



A Problematização da mestiçagem

The Problematization of Miscegenation

José Adriano da Silva Alves¹

Resumo: Este artigo tem o propósito de refletir sobre a problemática da mestiçagem e suas consequências a partir da análise da obra *Jupira*, de Bernardo Guimarães. Além disso, procuramos destacar a relevância da obra em questão e relacionar essa importante novela dentro do contexto literário brasileiro, uma vez que a mesma ainda continua no ostracismo. Este texto, portanto, procura rever a obra de Bernardo Guimarães e discutir as relações sociais oriundas do intrigado tecido de sentidos produzidos pela novela em citada.

Palavras-chave: Índio, mestiçagem, Bernardo Guimarães, literatura brasileira, *Jupira*, Romantismo, cultura, Brasil.

Abstract: This paper aims at reflecting on works that somehow deals with the figure of the Indian and the mestizo in Brazilian literature, pointing out specifically how this Indian was represented (what I named "A problematização da mestiçagem") in our literature of the 1900s. Thus, we chose to concentrate our analysis exclusively on text *Jupira* of Bernardo Guimarães. This selection, though, doesn't have the intention to hold all pieces of work related to the subject proposed; on the contrary, our goal was to focus on these text that we consider the most representative ones. As far as possible, we tried to carry out a close reading and analysis of the target-text, without following a prior critical or philosophical trend. Besides, our research, as a result, was successful in offering to readers a broad and representative view of the representation of the Indian in our literature.

Keywords: Indian miscegenation, Bernardo Guimaraes, Brazilian literature, *Jupira*, Romanticism, culture, Brazil.

A Problematização da Mestiçagem

Natural de Ouro Preto, Minas Gerais, Bernardo Guimarães é considerado autor de segundo plano da literatura brasileira. Poeta e romancista, ele nos deixou uma vasta obra. Na poesia, o gosto popular nunca lhe foi favorável, apesar de Manuel Bandeira o incluir na *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Na prosa, a posteridade lhe foi um pouco menos desfavorável. *O seminarista* (1872) e *A escrava Isaura* (1875) ainda despertam algum interesse por parte do público.

De um modo geral, os críticos salientam com bastante isenção a presença de um estilo baseado na oralidade na prosa do autor. Realçam de alguma forma os méritos e a sua importância para a literatura nacional mas sem deixar de mencionar que a

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ e Diretor da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch-FAETEC

preponderância do ‘contador de casos’ acaba propiciando um certo descuido quanto ao artesanato da linguagem. O crítico Antônio Cândido destacou a característica da oralidade do autor:

[...] os romances deste juiz, Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, parecem boa prosa da roça, cadenciada pelo fumo de rolo que vai caindo no côncavo da mão ou pela marcha das bestas de viagem, sem outro ritmo além do que lhes imprime a disposição de narrar sadiamente, com simplicidade, o fruto de uma pitoresca experiência humana e artística.²

Apesar da contundência do juízo, o autor merece destaque em nossa literatura, sobretudo se deixarmos de lado um certo preconceito para esse tipo de narrativa que se quer simples, e que deve ser entendida primordialmente como uma fábula heróica. O próprio autor numa de suas narrativas expõe nas palavras de seu narrador-autor: “*Mas eu conto uma história, e não invento um conto; quero portanto narrar os fatos com fidelidade, que permite-me [sic] a minha memória, tais quais mos contaram há bastantes anos.*” (GUIMARÃES, 1976, p. 77).

As obras “indianistas” de Bernardo Guimarães podem ser observadas sob aspectos diversos e, às vezes, contraditórios. O primeiro aspecto seria o da representação de personagens indígenas como selvagens que vivem livres no meio da natureza, sem as influências sociais da civilização branca. Eles seriam regidos pelos rios caudalosos das emoções tais como vingança, amor, ciúme, inveja, honra entre tantos outros. Em momento algum ele aponta em suas narrativas para a eleição do indígena como símbolo nacional, o que destoava da tendência nacionalista do Romantismo.

Aliás, podemos perceber a reiteração de um olhar de *in-diferença* sobre o índio, o que pode ser visto como uma característica marcante da civilização ocidental, que nega o outro como sujeito, no caso o índio, e o transforma num mero objeto. O diferente, portanto, torna-se o elemento caracterizado pela exclusão.

