

**SACRIFÍCIO E
PROJEÇÃO DO
SACRIFICIALISMO
EM O URAGUAI:
UMA LEITURA
GIRARDIANA**

**LUCAS
MATTEOCCI
LOPES**

É comum questionar a possibilidade da criação de epopeias na modernidade. A perda de uma visão unitária e não cindida da realidade, (natureza, sociedade, homem e divino) tem sido apresentada como motivo para a impossibilidade do surgimento de verdadeiros novos expoentes do gênero.¹ Seguindo o posicionamento de Terry Eagleton quanto à tragédia em *Doce violência*² – segundo o qual a definição de um gênero tomando como parâmetro características de algumas poucas obras erigidas em critério qualitativo, consequentemente excluindo a maior parte daquilo que ao longo da história foi classificado como pertencente a ele, é inadequada –, aqui analisarei o poema *O Uruguai* de Basílio da Gama, não procurando demonstrar sua maior ou menor adequação ao gênero epopeia, mas analisando como elementos centrais da épica surgem nele de maneira mais ou menos distante da tradicional. Para isso, as razões são diversas e se relacionam com as mudanças profundas da mentalidade ao longo dos tempos e com os objetivos específicos do autor.

Como motivos do fracasso de *O Uruguai* em se constituir como epopeia, Antonio Candido³ aponta o insucesso na caracterização de Gomes Freire de Andrade como herói, as reticências do texto quanto à justificação da guerra com a decorrente dificuldade em glorificá-la. Por outro lado, ele afirma que aquilo que salva o poema de seus limites programáticos de legitimação da política pombalina e de ataque aos jesuítas é sua tendência a dar maior relevo aos elementos lírica e imagetivamente mais sugestivos, presentes no campo dos indígenas, e mesmo à sua simpatia por estes.

De fato, em *O Uruguai*, parece haver grandes dúvidas quanto à legitimidade da guerra, mas, desde Homero, seu lado nefando não deixa de ser destacado. Isso inclui a futilidade de seus motivos. Diversas vezes

1 Como exemplo, ver a reflexão de Lukács em *Teoria do romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

2 EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

3 Conferir o excelente ensaio: “A dois séculos d’*O Uruguai*”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

se levanta a questão lamentosa referente à necessidade de tantos heróis perecerem por nada além de uma bela mulher, Helena. Evidentemente, na *Iliada*, para além do mau motivo que é a recuperação da esposa infiel de Menelau, a guerra encontra justificativa em sua inevitabilidade em função dos desígnios divinos e do destino, bem como em sua virtude de conferir “glória imorredoura” aos heróis que nela tombam.

No poema brasileiro, por outro lado, seria a própria instância superior que justifica a guerra – a razão de Estado – que, na visão de Bosi,⁴ é questionada ao ser confrontada com a posição mais forte do indígena missioneiro, baseada na razão natural que, para um homem de tendências iluministas como Gama, a ultrapassaria. Entretanto, a visão do crítico brasileiro parece questionável. Embora o discurso do indígena, na voz de Cacambo, seja apresentado com peso e força, é menos a suposta injustiça da guerra que sua trágica inevitabilidade a ser posta em jogo, sendo a razão de Estado não questionada a exigí-la. Assim, a razão de Estado é um ídolo, ou seja: um valor absolutizado posto acima da vida humana e que exige o seu sacrifício. No caso, tal sacrifício consiste no extermínio dos Sete Povos, vistos como vítimas inocentes, mas indispensáveis para a obtenção de um bem maior.⁵

O sacrifício idolátrico se diferencia do mecanismo sacrificial estudado por René Girard, mas possui íntima relação com ele,⁶ o que em breve discutiremos também na obra analisada. Sua presença é típica da literatura épica, particularmente a partir da *Eneida*, de cuja ideologia imperialista a visão de Basílio da Gama se aproxima muito particularmente. Ainda mais que em Homero, na obra de Virgílio – principal modelo para a emulação intencional dos autores neoclássicos – a guerra se apresenta como um “mal necessário”, imposto aos heróis conquistadores pelas circunstâncias. Tais heróis o lamentam profundamente, mas, ainda assim, para além da tragicidade imediata, a guerra serve em um plano mais amplo a um bem maior, a extensão ou

4 Embora me pareça que a balança penda, ao fim, para o lado europeu mais do que destaca Bosi, é preciso ressaltar que sua argumentação é extremamente dialética e muito forte. Ver: BOSI, Alfredo. “A sombra das luzes na condição colonial”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

5 Vale lembrar nesse contexto que Georg Lukács, em seus “Estudos sobre o *Fausto*”, justifica a eliminação do casal de anciãos Filemon e Baucis em prol do avanço da colonização fáustica, pois o sacrifício de seres inocentes seria inerente ao processo histórico: “O caminho do gênero humano não é trágico, mas passa por inúmeras tragédias individuais, objetivamente necessárias”. Apud MAZZARI, Marcus: *A Dupla Noite das Tílias. História e Natureza no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 110.

