

Parte II - Pigmentos da nacionalidade: vias de acesso ao índio transfigurado

Jupira: idealismo e transição no vértice da cultura indígena (Bernardo Guimarães)

Luzia Aparecida Oliva dos Santos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, LAO. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

3

JUPIRA: IDEALISMO E TRANSIÇÃO NO VÉRTICE DA CULTURA INDÍGENA (BERNARDO GUIMARÃES)

Os seus índios não são retóricos quando falam, nem se parecem com heróis de fábula. Jupira, a índia que tem orgulho da sua tribo e coragem dos seus próprios sentimentos, o autor a representa com uma humanidade que é a que está no nosso sangue e na nossa carne.

Dino F. Fontana

Listado entre os escritores românticos, Bernardo Guimarães ocupa relevância no que a crítica imprimiu como ficção sertanista ou regionalista. Mesmo com as convenções nominais do que seria uma literatura voltada ao interior do país, Guimarães soube explorar um dos filões do romantismo, que alinhavou o olhar culto do escritor com a vida do sertanejo. Disso resultaram obras formatadas em torno de inúmeros aspectos, que se configuram desde o histórico, da época colonial (*Maurício*), ao celibato clerical (*O seminarista*), aos usos e costumes regionais do garimpo (*O garimpeiro*), como também à escravidão, um dos assuntos caros ao romantismo, revelado em duas obras de cunho expressivo: *A escrava Isaura* e *Rosaura, a enjeitada*. Ainda presente no rol de aspectos de sua obra, encontra-se o fio indianista com *O ermitão de Muquém*, *O índio Afonso* e *Jupira*, uma novela publicada em *História e tradições da província de Minas-Geraes*, tomada neste livro como objeto de leitura.

Com a multiplicidade de fatores presentes, o autor compôs, segundo Bosi (2004, p.142), uma mistura de “elementos tomados à narrativa oral, os ‘causos’ e as ‘estórias’ de Minas Gerais, com uma boa dose de idealiza-

ção”. Com tendência a descrever os quadros com fidelidade, é considerado “um contador de histórias”, diante da habilidade com que se aproxima dos detalhes da natureza e da objetividade com que narra os acontecimentos. Essa peculiaridade fez que fosse inserido, por alguns críticos, no grupo dos naturalistas. Sodré (1969, p.324) lembra que houve uma confusão, certamente, pois “estava em pleno campo do romantismo esse contraste. Existiu em todos, ou quase todos, os ficcionistas da escola. E Bernardo Guimarães apresenta o contraste em seu estado de pureza, [...], assume uma importância que não parecia ter”.

No título *História e tradições da província de Minas-Geraes* há uma das características mais fortes do autor, um viajante e admirador do sertão de Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais. Candido (1997, p.212) afirma que “os romances deste juiz, Bernardo Joaquim da Silva Guimarães, parecem boa prosa de 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”.

Nesse ritmo, a obra constitui-se de três textos: *A cabeça do Tira-Dentes*, *A filha do fazendeiro* e *Jupira*. A configuração que possuem aproxima-os muito mais da novela, dada sua extensão e sua organização em capítulos, do que do conto, considerada sua brevidade. Parte de um motivo histórico, o inconfidente, passa pelo tema do interior, da fazenda, tão ao gosto de Guimarães e chega ao elemento indígena, ainda cultuado, por estar intrinsecamente ligado à formação de novos vilarejos, onde se deu o encontro das etnias e o surgimento do caboclo.