Outro aspecto importante é o da representação do índio no processo de mestiçagem com o branco. E é justamente por este viés que a obra de Bernardo Guimarães ganha maior importância e profundidade.

Em *A natureza da narrativa*, encontramos a distinção de Clara Reeve³ entre romance moderno (retrato da vida e dos costumes) e “romance” (fábula heróica). Este último está entre aspas, porque não temos em português a separação entre “romance” (fábula heróica) e *novel* (retrato da vida e dos costumes). É basicamente sob a rubrica de

² CÂNDIDO, 4^a ed., 1971, 2 v., p. 236.

³ *Apud*: SCHOLLES & KELLOGG, 1977, p. 3-4.

“romance” (fábula heróica) que poderemos enquadrar algumas narrativas de Bernardo Guimarães. Quanto à linguagem imponente, elemento definidor do “romance” segundo Clara Reeve, ela não é uma característica definidora das obra em apreço, isso porque o autor respondia às exigências do seu tempo e às que ele mesmo se impunha, a de um contador de histórias, conforme já citamos. E muitos escritores do período romântico procuraram valorizar uma linguagem brasileira e regional.

Outro ponto importante destacado em *A natureza da narrativa*, e bastante relevante para pensarmos a obra em prosa de Bernardo Guimarães, é o de observar como o “romance” pode adquirir um caráter mais complexo.

A obra *Jupira* oscila entre o universo mítico e o prosaico, onde o herói pode ser caracterizado pelo *patos*. Queremos dizer com isso especificamente o que nos diz Northrop Frye em *Anatomia da crítica*: “O *patos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência.” Ou mais ainda: “A ideia do *patos* é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer.”⁴ É nessa direção que abordaremos a obra *Jupira*⁵.

O autor não só mostra uma visão não idealizada do indígena como também expõe uma problemática pouco explorada em nossa literatura, que é a consequência da miscigenação do índio com o europeu.

Fugindo de uma perspectiva estritamente histórica ou etnográfica, ele nos oferece uma narrativa simples e concisa, em que a ligeireza das descrições e da trama conferem maior dinamismo e dramaticidade à obra. A tônica se dá especificamente pela inserção de uma tensão permanente.

A obra é dividida em dez capítulos curtos, usados para marcar os cortes narrativos. Com relação ao enredo, ele começa *in media res*, ou seja, com a ação bastante adiantada, na qual encontramos a personagem mestiça *Jupira*, já mocinha, sendo cobiçada e perseguida por um índio destemido e bastante feroz. No segundo capítulo, há um recuo no tempo, e o narrador conta, com boa dose de humor, como *Jupira* foi o fruto da miscigenação entre um português e uma índia de uma tribo já pacificada e como foram as fugas da jovem para a selva em companhia de sua mãe, para desespero do pai lusitano. No terceiro e quarto capítulos, voltamos às negativas de *Jupira* frente à intenção do índio *Baguari* de possuí-la, o que só acaba quando a índia mata cruelmente o seu pretendente. Nos capítulos seguintes, temos a desilusão de *Jupira* com a sua tribo e a

⁴ FRYE, 1973, p. 44-45.

⁵ Todas as citações desse texto são referentes a GUIMARÃES, 1976. Assim, usamos apenas a sigla *J* e a referida página da citação.

volta para a casa do pai. Daí em diante, é o desenrolar da história trágico-amorosa da jovem, que culmina com o seu segundo crime, só que desta vez motivado pelo seu ciúme doentio em relação ao seu único e fugaz amado. A preponderância da oralidade, por outro lado, acaba por propiciar maior dinamismo e concisão a esta narrativa, uma vez que o tom de relato a torna mais ágil. No texto, o diálogo sobressai à descrição, que é bastante comedida. De fato, o que nos prende a atenção é a rapidez de seus quadros, a precisão na dosagem dos fatos e o senso bem apurado de quem domina a narrativa.