6 A relação entre esses dois tipos de sacrifício é mais discutida em LOPES, Lucas Matteocci. *Violência, Sacrifício e poder – uma leitura girardiana de tendências da literatura ocidental*. Disponível em Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.

o fortalecimento do Império, de modo muito análogo ao que se dá no poema colonialista brasileiro.

Como na *Iliada*, em que diversas vezes o foco se transfere para os troianos, explorando, e não sem lirismo, o *páthos* de sua situação, *O Uruguai* se interessa pelos defensores “bárbaros”, reconhecendo seu valor e mesmo o seu direito parcial. Nem por isso sua destruição deixa de ser “necessária”. Não menos do que pelo pitoresco e o plástico, é isso que confere aos indígenas um interesse literário maior do que o dispensado aos portugueses, ou seja, a posição sacrificial que ocupam.

Para Cesário Bandera,⁷ toda épica gira em torno do sacrifício de um herói ou anti-herói. Certamente um dos principais motivos do fracasso em caracterizar o general Gomes Freire de Andrade ou os outros europeus como verdadeiros heróis épicos foi a impossibilidade de lhes atribuir traços sacrificiais, o que, por sua vez, está ligado à perda de enraizamento do próprio gênero no sagrado que, ainda para Bandera, se dá com o advento do humanismo cristão no Renascimento.

No espírito do século XVIII seria impossível – diferentemente do que ocorre, por exemplo, em certas sagas islandesas – operar uma transfiguração de personagens históricos tão próximos no tempo à composição do poema, ao ponto de dar-lhes um estatuto semelhante ao mítico. Ademais, as notas de Basílio, por seu lado laudatório, não contribuem para isso, ao dar informações sobre os cargos burocráticos posteriormente ocupados por todos os mencionados, situando-os em um plano demasiadamente prosaico e conferindo à heroicização que sofrem no corpo do poema ares de artifício, algo ligado a convenções literárias demasiadamente evidentes. Não era possível alterar em excesso a figura e o destino dos “heróis” luso-espanhóis reais que, de resto, esperariam ser claramente identificados e receber os devidos louros.

No campo indígena, ao contrário, não só havia uma menor definição das personalidades históricas, como existia um imaginário de outra ordem, muito mais propício à mitologização (em que pese a tradição popular de São Sepé), e, possivelmente mais importante, sua própria situação histórica era efetivamente a de vítimas sacrificiais.

De modo extremamente resumido, o sacrifício girardiano é o processo pelo qual, no contexto de uma crise de violência interna entre

7 BANDERA, Cesáreo. “Despojada e despida”: a humilde história de Dom Quixote – reflexões sobre a origem do romance moderno. São Paulo: É Realizações, 2012.

os membros de uma dada comunidade, a ordem é refundada e a paz regressa através da eliminação de um indivíduo ou grupo sobre o qual é projetada a responsabilidade pelo conflito. A passagem do território das missões da coroa espanhola para a portuguesa foi concebida como parte do acordo de paz entre os países ibéricos, que haviam estado em guerra. Nas palavras do poema, ela era exigida pelo “sossego em Europa”.

Assim, as duas coroas, a que podemos, mesmo, chamar “irmãos inimigos” (como Girard se refere aos membros de uma comunidade presos na violência mimética), se reconciliam unindo esforços contra os Sete Povos das Missões, que ao se oporem à ocupação de suas terras por Portugal seriam os responsáveis pelo conflito em que são destruídos. Ou seja: os povos missioneiros são o bode expiatório do sacrifício pelo qual a crise ibérica se resolve. O caso se afasta do esquema girardiano mais básico apenas por não se tratar de um fenômeno espontâneo decorrente da lógica interna da rivalidade, mas por ser visado por um cálculo político, ou, como diz Bosi, pela razão de Estado a que já estabelecemos como um ídolo sacrificial.

A falência do sistema de justificação mítica do sacrifício na modernidade cristã, entretanto, coloca problemas sérios ao impossibilitar a legitimação do sacrifício por meio do sobrenatural. A perda de enraizamento no sagrado faz com que o ser humano tenha de aceitar a imanência de sua violência, tanto aquela da crise quanto a do sacrifício que nela põe fim. Torna-se impossível negar a responsabilidade humana pela violência, e aí reside a já mencionada diferença entre as instâncias últimas de justificação da guerra na *Ilíada* ou mesmo na *Eneida*, em que esta é conduzida pela esfera numinosa dos deuses e destino, e no *O Uraguai*, em que é motivada pela razão de Estado, pertencente à esfera do humano, historicamente, cada vez mais autorreferente e dissociada de uma fonte divina.