Da obra, destacou-se um texto para conjugar sua configuração com *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias e a tríade alencariana. *Jupira* desponta no cenário romântico de Guimarães como um texto que mescla uma temática *sui generis*. Na horizontalidade de seus temas podem ser lidos dois percursos: no primeiro, as relações entre indígenas e não índios, pautadas pelas diferenças entre os costumes do colonizador, notadas nos hábitos impostos pelo Seminário de Nossa Senhora Mãe dos Homens; no segundo, a figura do índio destribalizado, que, desintegrado de sua natureza, passa a ser atraído pelos valores surgidos nas situações de contato, nas quais ocorre a negação de seus próprios valores. Na verticalidade de seus temas é possível encontrar o fio condutor que o integra ao conjunto de obras românticas, em seu extrato estilístico-estrutural e temático, como o aspecto passional,

desencadeado pela protagonista, a índia Jupira. Conservando o perfil do índio, como já instituído em *Alencar*, com atributos idealizados, Guimarães tonaliza a protagonista ao mérito de grau de *Iracema*, mas, ao colocá-la na linha de frente nas relações de contato, desvia o índio heroicizado e personagem representante de uma nação que se define como povo para uma figura mais próxima ao mundo exterior e em crise.

Na articulação do enredo em torno desses aspectos, a narrativa se mostra de forma linear, com um narrador atento aos detalhes, porém, externo ao que observa, dando-se ao direito de apresentar os fatos conforme seus olhos alcançam. A organização do texto dá-se em dez capítulos, interligados em termos de sucessão de fatos. O primeiro capítulo, apenas, foi deslocado do andamento, o qual insere, *in media res*, a cena em que Baguary, índio Guainares, tenta obter Jupira como esposa, perante sua mãe. A partir do segundo capítulo, a narrativa desenvolve uma estrutura convencional, ao molde romântico, colocando o leitor diante da localização geográfica e temporal, como também da apresentação das personagens para, posteriormente, acentuar suas ações. Como bom contador de casos, a localização geográfica possui uma precisão, como se vê no trecho seguinte: “em seu lado sudoeste a província de Minas termina em um ângulo agudo, em uma vasta nesga de terra encravada entre as províncias de Goiás e de São Paulo, das quais a separam os dois grandes rios Parnaíba e Rio Grande”¹ (Guimarães, s. d., p.191).

Nessa linearidade explícita, é possível perceber o senso geográfico, próprio do autor em relação à figuração do sertanejo, que o quer situado num espaço intermediário entre o homem do litoral e o indígena em seu habitat. A abertura do ângulo pelo qual se alargam as possibilidades de interação do índio com o colonizador se dá por meio da instituição mediadora entre as duas culturas: “acima da confluência dos dois rios está situado o Seminário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, fundado há cerca de cinquenta anos pelos padres da Congregação da Missão de S. Vicente de Paula em uma vasta e rica fazenda, que lhes deixou em legado um opulento fazendeiro daquelas paragens” (idem, *ibidem*).

1 Tomou-se a liberdade de fazer a atualização ortográfica do texto original com o objetivo de facilitar a leitura.

A localização estratégica do Seminário impõe o ponto de intersecção na tessitura do enredo, a partir do qual se abrem as diversas biografias que vão se encontrando no decorrer das ações. Os fios que dão sustentação à trama, dentre eles o do indígena, são abrigados sob a providência do Seminário, como o próprio epíteto anuncia, “Mãe dos Homens”: “por aqueles sertões vagavam por esse tempo alguns restos de tribos selvagens vindas de Goiás e Mato Grosso, já algum tanto familiarizadas com a sociedade dos brancos, mas conservando ainda os hábitos selváticos e a independência da vida errante” (ibidem, p.192). Note-se, em princípio, que o senso social presente na narrativa marca distintamente o projeto em que Guimarães se insere: de um lado o selvagem que se familiariza com o não índio; de outro, conserva seus hábitos, destacando a vida errante como aspecto mais relevante. Não se trata, então, de figurar o nativo em seu estado de natureza pura, em harmonia com a natureza e com o homem. Há algo que atravessa a cultura selvática e chega à cultura do colonizador, fazendo-os interagir, seja pela diferença dos hábitos ou impulsionados pelas mesmas paixões.

