantismo –, que mostra a personagem principal em tons mais claros, rosáceos, com o restante da ambientação em tons mais escuros.

Lindoia tem os olhos fechados, como se estivesse adormecida – exatamente como a retrata Basílio da Gama em seu poema. A serpente, de tons verdes, tem a cabeça presa a um tronco de árvore, logo acima da cabeça da indígena, retida pela flechada certa disparada por Caitutu, cuja silhueta se pode vislumbrar em meio às sombras esverdeadas, no canto direito superior da composição. Cleópatra tem os olhos abertos, e suas feições lembram muitas representações sacras de Nossa Senhora das Dores. Ela segura firme contra o seio direito a serpente negra: a tela captura o exato momento de seu suicídio.

Ambas as personagens se encontram em posições notavelmente semelhantes. Ainda que uma tenha a cabeça projetada para o canto esquerdo e para cima, e a outra projete a cabeça para o canto direito e para baixo, seus corpos parecem espelhar o mesmo movimento, com o joelho igualmente reclinado, um braço dobrado e outro estendido, os seios à mostra, o queixo levemente apontando para cima. Lindoia e Cleópatra se tornam, por um instante, quase irmãs gêmeas: mulheres apaixonadas que se irmanam na morte voluntária.

Outra semelhança irrecusável diz respeito ao quanto ambas são donas de uma beleza que mescla serenidade e sensualidade. O narrador de *O Uruguai* exclama: “Tanto era bela no seu rosto a morte!”. Tal expressão poderia encimar tanto a tela de Medeiros quanto a de Arthur, atuando como subtítulo perfeito. O verso descritivo de Basílio da Gama, sustentado pelo princípio estético neoclássico do *ut pictura poesis*, retrata em cada uma de suas dez sílabas poéticas um suicídio por amor cujo simbolismo remete à tradição cortesa, isto é, aquela que tem como paradigma, segundo Rougemont,²² os destinos trágicos de Tristão e Isolda. Tal como os personagens medievais, Lindoia e Cleópatra encontram na morte autoinfligida a libertação de seus suplícios, preferindo o santuário da morte a uma vida sem a pessoa amada.

Em pleno século XXI, nossa constatação talvez soe “perigosa” demais, mas cremos não ser possível recusar intertextualmente a Lindoia a

²² ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Trad. de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

beleza e a coragem que a fizeram escolher pela libertação da morte em detrimento da prisão da vida, em um casamento arranjado que a faria viver sob o jugo de Baldetta.²³ São vários os elementos textuais que demonstram ser essa a interpretação do próprio narrador criado por Basílio da Gama, que se dirige à sua heroína como “Amantíssima Lindoia” e “amável indiana” e, na passagem que se refere mais diretamente ao suicídio, marca a palavra Amor com inicial maiúscula ao descrever os olhos da indígena: “Os olhos, em que Amor reinava um dia,/ Cheios de morte”. Para completar a cena, ainda reverbera “por todas as partes repetido/ O suspirado nome de Cacambo”, seu amado.

Não é diferente a figura de Cleópatra pintada por Shakespeare em sua tragédia. Pouco antes de conduzir a primeira serpente à sua carne, a personagem exclama: “Como uma ação grandiosa/ pode ser feita por um meio humilde!/ Trouxe-me a liberdade”;²⁴ e, pouco depois: “Só parece/ que ouço Antônio chamar-me; levantar-se/ vejo-o e elogiar meu ato valoroso”.²⁵ Seu último suspiro, por fim, também é dirigido ao amado Antônio:

Tão doce como bálsamo,
brando como o ar, gentil... Oh meu Antônio!...
Sim, tu também terás o meu carinho.
(*Aplica no braço outra serpente.*)
Por que haveria de ficar mais tempo...
(*Morre.*)²⁶

Assim, o suicídio de Lindoia se apresenta decisivamente como um exemplo da significação cortesa dada ao suicídio por amor na literatura, ao menos desde o século XII. Não é apenas a Cleópatra de Shakespeare que pertence a essa tradição, mas também a Isolda medieval e a Julieta renascentista. Assim, tensionando a forma contra o conteúdo, podemos afirmar que, embora *O Uruguai* seja composto a partir dos pressupostos estéticos do neoclassicismo, as relações simbólicas entre amor e suicídio

²³ Para um olhar mais minucioso sobre as relações entre amor e suicídio, considerando inclusive a subversão do amor cortês frente aos ditames dos interesses econômicos do patriarcado medieval, ver o estudo de nossa autoria intitulado “O suicídio por amor nas literaturas cortesa e romântica (séc. XII-XIX): Do perigo da paixão ao sentido da existência”. In: ANDRÉ, Willian; AMARAL, Lara Luiza Oliveira; PINEZI, Gabriel. *Literatura & Suicídio*. Campo Mourão: Editora FECILCAM, 2020.

²⁴ SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*, op. cit., p. 177.

²⁵ Ibid., p. 177.

²⁶ Ibid., p. 178.

no poema apontam para uma moral mais próxima da tradição literária romântica.²⁷

À SUICIDA, AS FERAS E AS FAMINTAS AVES

Em caráter de breves considerações finais, analisaremos o destino de Lindoia após seu suicídio. Nos versos 205-208 do Canto IV, lemos que, depois de propagada a notícia sobre a morte da personagem, Balda decreta que ela deve permanecer insepulta:

Ficou desamparada na espessura,
E exposta às feras e às famintas aves,
Sem que alguém se atrevesse a honrar seu corpo
De poucas flores e piedosa terra²⁸.