Desta maneira, a violência, ao mesmo tempo em que se torna inegavelmente humana, passa a ser mais culpável, e um fardo mais pesado a carregar, portanto, gerando uma nova transferência sacrificial, associando-se à dinâmica do sacrifício dos sacrificadores estudada por Hinkelammert,⁸ em que o ato de sacrificar passa a ser uma culpa imputada à vítima, justificando seu sacrifício punitivo.

8 HINKELAMMERT, Franz. *Sacrifícios humanos e sociedade ocidental: Lúcifer e a Besta*. São Paulo: Paulus, 1991.

Em *O Uruguai*, a posição de monstros sacrificadores, verdadeiros responsáveis pela destruição dos indígenas, que, ademais, já viriam explorando, cabe aos padres jesuítas, o que se expressa significativamente nos versos “sacrificam, avarentos do seu, o vosso sangue” (U, II, 147-148). Esta segunda transferência faz com que o sacrifício dos indígenas possa aparecer explicitamente, tornando-os perfeitamente adequados à exploração heroica; permitindo, inclusive, uma manifestação deturpada do princípio cristão de posicionamento ao lado das vítimas. Ao mesmo tempo em que exime os portugueses e espanhóis da culpa, este procedimento do poema chega a apresentar sua ação como favorável, em última instância, aos indígenas.

A transferência da culpa para a Companhia de Jesus, em realidade, desfaz a oposição entre razão de Estado e razão natural explorada por Bosi, pois as razões alegadas por Cacambo em seu discurso no canto segundo são apresentadas como ilusórias. Não é ao direito de defesa dos indígenas que se opõe a “sossego” em Europa, mas à “ambição de injusto império” (U, II, 10)⁹ dos jesuítas que incitam os indígenas por eles explorados a uma desnecessária rebelião. Não se deve esquecer que não é “alguma liberdade” que Gomes Freire promete aos indígenas caso se submetessem ao Rei de Portugal, como diz Bosi, mas a verdadeira liberdade, oposta à escravidão disfarçada sob a qual os jesuítas os levavam e de que serão libertados, mas, além disso, superior à sua primitiva liberdade anterior à chegada dos europeus.

Desta forma, talvez não seja exagerado afirmar que, se o poema reconhece traços de valor e nobreza na luta por liberdade dos indígenas, não é, em realidade, contra os portugueses que eles se levantam, mas, sem o saber, contra os jesuítas. Exércitos europeus e nativos estão do mesmo lado, pelo que é tanto mais trágica a oposição provocada entre eles pela “malícia jesuíta”.

É provavelmente por isso que, dentro da lógica de não justificação do sacrifício, das mortes individualizadas a que o poema dá destaque, apenas uma é provocada pelos europeus: a de Sepé em batalha. O assassinato de Cacambo resulta da intervenção direta do padre Balda; o suicídio de Lindoia – um nobre autossacrifício – decorre da perfídia

⁹ Bosi parece entender a expressão como referente à colonização portuguesa, entretanto, parece-me claro que esta se aplica à empresa jesuíta, o que se justifica tanto pela autonomia das missões quanto pelos supostos planos de dominação mundial representadas na pintura do teto da igreja, à análise da qual se dedica boa parte do canto quinto.

do mesmo, enquanto a morte da feiticeira Tanajura se deve não só a uma acusação espontânea por parte dos indígenas, mas também à vingatividade do jesuíta. Examinaremos estas mortes mais adiante.

A atribuição de monstruosidade moral à ordem jesuíta é bastante acentuada. Em termos concretos, no poema, sua baixeza se encarna, satiricamente, na pessoa do Irmão Patusca, marcado pelos pecados da preguiça, da gula, da bebida e da covardia; e em registro mais sério, nos padres Tedeo e, principalmente, Balda. Este último, verdadeiro líder do campo inimigo, é o idealizador dos atos criminosos que são a prisão e envenenamento de Cacambo e a entrega da vila perdida às chamas para dela privar as tropas europeias. É, além disso, atribuído a ele um filho bastardo e indigno na guerra, Baldeta, ao qual procura favorecer.

Mas a construção literária de personagens tão puramente perversos não parece ser o bastante para o desejo do autor de atacar os jesuítas. Diversas acusações, mais ou menos fantasiosas, são feitas à Companhia de Jesus – sobretudo nas notas do autor –, entre as quais se incluem, no próprio texto poético, transgressões sexuais (sacrílegas, visto sua condição religiosa) e, nas notas, conspirações e assassinatos, particularmente de opositores da ordem nas altas hierarquias da igreja, além de regicídios.