No deslocamento dos olhares e das ações, é possível perceber o enfrentamento que se dá entre a Igreja e o nativo:

os missionários de S. Vicente, porém, parece que não são dotados daquele tino e habilidade, de que dispunham os discípulos de Ignácio de Loyola para catequizar os indígenas. Por vezes conseguiram reunir na fazenda alguns bandos; mas nunca alcançaram que se sujeitassem por muito tempo a um trabalho contínuo e regular. (ibidem, p.192-3)

À medida que se impõe o peso da cultura invasora, o nativo recorre a estratégias de evasão, para manter-se ligado ao seu *ethos*:

atraídos pelo desejo de obterem algumas roupas, ferramentas, armas e enfeites, acudiam de quando em quando ao seminário; mas no fim de um a dois meses quando muito aborreciam-se do trabalho, entregavam-se a sua natural indolência e, se apertavam com eles, desapareciam, e internavam-se de novo pelas matas do Rio Grande, continuando sua vida nômade e selvática. (ibidem)

Mesmo com nuances do estilo romântico de figurar o indígena, há resquícios de um olhar que se prende à troca de objetos, por exemplo, como

ocorrera desde os primeiros colonizadores, passando por Marechal Rondon e se perpetuando na narrativa que os vê com “natural indolência” e com vida “nômade e selvática”, aludindo à preguiça, à ociosidade que os primeiros textos dos cronistas imprimiram como estereótipo.

Se considerados esses fatores isoladamente na narrativa, corre-se o risco de não compreender o lugar em que o texto de Guimarães ocupa no cenário romântico brasileiro, no que lhe diz respeito ao teor indianista, uma vez que há certo desvio dos alicerces. No entanto, é no vértice do ângulo em que se encontra o motivo principal, do qual se irradiam as demais linhas e que sustenta o *status* dessa configuração. Jupira, personagem central, merece atenção, pelo perfil que lhe é dado, fazendo-a ocupar relevância no percurso de leitura que se pretende desenvolver.

Sua gênese como personagem de origem indígena aponta para a mistura de mãe cabocla, Jurema, e de pai branco, José Luiz, dos quais herda, além do aspecto híbrido de sangue, o batismo católico, dado o emprego do pai no seminário de Campo Belo: “batizaram-se ao mesmo tempo a mãe e a filha, e no dia seguinte o pai e a mãe receberam-se em legítimo matrimônio. Jurema trocou o seu nome selvático pelo de Anna, e a filha, que a mãe chamava Jupira, pelo nome de Maria” (ibidem, p.193). Como se pode notar, os dois nomes que assumem após o batismo referem-se às entidades católicas, Ana, mãe de São José, e Maria, mãe de Jesus. Entende-se que a troca dos nomes, pelo batismo, acentua o que já havia ocorrido na narrativa de *O Guarani*, de Alencar, por exemplo, em que ocorre uma forma de concessão social. Só com o batismo e com o nome de seu senhor seria possível salvar Ceci da catástrofe. A comunhão com o universo do colonizador é mediada pela administração de um sinal cristão que significa inserção. Dessa maneira, Jupira e Jurema assumem feição cristã ao modelarem-se nomeadamente ao colonizador, “como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino” (Bosi, 1992, p.178).

A partir da filiação explicitada, a narrativa se volta às ações nucleares de Jupira. Desse modo, a construção da personagem passa a ocupar um espaço significativo em relação às demais. Em sua evolução biográfica, é possível visualizar uma gradação crescente de caracterização, iniciada pela vertente física, ao gosto romântico, com inúmeras passagens tomadas à semelhança de Iracema, de Alencar, que remetem à figura expressiva de uma nativa. Isso se pode notar, por exemplo, em: “nas selvas Jupira cresceu linda e gar-

bosa como a palmeira das campinas” (Guimarães, s. d., p.200); “era alta e bem feita. Os cabelos negros, corredios e luzentes como asa de anu, [...]. Os olhos um pouco levantados nos cantos exteriores eram bem rasgados, e dardejavam das pupilas negras lampejos, que denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta” (ibidem, p.216).