Olívio Montenegro foi um dos poucos críticos que souberam observar o valor da obra e realçar essa característica. Ele ressalta a relação entre *Jupira* e *Iracema* e o seu cunho inovador sobre a temática indianista. Devido à importância do juízo e ao seu bom senso, damos a transcrição da passagem:

Jupira é uma novela do tipo de *Iracema*, de José de Alencar. Indianista. Mas ao contrário de *Iracema* a exaltação poética que a anima de um grande lirismo que não absorve nem enfraquece o realismo de sua concepção. De todas as tentativas no Brasil para o romance indianista não sei de outra que resultasse em uma tão notável realização como a desta novela de Bernardo Guimarães. Uma novela para se ler de um fôlego, mas de uma intensidade dramática, e com uma sugestão de verdade que não encontramos nos romances mais indianistas de José de Alencar.⁶

Assim, devemos frisar que *Iracema* seria as origens de nossa miscigenação, daí a mitificação do passado; enquanto *Jupira* seria a consequência direta desse processo, com todas as suas contradições

Noutra linha de raciocínio, diríamos que em *Iracema* nós temos a apoteose da natureza e do amor submisso. É o mundo telúrico da doação e da maturação de uma nova nação. O mundo indígena, apesar de sua nobreza, sucumbirá frente ao mundo cristão e frente a uma nova civilização mestiça. Não há lugar para o índio enquanto nação. Essa etnia será tão somente uma forma de legitimação da nova sociedade tropical.

Em *Jupira*, não há deslocamento temporal mitificado. Basicamente, temos um mundo não divinizado, isto é, estamos diante de um mundo prosaico, no qual o autor procura nos mostrar o cotidiano das personagens. Nesse universo não divinizado, não há

⁶ MONTENEGRO, n° 10, 2ª ed., 1953, p. 45.

lugar para o amor genesíaco e a natureza mitificada, tampouco podemos falar de heróis. Estamos diante do mundo em conflito, o mundo da inadaptação da mestiça entre brancos e indígenas.

Se Alencar denunciava subliminarmente e, de certa forma, aceitava a fatalidade do extermínio dos índios. Bernardo Guimarães nessa narrativa não via nos índios senão os degradados de um povo em extinção. Em sentido oposto à perspectiva de Alencar, que via de regra dignifica os guerreiros indígenas em seus romances, o narrador de Bernardo Guimarães, descreve o maior guerreiro da tribo de Jupira apenas como: “*Parecia truculenta jibóia procurando fascinar com os olhos a tímida pomba, (...)*” (J, p. 141). Com relação à tribo, o ponto de vista narrativo do autor mineiro não ameniza nem um pouco a visão pejorativa; ora oscilando entre o ambíguo termo “*horda*”, repetido em muitas passagens, passando por “*um desses bandos*”, “*brutas alimárias*”, “*alguns rosnaram*”; ora chegando até os termos mais claramente depreciativos como “*covardes companheiros*” e “*pérfidos companheiros*”. Essa pequena enumeração demonstra objetivamente a visão do narrador sobre os índios, narrador esse que chega a afirmar que os nativos “[...] *entregavam-se à sua natural indolência, [...]*”. (J, p. 144). Nessa perspectiva, Bernardo Guimarães é tributário da visão que descrevia os índios como bárbaros, seres pertencentes ainda ao plano animal e sem cultura, conforme alguns textos em voga desde os cronistas do século XVI até o século XIX. Podemos tomar a narrativa de Bernardo Guimarães como uma paródia (um texto ao lado do outro) de *Iracema*. É efetivamente no jogo de semelhanças e diferenças que vamos encontrar o contraponto entre as duas narrativas. Em princípio, as duas jovens pertencem ao universo indígena e são extremamente belas. Ambas se apaixonam por um homem da cultura branca e sofrem por esse fato. Além disso, ambas passam por um processo de exclusão social e perecem. Se *Iracema* é a heroína romântica que se submete, pelo amor, ao colonizador português, em Guimarães a jovem cabocla não se submeterá a ninguém. Ademais, observemos que ao par de heróis *Iracema/Martim*, o escritor mineiro contrapõe o prosaísmo de um jovem cheio de cupidez (Carlito) e uma índia mestiça (Jupira) que dá evidentes sinais de desajuste social. Ao ambiente de tendência mítica de *Iracema*, podemos também contrapor o universo prosaico de *Jupira*, onde não há de fato qualquer candidato à condição de herói. Se no universo ficcional de *Iracema* a narrativa é comandada por códigos de lealdade e amor românticos, encontramos em Bernardo Guimarães o predomínio da traição, cupidez e tramas amorosas que acabam em morte. De fato, a relação entre as duas obras se dá por uma espécie de desconstrução

especular, em que efetivamente *Jupira* parodia a obra de José de Alencar, sem contudo haver uma tendência para ridicularizar o texto alencariano.