São todas acusações típicas da paranoia de massas que conduz a perseguições vitimárias espontâneas e capazes de se difundir sem maiores provas, à menor sugestão. Por vezes sua confirmação remete a um questionável “é de conhecimento geral”, indicando claramente sua continuidade com essa opinião pública de tendência persecutória, facilmente manipulável. Onde tal tendência coletiva à criação de bodes expiatórios se verifica mais fortemente é no contexto de crises comunitárias, cuja arbitrariedade é mais patente no caso de catástrofes naturais.

Até isso está presente no poema, uma vez que a Companhia de Jesus chega quase a ser responsabilizada pelo terremoto de Lisboa (que precede de apenas um ano os fatos narrados no poema), com o qual, na visão profética de Lindoia, se não é apontada como causa, parece ter misteriosas relações. A visão se dá na esteira do assassinato de Cacambo, segundo Candido¹⁰ uma inversão do fato histórico, em que o padre Balda impediu os demais indígenas, que acusavam Cacambo de conluio com os portugueses, de matarem-no, fazendo-os contentar-se com seu

10 CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Op. cit. p. 194.

encarceramento. Neste episódio primariamente mal construído, o padre aprisiona o heroico índio, sem maiores explicações, após seu retorno da guerra e, um pouco mais tarde, o envenena. Ele o faz porque a natural virtude de Cacambo ameaçaria de algum modo sua autoridade, bem como para dar Lindoia, esposa do herói, em casamento a Baldeta.

Desesperada e buscando a morte, a mulher indígena desperta a compaixão de Tanajura, personagem caracterizada por sua relação com o sagrado enquanto feiticeira. Curiosamente, as formas de sagrado cristão que, supõe-se, seriam aceitas por um poeta crente e porta-voz de um aparelho de estado confessional, mal recebem menção no poema, diferentemente de produções épicas precedentes, como *Os Lusíadas*, em que esse se manifesta, simbolicamente, até sob o disfarce dos deuses pagãos.

Um motivo para isso talvez seja o fato de o conflito retratado no poema se restringir exclusivamente a católicos. Portanto, insistir no elemento religioso poderia contribuir para sua interpretação em termos de guerra fratricida. Além disso, também a mudança no ambiente cultural tem peso. Se no contexto do humanismo quinhentista as esferas do natural e do sagrado começavam a se distanciar, no iluminismo padrão a crença neste era associada de imediato com a superstição e o obscurantismo, o que colocava problemas para versões cristãs do mesmo iluminismo, como a do pombalismo português.

Nesse sentido, na projeção de monstruosidade sobre os jesuítas, a manipulação da superstição dos indígenas para fundar seu domínio sobre eles em uma autoridade divina é fundamental. Curiosamente, o poema os acusa de praticarem, como parte dessa manipulação, a mesma projeção de monstruosidade sobre os portugueses, que os padres teriam feito crer aos indígenas, voltariam à vida por forças demoníacas caso não tivessem seus cadáveres decapitados.

Mas, se o sagrado cristão figura no poema apenas reduzido à hipocrisia obscurantista dos jesuítas, formas mais primitivas de sagrado nele têm um papel importante. Essas formas encontram aceitação por parte dos indígenas que, embora convertidos ao cristianismo, até mesmo pela versão deturpada deste último que, na visão do poema, receberiam dos jesuítas, continuavam predispostos a manter relações com ele.

Basílio se aproveita disto para explorar este elemento, como já mencionado, essencial para o épico clássico e que assim faz do campo indígena o mais adequado para a manifestação de importantes traços do gênero. Este sagrado, porém, tem dificuldades em se manifestar

no campo bélico, como seria mais típico na épica, devido à enorme desproporção histórica de forças entre os lados em guerra, permitindo aos indígenas pouco mais do que se deixar massacrar. Por isso, esta dimensão do sagrado, juntamente com sua sacrificialidade, desloca-se, em geral, para uma esfera mais íntima, o que tem relação com a classificação do poema feita por Candido, antes como lírico que como épico.

A primeira manifestação do sobrenatural é de dimensões mais épicas: a aparição de Sepé para Cacambo. Como nota Bosi, a realidade desta primeira manifestação sobrenatural é posta em dúvida, “talvez fosse ilusão” (U, II, 51), mas não completamente negada, e não de maneira a prejudicar sua funcionalidade no poema.

A aparição depende, evidentemente, da precedente morte do líder indígena em batalha, único exemplo no poema do *tópos* clássico tão destacado em obras antigas. Embora o autor procure glorificar essa vitória, talvez não vá tão longe nesse sentido pelo azar de ela não ter sido praticada por “heróis” portugueses, mas pelo governador de Montevideu. Esta morte, em si, ocorre em um contexto não sacralizado, com a cena não alcançando, nem de longe, papel tão central no poema como certas mortes de guerreiros na *Ilíada*, tais como a de Pátroclo ou, ainda mais, a, dela decorrente, de Heitor, guiadas pelos deuses e com seus perpetradores inspirados pelo divino.