A ordem do padre reverbera toda uma tradição que, ao longo de séculos, insistiu em vilipendiar os corpos das pessoas que decidiram tirar a vida pelas próprias mãos como punição para realçar a dimensão pecaminosa do ato e exemplo para que outros não o repetissem.²⁹ Mesmo que Balda não demande que o corpo de Lindoia seja enforcado, não o arraste publicamente ou o mande enterrar em uma encruzilhada, a indígena suicida ainda assim tem seu direito à sepultura negado, e as feras e famintas aves que ficarão responsáveis por seu corpo já constroem sugestão suficiente para entendermos que ele quedará à mercê da decomposição e dos predadores.

A despeito do prognóstico cruel, Lindoia recebe pelo menos uma palavra de conforto e caridade. Assim como se apiedará da morte de Tanajura nos

²⁷ Sobre o suicídio de Lindoia, Massaud Moisés observa que “era o Romantismo a anunciar-se, com toda a reforma e valores que carregava no bojo”. Cf. MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*, (op. cit.), p. 108.

²⁸ GAMA, Basílio. *O Uruguai*, op. cit., p. 117.

²⁹ A esse respeito, Alvarez reflete: “A história do suicídio na Europa cristã é a história de um ultraje oficial e de um desespero não oficial. Ambos podem ser medidos pelo tom seco e casual com que as atrocidades eram aceitas e descritas. Escrevendo em 1601, o advogado elisabetano Fulbecke diz que o suicida “é arrastado por um cavalo até o lugar da punição e da vergonha, onde então é pendurado numa forca, e ninguém poderá descer o corpo a não ser por ordem de um magistrado”. Em outras palavras, o suicida era tão desprezível quanto o mais desprezível dos criminosos. Mais tarde, outra grande autoridade legal, Blackstone, escreveu que o enterro deveria ser feito “na estrada, tendo sido o corpo atravessado por uma estaca”, como se não houvesse diferença entre um suicida e um vampiro. O lugar escolhido era em geral uma encruzilhada, local onde também eram realizadas as execuções públicas, e uma pedra era posta sobre o rosto do cadáver; como a estaca, a pedra servia para garantir que o morto não se ergueria como fantasma para assombrar os vivos”. Cf. ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: Um estudo do suicídio*, op. cit., pp. 59-60. Não devemos perder de vista que Alvarez se refere, em seu comentário, especificamente ao contexto da Europa cristã do início do século XVII; no entanto, levando em conta a penetração do catolicismo no Brasil, nada impede de aplicar a mesma interpretação ao contexto nacional do século XVIII.

versos 253-254, o narrador de *O Uruguai* lamenta o trato cruel para com o corpo da suicida nos versos 214-217, prometendo a ela um funeral mais honroso, em meio às chamas que envolverão a “iníqua pátria”:

Amável indiana, eu te prometo
Que em breve a iníqua pátria, envolta em chamas,
Te sirva de urna, e que misture e leve
A tua e a sua cinza o irado vento³⁰.

Esse lamento por Lindoia pode parecer simplesmente retórico ou, quando muito, demasiado óbvio. No contexto dos estudos sobre suicídio, todavia, ele chama atenção por se mostrar atípico, principalmente considerando que aparece em uma obra escrita em 1769. Apostando em uma tensão dialógica, o poema apresenta, primeiro, a acusação institucionalizada – não apenas popular ou religiosa, mas até mesmo jurídica – da morte voluntária como grave crime e pecado, para em seguida apresentar uma voz contrária, vinculada à autoridade do próprio autor, que confere um olhar mais piedoso sobre o ato.

Exceções desse tipo não eram tão raras, principalmente desde Shakespeare. Georges Minois,³¹ entre outros estudiosos do assunto, elege o Bardo inglês como fenômeno paradigmático na história da cultura no que se refere à compreensão e aceitação do suicídio como ato necessariamente humano. Em suas palavras, “jamais a tentação básica do suicídio havia sido expressada com tanta sinceridade” como foi em *Hamlet*. Ainda sem pensar em possíveis influências ou relações diretas, uma vez mais sugerimos, portanto, uma “aproximação à distância” entre Basílio da Gama e Shakespeare. Importa notar, aqui, que *O Uruguai* nos apresenta uma das primeiras grandes personagens suicidas da literatura brasileira, e o faz com uma riqueza de matizes, sem incorrer em reducionismos e julgamentos morais.

³⁰ GAMA, Basílio. *O Uruguai*, op. cit., p. 117.

³¹ MINOIS, Georges. *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 106.

GABRIEL PINEZI é professor colaborador do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste, de Guarapuava.

WILLIAN ANDRÉ é professor adjunto do Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Paraná, *campus* de Campo Mourão.

Juntos, coeditaram “Morrer pelas próprias mãos: literatura e suicídio”, dossiê temático publicado na revista *Criação & Crítica* (São Paulo: USP, n. 23, abr. 2019), e organizaram, com Lara Luiza Oliveira Amaral, o livro *Literatura & Suicídio* (Campo Mourão: Editora da FECILCAM, 2020).