Numa obra tão rica de sugestões como *Jupira*, ficamos diante de uma personagem feminina completamente distinta do padrão das virgens pálidas do período, posto que ela não aceita qualquer espécie de submissão, mesmo a amorosa como é o caso de Iracema. A autoridade materna, por exemplo, será transgredida pela jovem. Do lado paterno, não será menor a sua transgressão da autoridade institucionalizada:

—Meu pai,— disse-lhe ela afinal com um sorriso, que fez arrepiarem-se as carnes de José Luís,— ninguém será capaz de dar-me um marido contra a minha vontade; eu já sei como a gente se livra deles, quando nos querem levar à força! (*J*, p. 165).

E o pai assente sem questionar e com temor a posição da filha diante da fama que ela obtivera com a morte do índio Baguari. Saltam aos olhos a independência e a altivez da jovem índia, com sua autonomia e modo de vida selvagem para a sociedade branca.

A bela jovem não é uma índia, mas sim uma cabocla, uma mestiça. É aí que o texto ganha em contundência, pois encontramos justamente a inadaptação de *Jupira* nas duas culturas apresentadas no texto: a cultura branca, a do pai; e a cultura dos índios, simbolizada na figura da mãe índia. Aparentemente integrada à vida selvagem, na convivência com a tribo de sua mãe, *Jupira* não consegue se interessar por nenhum índio, mesmo sendo disputada por vários guerreiros. Ou seja, ao não se submeter às regras de relacionamento dos indígenas, ela se mostra um elemento diferenciado do seu grupo: “*Nas selvas Jupira cresceu linda e garbosa como a palmeira das campinas, mas esquiva e soberba como a ema, rainha dos chapadões.*” (*J*, p. 150; grifo nosso). Já na sociedade branca, para onde ela é forçada a buscar refúgio, a sua inadaptação é ainda mais flagrante:

A menina crescia linda, engraçada, e travessa como uma ariranha. **Tinha muita vivacidade e penetração, mas os instintos selváticos prevaleciam nela, e foi com muita dificuldade, que seu pai no fim de sete anos conseguiu que ela adquirisse alguns costumes de civilização**, andasse vestida, cosesse, lesse e escrevesse alguma coisa. Muitas vezes a iam agarrar pelos matos quase nua, trepada como macaco nas mais altas árvores, ou nadando nos profundos remansos do Rio Verde em risco de ser devorada por algum jaú ou sucuri. (*J*, p. 146; grifo nosso)

Se o seu belo tipo desperta interesse e paixão nos homens, o que de fato acontecerá é a diferenciação e a exclusão frente à sociedade, à medida que não acede a nenhum pretendente e rejeita o pedido do pai para que se case com um rapaz de posses. O próprio narrador ressalta que isso seria uma dádiva para o pai e para qualquer pessoa da sociedade. Todavia, quando o coração da jovem mestiça se abre para o amor, na sua relação com o volúvel Carlito, é justamente a falta de habilidade para lidar com o ciúme que será a radicalização do seu processo de inadaptação na cultura branca. Curiosamente, essa narrativa aponta para a característica de que não haveria ciúmes entre os índios. Esse sentimento, assim, estaria basicamente presente na cultura branca representada pelo pai da jovem. Assim poderíamos, no contexto da obra, entender esse sentimento como um símile da cultura ocidental. Não é por acaso que o pai de Jupira fica completamente atônito diante da atitude da mãe de sua filha, quando ela vai embora sem nenhum motivo e volta depois de dois anos com outro filho e agindo como se nada tivesse acontecido:

Eram já passados mais de dous anos, quando Jurema sem mais cerimônia entrou-lhe pela porta dentro, e se lhe apresentou conduzindo pela mão a pequena Jupira, e já com outro caboclinho às costas acororado em uma pequena maca de buriti, que trazia presa à testa, como é costume entre as índias. Apareceu a seu marido sorrindo-se tranqüila e fresca, como se nada houvesse acontecido, como se se tivessem separado na véspera. (*J*, p. 146)

Esta cena é um dos pontos altos da narrativa, pelo seu tanto de humor e pela forma precisa e anti-sentimentalista como nos é apresentada. Na cena descrita, a surpresa não é só do pai de Jupira, mas também do leitor com relação ao choque cultural que a passagem revela. De fato, a relação de exclusividade que o casamento representa para a cultura ocidental não tem nenhuma importância para a índia, daí o seu aparente descaso e sua naturalidade frente ao ocorrido. Apoiada na sua tradição cultural, a mãe da jovem cabocla não sofre as consequências de lidar com os códigos da outra cultura, pois simplesmente os ignora. A bela mestiça, entretanto, demonstrará claramente traços de loucura e também será condenada à exclusão por não saber lidar com o amor e o ciúme, elementos que podem ser entendidos no texto em questão como pertencentes à cultura branca. No fundo, o texto nos possibilita afirmar que estamos diante de uma metáfora sombria do desajuste social causado pela mestiçagem do índio com o branco. Ademais, não é apenas o processo de dasaculturação do índio, mas a impossibilidade de uma convivência pacífica, ou melhor, de sobrevivência do elemento indígena no processo de

miscigenação. Se a mestiça, com traços indígenas mais aparentes, consegue se sentir à vontade vivendo nas selvas, não será menor a sua posição de elemento inadaptado, tendo em vista que foi preciso que ela se refugiasse na casa do pai para não ser morta pelos índios. E mesmo quando a jovem cabocla passa a viver na sociedade branca esse processo será ainda mais intenso, conforme ressaltamos antes. O texto de Bernardo Guimarães, em verdade, aponta para o desajuste e o conflito da mestiça Jupira e, por tabela, para a problematização do processo de mestiçagem como um todo.

Ao contrário das outras narrativas de Bernardo Guimarães, o processo de idealização, em *Jupira*, cede lugar à observação mais “realista”, a uma abordagem menos platônica. Não há, por exemplo, a figura do herói. A índia Jupira, que seria a candidata mais próxima desse conceito, dá sinais evidentes de desequilíbrio. As demais personagens, a propósito, seguem o mesmo parâmetro. O amor também é desmistificado. As relações amorosas, tanto dos pretendentes de Jupira, quanto da relação entre Carlito e a jovem mestiça e também da relação entre o pai e a mãe da jovem, são despotencializadas de qualquer característica idealizante, tendo apenas um aspecto prosaico. De fato, ou encontramos o amor carnal, sem qualquer arroubo idealizador, ou o amor trágico nessa desconcertante narrativa. Diferentemente de Alencar, o autor descreve a relação amorosa entre os índios como algo simplesmente carnal, um ato mais voltado para o fator reprodutivo e sexual. O mundo das relações afetivas da sociedade branca, por sua vez, não é em momento algum idealizado, mas sim desvelado pelo seu tanto de volubilidade e cupidez. É justamente nesse sentido que encontramos uma cena no livro em que Jupira está banhando-se no rio e sendo observada às escondidas por seu primo Carlito. Num discurso ambíguo de aceitação e negativa por parte da jovem, o narrador descreve o primeiro encontro sexual da jovem. Para tanto, encontramos uma elaborada descrição de fenômenos da natureza representando o encontro amoroso:

Carlito seguiu-a de perto, e um momento depois sumia-se também pelas brenhas atrás dela.