Também é interessante notar que, diferentemente do que ocorrerá com Cacambo ou Lindoia – apresentados como inteiramente inocentes e cujas mortes, atribuídas aos jesuítas, aparecem como inteiramente injustas –, Sepé, morto pelas tropas europeias, deu provas de orgulho e arrogância no encontro diplomático com o general português, o que poderíamos ver quase como uma *hybris* que justificasse sua morte, embora sem as mesmas ressonâncias sagradas que esta tem em obras antigas.

O retorno do fantasma de Sepé, de acordo com a tradição da antiguidade, cujas representações poéticas dos mortos valeram particular reprimenda de Platão em sua *República*, é lúgubre e terrível, associando-se com a face negativa do sagrado. O espectro incita Cacambo à vingança e ao desejo de glória, levando-o à única cena de ato guerreiro inspirado por elementos sobrenaturais presente na obra: sua tentativa de incendiar o acampamento português. Esta cena não deixa de recordar o famoso incêndio das naus realizado por Heitor. Significativamente, entretanto, a aproximação explícita à tradição clássica não é com o defensor troiano,

mas antes com o invasor Ulisses, “não de outra sorte, o cauteloso Ulisses/ Vaidoso da ruína que causara/ Viu abrasar de Troia os altos muros” (U, II, 22-23).

Isso não deixa de se justificar pelo fato de que o incêndio provocado por Cacambo não resulta de um confronto direto com o inimigo, como no caso de Heitor, mas de astúcia, com o indígena infiltrando-se sorrateiramente no campo inimigo, aproveitando-se da noite. Assim, de acordo com uma divisão tradicional entre heróis míticos, a ação de Cacambo o colocaria, como Ulisses, do lado dos heróis astutos mais do que dos propriamente guerreiros, sendo que, tradicionalmente, elementos de astúcia e de belicosidade se misturam em proporções variáveis. Não obstante, um motivo ideológico, consciente ou não, para a escolha da comparação poderia estar na intenção de evitar a associação das tropas europeias com os agressores e, principalmente, a dos indígenas com os defensores de sua pátria, ainda que a tradição justifique os invasores aqueus.

De qualquer maneira, o incêndio de Cacambo não foi da magnitude daquele das naus, considerado um sério golpe pelos helenos, e muito menos do de Troia. Graças à liderança de Gomes Freire, o incêndio é extinto sem que cause maiores danos e sem que ponha em dúvida a enorme desproporção entre as capacidades militares de ambos os lados.

O aprisionamento e o envenenamento de Cacambo que se dão na sequência, por demasiadamente sumários, não chegam a alcançar uma intensidade suficiente para exercer uma função sacrificial na obra. Entretanto, a sua morte prepara o suicídio de Lindoia, o qual, sim, recebe atenção o bastante para ser considerado um dos ápices do poema.

Antes de chegar a ele, porém, devemos voltar à cena da visão e à personagem que a propicia. Como já foi mencionado, Tanajura está, enquanto feiticeira, profundamente ligada ao sagrado. Neste caso, a presença de tal elemento não é posta em dúvida, como na aparição de Sepé. Os poderes sobrenaturais de Tanajura, para os fins do poema, são simplesmente aceitos, com vistas a introduzir a alegoria, de precisos objetivos programáticos, da visão.

Entretanto, este sagrado, e a própria personagem, são caracterizados de maneira ambígua. A anciã já cuidara da avó de Lindoia, fato que, além de dar maiores razões de seu interesse pela moça, ressalta sua velhice, contribuindo para sugerir sua ligação com conhecimentos pré-cristãos, além de aproximar sua figura do imaginário de bruxaria. Fora o

conhecimento das ervas, certamente mais típico dos costumes indígenas, o poema menciona que a feiticeira recolhia crânios dos mortos, o que sugere práticas necromânticas, marcadas muito negativamente em um contexto cristão.

Este aspecto de magia negra ainda é ressaltado no ritual preparatório para a visão de Lindoia, os encantamentos murmurados pela velha sendo chamados “ímpias palavras” (U, III, 13). Entretanto, sua compaixão por Lindoia é sem dúvida positiva, bem como seu ato de magia, tanto por estar ligado a ela quanto por ser um dos momentos do poema em que mais podem se realizar os fins laudatórios e recriminatórios do autor.