Ainda sob os holofotes românticos da descrição dos detalhes, a mestiça é desenhada pelo fio encorpado de adjetivos que a estampam com uma placidez aparente, própria do homem do sertão:

os lábios rubros, carnosos e úmidos eram como dois favos turgidos de mel da mais inefável voluptuosidade, e quando se fendiam em um sorriso mostravam duas linhas de alvíssimos dentes um pouco aguçados como os dos carnívoros, e seu sorriso tinha singular e indefinível expressão de ingenuidade e de selvática fereza. A todos esses encantos, a todas essas linhas e voluptuosas formas servia como de brilhante invólucro a tez de uma cor original, um róseo acaboclado, como que dourado pelos raios do sol, que dava peregrino relevo à sua linda figura. (ibidem, p.216)

É possível perceber nos pormenores da descrição o peso do ardor romântico pelas tonalidades e uma oscilação entre a figura angelical, portadora de ingenuidade que sua natureza fecundou, e a explosão da sensualidade, expressa na imagem de fera selvagem. Com isso, a personagem se constitui como um prolongamento do bom selvagem, com adereços não percebidos em Iracema, por exemplo, em que predomina a figura “cheia de santidade e enlevo”, como o próprio Alencar lhe atribuiu no prefácio de *Sonhos d’Ouro*.

Na composição do quadro da personagem, encontra-se a comparação reiterativa com os animais e com as plantas, que revela, aos poucos, sua personalidade, saindo da condição de pureza para a de fera. Em sua beleza natural, Jupira encontra semelhanças com “a palmeira das campinas”, “peregrina flor das selvas”, que foge do índio Baguary como “a lontra foge do jacaré, ou como a pomba se esconde do gavião”, tal qual a “caça acoçada pelo jaguar” (ibidem, p.200). Ainda na fase infantil, “a menina crescia linda, engraçada e travessa como uma ariranha” (ibidem, p.195), “mas esquivava e soberba como a ema” (ibidem, p.200).

Assim como o desabrochar da “flor do ipê”, a que é comparada pela mãe, no momento de entregá-la ao pretendente Baguary, a personagem as-

sume outras características diante do alargamento do círculo de ações que pratica. Negando-se a se entregar, ela passa a ser “arisca e medrosa como a saracura do brejo” (ibidem, p. 207), e sem saída, “deixou-se ficar muda e queda, como uma corça, que sentiu no cangote a garra aguçada da sussuarana” (ibidem, p.210).

Depois do assassinato de Baguary, resultado da flagrante mudança de temperamento e da agilidade de Jupira, desenvolve-se outro conflito, que envolve, a partir dele, uma aproximação maior entre a cabocla e um jovem não índio, Carlito, adolescente, sobrinho de José Luiz. Morador do seminário, desde cedo acompanhou sua prima em suas travessuras, até que “arrularam em segredo seus primeiros amores” (ibidem, p.222). Mesmo com a aversão aos homens, desde a morte do cacique, não tolerou que seu amor da infância a tivesse trocado por uma filha da agregada ao seminário. Diante disso, a metamorfose instala-se em situações que marcam a ruptura, como num ritual de passagem: “era a primeira vez que chorava em dias de sua vida, desde que deixara de ser criança” (ibidem, p.231) A comparação estende seu significado de acordo com as características similares dos animais: “as lágrimas [...] bem depressa se estancaram, e os olhos da cabocla reluziram secos e cintilantes como os da *jararaca enfurecida*” (ibidem, p.231, grifo nosso). O choro e o desejo de vingança, inseridos no contexto, evidenciam, então, uma mudança de atitude da personagem, que passa a articular as estratégias que levariam Carlito à morte. Isso pode ser apreendido no ímpeto de estancar as lágrimas e ter os olhos secos e reluzentes, uma explosão do sentimento transformador que, mesmo dissimulado diante do amante, é arquitetado na expressão do olhar.