Os mistérios, que a cúpula frondente do bosque amparou com sua discreta sombra nos momentos que se seguiram, ninguém os sabe. É certo que uma nuvem carregada tapou então a face do sol, um tufão vergou o topo dos arvoredos com pesaroso sussurro, e uma sombra sinistra toldou o álveo límpido das águas, e... no adito das brenhas ressoaram murmúrios intercidentes, beijos e suspiros abafados. (*J*, p. 170)

A passagem é de uma economia rara sobre essa temática, destacando-se sobretudo o tom sugestivo das imagens. Mas ela não é um exemplo de riqueza narrativa

só por isso. Na descrição do ambiente, predominam os tons sombrios e carregados de maus presságios: “*É certo que uma **nuvem carregada tapou então a face do sol, um tufão vergou o topo dos arvoredos com pesaroso sussurro, e uma sombra sinistra toldou o álveo límpido das águas** [...]” (J, p. 170, grifo nosso). E esse ambiente negativo diante de uma cena normalmente descrita com sentimentalismo e idealizações, na verdade, é uma espécie de adiantamento, de sugestão do motivo que se repetirá ao final da narrativa, quando acontecem as cenas mais trágicas do texto.*

O bom selvagem típico de nossas obras ficcionais românticas é desconstruído por Bernardo Guimarães. Mas ressurge em seu lugar o bárbaro selvagem. Por sinal, os índios em *Jupira* não esbravejam diante de uma contrariedade, eles simplesmente “[...] **rosnaram** palavras de indignação e de ameaça.” (J, p. 156, grifo nosso). Ou então, eles “[...] entregavam-se à sua **natural indolência**.” (J, P. 144, grifo nosso). É sintomático o apelo determinista contido nesses exemplos. É nesse viés que encontraremos ainda a seguinte constatação do narrador: “(...) *mas os instintos selváticos prevaleciam nela*.” (J, p. 146).

Bernardo Guimarães, aqui e ali, dá mostras de que conhecia a tradição de representação do índio na literatura. Por isso, arrolamos alguns exemplos que evidenciam que *Jupira* é fruto de uma elaborada reflexão sobre o tema. Nesse sentido, além da relação com *Iracema*, chama a atenção as referências à nossa tradição literária. É assim que vemos a comparação: “*Se com os trajes Jupira por seu garbo fazia lembrar uma Moema ou Lindóia, (...). Os lábios rubros, carnosos, e úmidos eram como dous favos túrgidos de mel (...).*” (J, p. 162). Alusões efetivas às obras de indianistas *Caramuru*, *Uruguai* e *Iracema*, respectivamente. A espera de Jupira por seu amado Carlito, por sua vez, faz lembrar ecos distantes de um Gonçalves Dias com seu belo poema “Leito de folhas verdes”.

Esse jogo intertextual nos permite inferir que *Jupira* é uma reflexão intencional de Bernardo Guimarães bastante elaborada sobre a representação do índio na literatura brasileira. Diríamos mesmo que *Jupira* é um prolongamento de *Iracema* ao abordar efetivamente o drama social de uma mestiça. Deslocada entre os seus, pois não consegue se entregar a nenhum guerreiro de sua tribo, mesmo diante dos atos de bravura dos mesmos, ela tampouco se adapta ao mundo dos brancos. No fundo, a cabocla Jupira é uma inadaptada. Fruto da miscigenação, é uma imagem especular de *Iracema*; uma reflexão bastante elaborada, conforme frisamos, sobre as conseqüências da convivência do mestiço no seio de duas culturas diferentes.

Ao abordar o tema, Guimarães não se deixou levar pelo canto da sereia da teoria do bom selvagem e soube lidar com a tradição, inovando na forma de abordagem do mote indianista, posto que desloca o olhar para o processo da mestiçagem. Por outro lado, se o autor tematiza a figura de uma índia mestiça, ele faz um processo rigorosamente contrário ao de Gonçalves Dias, por exemplo, que explora a questão de uma índia mestiça que sofre discriminação por sua condição étnica no poema “Marabá”. Jupira, por sinal, é muito bem aceita e disputada nas duas culturas. Contudo, o autor irá flagrar justamente o desajuste social a que essa bela jovem será submetida. No fundo, ela será vítima de sua inadaptação nas duas civilizações, o que fica bastante evidente na sua repulsa ao jovem guerreiro indígena e no seu amor mal correspondido entre os brancos. É na falta de raízes que a clave da obra se efetivará com maior força.

Na sua relação com a obra de José de Alencar, por sua vez, *Jupira* deve ser entendida não apenas como uma anti-*Iracema*, mas sim como um questionamento para além da proposta de Alencar. Na fronteira em que Alencar silencia, a relação de mestiçagem, é aí que o texto de Bernardo Guimarães nos permite uma reflexão sobre o tema de um ponto de vista bastante pessoal e diverso do pensamento do século XIX.