A visão de Lindoia deve consolá-la pela antecipação da vingança contra os jesuítas, que serão em breve banidos dos territórios portugueses. Assim, a expulsão é diretamente associada ao conflito bélico central no poema, mesmo que sua motivação principal sejam os diversos crimes cometidos em território europeu atribuídos à Ordem. Além disso, sua apresentação é imersa em um contexto literalmente sagrado (a visão), o que a torna um sacrifício organicamente inserido na obra e, como se verá, sequer a participação da coletividade falta a ele, já que a adesão do povo de Portugal como um todo nesta expulsão purificadora é referida na visão.

Esta se inicia com a alegoria de Lisboa, sob forma feminina, desolada em meio à cidade destruída, sendo ambientada, portanto, em uma profunda crise coletiva. A “rainha do Tejo” (U, III, 229) encontra-se desamparada, até que vê “Espírito Constante” (alegoria das medidas tomadas face ao desastre, particularmente pelo Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal), livrando a terra de “negros monstros” (U, III, 239-240) e trazendo como despojos as peles de “famintos lobos e fingidas raposas” (U, III, 243-244). Este elemento refere-se às perseguições que o ministro de estado, cuja posição saiu grandemente fortalecida da catástrofe, pode desencadear contra a alta nobreza e a Ordem jesuíta, aproximando o personagem político de um herói civilizador mítico, a um gesto do qual se reergue a cidade, assim ligando diretamente a resolução da crise pela refundação de Lisboa ao extermínio sacrificial de “monstros”, bodes expiatórios que a representam.

Embora haja alusão bastante direta à suposta tentativa de regicídio pela família Távora, o poema concentra-se inteiramente em seu alvo constante, os jesuítas. A expulsão da Ordem é alegorizada mais diretamente, a companhia sendo representada pelos pecados de que a

acusa o poeta: Ignorância, Inveja, Discórdia, Furor e, particularmente, Hipocrisia, degredados de Lisboa. Esta última figura é acusatoriamente apontada pelas mãos de todos enquanto busca ocultar-se com suas vestes rasgadas e banida de sua presença.

Desta forma, a opinião pública acusatória é trazida para a alegoria, aproximando a expulsão dos jesuítas de uma expulsão coletiva de um indivíduo único, do “todos contra um” da unanimidade sacrificial que Girard identifica como o protótipo de todo mecanismo de bode expiatório. Uma vez expulsas as alegorias representantes dos jesuítas, os ares se mostram imediatamente mais “serenos e puros” (U, III, 294-295). Nas mais diversas culturas, a impureza sagrada é representada como uma força contaminadora presente no ar. Relaciona-se com a vítima expiatória e, com sua expulsão, retorna ao exterior da comunidade, pondo fim à crise provocada por seu excesso.

Mais um elemento altamente sacrificial na visão alegórica de *Lindoia*, em que fica bastante clara a tendência de concentração da culpa sobre um bode expiatório único, é a alusão à condenação de Gabriel Malagrida em um auto de fé. Embora a condenação do jesuíta esteja ligada à suposta tentativa de assassinato de Dom José I, no qual ele poderia ser, quando muito, cúmplice dos nobres, o poema daria a entender, a quem não conhecesse a história, que o padre seria o perpetrador direto e único de um assassinato bem-sucedido. Esse movimento, além de estar de acordo com a culpabilização exclusiva da Ordem jesuíta por todos os males representados no poema, ainda obedece à tendência típica dos mecanismos sacrificiais, de que a escolha da vítima recaia sobre os mais desprotegidos. Conquanto a Companhia de Jesus fosse uma instituição poderosa, passava por uma grande crise, tendo, à época da composição do poema, sido expulsa dos territórios portugueses e sendo dissolvida pelo papa Clemente XIV, enquanto a alta nobreza portuguesa, embora temporariamente caída em desgraça, ainda era influente, sendo apoiada por Dona Maria I que, ao subir ao trono, restauraria sua posição perdida.

Ainda é muito significativa a dinâmica da narrativa alegórica desta condenação. A vítima, identificada em nota, é aludida por um “curvo e branco velho” (U, III, 304), caracterização quase de molde a provocar piedade pelo “assassino”. Ele é conduzido externamente pela alegoria do Fanatismo, tanto a seu crime, quanto a sua punição “ao fogo e ao laço” (U, III, 304), o que, ainda uma vez, faz que a morte de uma vítima individualizada não seja apresentada como de responsabilidade

portuguesa, mas, no caso, como responsabilidade do pecado da própria ordem personificado.

Fechando a alegoria mais ou menos desconectada dos sofrimentos de Lindoia, esta vê sumariamente “destruída a infame República e bem vingada a morte de Cacambo” (U, III, 313-314), o que, no sentido do que foi dito acima, mostra como a verdadeira liberdade dos indígenas se encontraria na punição dos jesuítas, ainda que seu povo seja massacrado no processo. A expulsão dos jesuítas seria o fim oculto que daria sentido e justificaria tanto seu sofrimento pessoal quanto o sofrimento de seu povo, unindo as catástrofes separadas no tempo e no espaço, a destruição dos Sete Povos e o terremoto de Lisboa, em um todo significativo. A expulsão dos jesuítas reuniria e fortaleceria o Império português, reconciliando em uma nova paz colonizadores e colonizados.