No Romantismo, foi bastante utilizado o aproveitamento da mistura de características provenientes de gêneros diversos. Aqui devemos retomar a reflexão de Northrop Frye sobre narrativa. Conforme citamos antes, escreve o autor que a palavra *patos* seria a melhor para caracterizar a tragédia imitativa baixa. É justamente nessa direção que *Jupira* se afigura. Ainda nesse sentido, retomamos as palavras já citadas desse autor: “A ideia essencial do *patos* é a exclusão de um indivíduo de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual está buscando pertencer.” (*ibidem*, p. 45). É a combinação do *patos* com a mestiçagem que fará com que nós leitores tomemos contato do drama existencial da jovem mestiça.

Desta forma, o elemento de terror típico do gênero trágico é usado com muita pertinência, sem fazer com que a obra perca em harmonia. Nela o ambiente de terror e as mortes trágicas de Jupira e de seus amantes causam uma espécie de estranhamento, no sentido de uma ação inesperada dentro do contexto da novela. Todavia, isso não é um simples artifício para mobilizar o leitor pelo trágico em si, mas a consequência direta da instauração de um mundo em crise, crise existencial, mas que aponta para uma problemática coletiva. É assim que vemos em *Édipo rei* e também em algumas obras de Shakespeare. Por isso, a solução do amor da mestiça Jupira é acompanhado do elemento trágico, pois trágica é a relação do índio mestiço, conforme a perspectiva de Bernardo Guimarães. A cabocla vira um joguete diante do destino, paga por um erro que

não cometeu: o de ser fruto da mestiçagem, paga pela sua desaculturação e pela falta de enraizamento.

Como vemos, a inserção do elemento trágico torna-se uma estratégia de caracterização usada pelo escritor na construção de sua narrativa. É por isso, aliás, que mencionamos o fato de o autor configurar sua personagem central como um herói trágico. Ela sofre os impactos de algo que efetivamente não teve culpa, tornando-se um brinquedo nas mãos do destino e de sua condição. É a partir dessa perspectiva que o autor vai flagrar o conflito existencial da jovem. O final apoteótico, com seu tanto de terror, revela concretamente a tragicidade do desajuste social. Vítima desse desenraizamento cultural, a jovem cabocla representa a desarmonia, o conflito de uma existência oriunda do entrelaçamento de culturas em estágios e valores diversos. Aparentemente independente e poderosa, a bela jovem sucumbe frente à sua falta de habilidade para lidar com os problemas típicos de cada cultura: o desejo e o ciúme.

Em suma, *Jupira* é vítima de um processo cultural que se relaciona diretamente com a questão da identidade e diferença. Identificada com os índios ela não se integra a essa sociedade. Vista como diferente e desejada por seus dotes físicos entre os brancos, a sua inserção nesse meio será a sua destruição. A cabocla Jupira é a representação do desajuste provocado pela miscigenação. E esse é um ponto nevrálgico da cultura brasileira: a inserção do diferente.

Bibliografia

- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. 2ª ed. Rio de Janeiro: ABL, 1995.
- . *Iracema*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d).
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia. Ed. Nacional, 1965.
- . *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971; 2 vols.
- COELHO, Haydée Ribeiro. O jogo dos sentidos e a memória. In: ----. *Exumação da memória*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1990. Mimeo.

- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. (O Romantismo, v. II)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1969.
- FRANCO, Afonso Arinos Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1967?].
- GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.
- GUIMARÃES, Bernardo. *História e tradições da província de Minas Gerais: A cabeça do Tiradentes. A filha do fazendeiro. Jupira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1976.
- . *O ermitão de Muquém*. Rio de Janeiro: Livraria cultural LTDA. 1961.
- LIDMILOVÁ, Pavla. *Alguns temas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nórdica; INL, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Coleção Documentos Brasileiros, nº 10, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- PENA, Felipe. Derrota do mito e falência da identidade. Rio de Janeiro: Caderno Idéias do jornal do Brasil, 24/02/1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.