Este consolo antecipado, contudo, não é o bastante e, para evitar o casamento com Baldeta, Lindoia se suicida, fazendo-se picar por uma serpente. Esta morte voluntária de uma personagem pura e superior a seu meio, motivada por um nobre amor e uma grande dignidade, antecipa elementos do típico herói-maldito do romantismo e movimentos literários posteriores.¹¹ Em uma inversão da dinâmica sacrificial tradicional, mas que não rompe com ela, a singularidade do herói isolado se mantém, apenas a condenação moral sendo transferida da vítima para seus perseguidores.¹² Esta condenação do coletivo está, em um primeiro momento, ausente de *O Uruguai*, apenas Balda sendo culpabilizado pela morte de Lindoia.

Esta morte, entretanto, tem grande ressonância coletiva, o que lhe confere um efeito mais claramente sacrificial. As tropas missioneiras, reunidas para a comemoração do casamento frustrado, terminam por descobrir e lamentar a morte da jovem. Este luto coletivo conduz espontaneamente a um novo mecanismo de bode expiatório, que se volta contra a velha Tanajura.

Podemos ver que a mesma tendência das coletividades a buscar culpados pelos males que as afligem, que logo antes fora positivamente representada no poema como uma justificação da perseguição oficial

¹¹ Estas tendências, por outro lado, parecem provir de características mais presentes no drama e na lírica, que irão a alimentar a tradição romântica. O método empregado no suicídio de Lindoia evoca a famosa morte de Cleópatra, dando ressonância tradicional e mítica à cena.

¹² Bandera discute esta característica frequente da literatura atual em sua obra já citada nos capítulos dedicados à análise de Unamuno. Ele fala de um sacrifício da comunidade persecutória que podemos associar ao sacrifício dos sacrificadores de Hinkelammert.

aos jesuítas, aqui é apresentada de modo ainda mais direto, mas sendo vista como negativa e como um dos elementos que legitimam o sacrifício dos sacrificadores. A diferença, é claro, reside no fato de que as vítimas do primeiro caso são vistas como verdadeiros culpados, enquanto no segundo a arbitrariedade da acusação é revelada. Aqui, o mecanismo sacrificial se mostra com a total falta de disfarce que impossibilita o ocultamento mítico da perseguição. A escolha da vítima está tipicamente associada à sua posição de feiticeira, própria a atrair o ódio coletivo em momentos de crise, mesmo em sociedades onde tais funções são aceitas. Também a atitude física da comunidade é típica, os índios se reunindo ao redor de Tanajura, dispostos a linchá-la sumariamente.

Esta clareza na percepção do impulso sacrificial, como já se vê, não representa, em realidade, uma consciência a seu respeito. Longe disso, reflete um total desconhecimento quanto à dinâmica sacrificial, já que, em lugar de reconhecê-la como própria a todo grupo humano, o poema a apresenta como característica exclusiva a seus inimigos, justificando inteiramente sua manifestação entre os portugueses.

Assim, o elemento que em um primeiro momento estava ausente da morte de Lindoia enquanto prefiguração de tendências românticas, a condenação da coletividade, termina por aparecer, já que, se os indígenas não são culpados por ela, a ela reagem de forma culpável. Entretanto, de acordo com o espírito mais geral do poema, esta culpabilização da comunidade indígena é parcial, pois sua atitude sacrificial, se bem que indicadora de superstição, nem mesmo chega por si às últimas consequências. O verdadeiro grande vilão, que é Balda, manipula a indignação dos demais para, vingativa e perversamente, levar a velha a ser queimada juntamente com a vila abandonada devido à chegada inesperada dos portugueses, o que mais uma vez concentra sobre os jesuítas toda e qualquer manifestação de violência presente no poema.

A queima da bruxa, além de tornar mais culpável a entrega da vila às chamas – ato tão vil que o coração do heroico, se bem que um tanto apagado, Freire mal pode aguentar, mesmo sem saber da velha –, dá à cena, como notou Candido, toques de auto de fé. Assim, significativamente, o autor associa aos jesuítas o elemento da igreja católica mais fortemente (a justo título) atacado pelas correntes iluministas tradicionais com que flerta – e que, aliás, à época encontrava seu último refúgio na Península Ibérica – apesar de, um canto antes, ter evocado com seu aval, embora talvez um tanto reticente, um exemplo real do mesmo.

Com o incêndio da vila, mais uma vez, indígenas e portugueses, estes mais que aqueles, são inocentados. A multidão furiosa não lincha sua vítima e as tropas invasoras não devastam as povoações resistentes, sendo, sim, os jesuítas a fazê-lo. Para concluir esta disfórica epopeia em que o herói conquistador é, a contragosto, obrigado a combater um inimigo bárbaro, mas digno e manipulado por forças obscurantistas, temos uma espécie de cena da Máquina do Mundo, do canto X de *Os Lusíadas*, invertida. Ao invés de se depararem com uma visão da perfeição da ordem cósmica, indicadora da perfeição divina e do governo de Deus sobre o mundo a justificar a “nobre tarefa” de conquista dos navegadores portugueses, os fatigados heróis têm uma visão nefasta do mundo e da fé na pintura que adorna o teto da igreja jesuíta. Esta representaria desígnios perversos dos inicianos, ampliando a acusação à Ordem ao nível de planos para a dominação mundial, apoiados em uma distorção da fé. Esta visão também justifica a empresa portuguesa militar, não positivamente, como na obra de Camões, mas negativamente, pela necessidade de combate a um mal tão grandioso e absoluto. Poderíamos ver, nesta pintura, uma verdadeira projeção da sombra colonial. Tudo de negativo, de violento e opressor que o ideal colonialista dos impérios ibéricos possuía e que não é reconhecido no poema é atribuído negativamente à Ordem jesuíta e justifica sua destruição.

Desta forma, o que vemos em *O Uruguai* é uma tentativa de justificação de um genocídio histórico pela demonização e responsabilização da Companhia de Jesus. Nela, as vítimas históricas que são os indígenas aparecem explicitamente enquanto tal, por isso podendo, em casos de indivíduos isolados, receber tratamento heroico bastante acentuado, enquanto, como coletividade, são representados de maneira antes negativa, mas, sobretudo, como vítimas dos jesuítas.

A crítica aos missionários da Ordem, a despeito de qualquer questionamento real que se possa fazer a suas práticas na colonização, perde qualquer valor ético no contexto da obra, visto ter como fim a legitimação da violência estatal ibérica. Ademais, ela se inscreve dentro de um contexto de campanha oficial antijesuítica de grande aceitação entre as massas, pelo que ressoam ecos de tendências persecutórias coletivas bastante concretas.

Assim, o sacrifício no poema se dá em dois níveis: o explícito, dos indígenas, e o implícito, em que a perseguição aos jesuítas, tradicionalmente, não se apresenta enquanto tal, mas como um combate

necessário aos provocadores da crise. Devido ao contexto cultural em que a transfiguração mítica da violência sacrificial já não pode ser completa, em ambos os casos a violência é mal disfarçada e, para um olhar distanciado, revela-se claramente sob sua verdadeira forma.

Todas estas especificidades do contexto de criação do poema fazem com que nele elementos clássicos da tradição épica se manifestem sob forma bastante particular, conferindo-lhe características próximas às de formas literárias posteriores, mas que começavam, então, a desenvolver-se.

Talvez não seja supérfluo destacar que a presente análise de *O Uruguai*, embora focalize elementos ideologicamente negativos da obra, não significa sua condenação. Reconhecemos, ao contrário, que a obra tem grande valor literário para os que sabem apreciar este gênero, algo distante dos gostos contemporâneos. Tampouco se trata de uma análise de elementos extraliterários, pois, como se vê, o que procuramos demonstrar foi como os elementos que aqui analisamos em termos sacrificiais influenciam o enredo, a construção de cenas e personagens e até mesmo a escolha de recursos literários tais como a alegoria.

Como toda obra literária, o poema de Basílio da Gama traz em si traços do contexto histórico e cultural em que foi composto, os quais, por sua vez, se ligam a tendências intrínsecas à humanidade enquanto um todo, dando-nos a oportunidade de olhá-los de frente e encarar suas contradições.

LUCAS MATTEOCCI LOPES é doutorando de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS

- BANDERA, Cesáreo. *“Despojada e despida”*: a humilde história de Dom Quixote – reflexões sobre a origem do romance moderno. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. 3ª edição revista e ampliada.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguai*, in: *Épicos: Prosopopeia: O Uruguai. Caramuru. Vila Rica. A Confederação dos Tamoios. I Juca Pirama*. Org. Ivan Teixeira. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- GIRARD, René. *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- _____. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris: Grasset, 1999.
- _____. *Rematar Clausewitz*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- _____. *A voz desconhecida do real – uma teoria dos mitos arcaicos e modernos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002
- _____. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HINKELAMMERT, Franz. *Sacrifícios humanos e sociedade ocidental: Lúcifer e a Besta*. São Paulo: Paulus, 1991.
- LOPES, Lucas Matteocci: *Violência, Sacrifício e poder – uma leitura girardiana de tendências da literatura ocidental*. Disponível em Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.