Se no primeiro instante de transformação aparece a figura da “jararaca enfurecida”, como a anunciar que a personagem interromperia um ciclo, no segundo é notável a gradação entre o uso de animais e as ações que desencadeia: “Jupira, enfurecida como a boicininga que foi pisada, agarra-lhe num braço, morde-o e enterra-lhe os agudos dentes com toda a força até esguichar sangue” (ibidem, p.236). Nota-se, portanto, que a presença da “boicininga”, ou seja, da cobra cascavel, como é conhecida também no Brasil, e extremamente venenosa, acentua o caráter de violação das virtudes da cabocla até então. A agudeza do gesto da personagem é vista pelo próprio narrador como uma demonstração do que poderia vir posteriormente. Ele mesmo pré-anuncia ao leitor: “de feito, para um primeiro arrufo,

uma dentada daquelas não era má estreia, e fazia pressagiar para o segundo um braço quebrado, e para o terceiro uma punhalada” (ibidem, p.237). A presença do réptil também é encontrada em Alencar, no episódio em que “Iracema silvou como a boicininga; e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido” (Alencar, 2004a, p.52). Como se nota, a figura ofídica nos dois excertos imprime o caráter de dominação de duas indígenas guerreiras, distintas no combate, pois a primeira luta por um amor; a segunda, por seu povo. O olhar estendido e a metáfora do poder agregam em seu entorno a ambiguidade presente nas duas personagens, fusionada na imagem de doçura, primeiramente, e na expressão de mulher dominadora e valente em outra fase.

No roteiro de aproximações, a personagem ainda recebe atributos de perseguidora, como no excerto que segue: “já havia quatro ou cinco dias que Carlito não fazia uma visita a casa de Genoveva e não via Rosalia com medo de Jupira, que o espreitava lá de sua janelinha, ou lhe seguia a pista sutil e sorrateira como a *jaguatirica*” (Guimarães, s. d., p.242, grifo nosso). Além do felino, que evoca a figura do ser ágil e traiçoeiro, é-lhe destinado o furor com que quer se vingar do amante que a rejeita, tal qual “um javardo” batendo os dentes. A gradação, que se tem notado no decorrer da narrativa, estabelece um elo com as ações de menor ou maior gravidade realizadas pela personagem, que desliza das travessuras (como a ariranha), na infância, em que apreciava caçar pássaros, subir em árvores como os macacos ou nadar “nos profundos remansos”, para culminar com a presença do *jaguar*, no qual são depositadas as características de estrategista hábil e dissimulado para alcançar sua presa, como ocorre na arquitetura da morte de Carlito, juntamente com Quirino.

Nesse intricado jogo criativo, que a narrativa de Guimarães tece, há um elemento que se coloca paralelo à linha comparativa com plantas e animais. O olhar da protagonista é sempre tomado pelo narrador como um indicativo de nova ação ou reação. É pelo olhar que a personagem se deixa ler em suas manifestações de sentimento, que o narrador capta e traduz em ação no enredo. Assim, informa ao leitor a característica dos olhos da personagem, que “dardejavam das pupilas negras lampejos” e “denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta”. Um aspecto relevante que a põe em situação de igualdade com o poder do olhar ofídico. Por outro

lado, é o mesmo olhar que mergulha em seu interior, revelando sua conduta, como se manifestasse o desejo que emerge. Diante dos agrados do cacique, emite o olhar de desdém, marcando a posição de recusa do pretendente: “Jupira contemplou o peixe por alguns instantes com admiração, depois olhou para o índio, fez-lhe um ligeiro gesto de agradecimento, e continuou no seu serviço” (ibidem, p.188).

É, no entanto, na manifestação da lágrima e de sua interrupção instantânea que se dá um dos pontos mais marcantes do “ardor de seu temperamento”. Estancar as lágrimas subitamente não só interrompe a cena, mas também um ciclo, como já foi visto anteriormente, em relação à comparação aos animais. “Os olhos da cabocla reluziram secos e cintilantes” (ibidem, p.231) na manifestação de um estado ansioso por vingança, o que rompe com o estágio de aparente harmonia. É a metáfora da intervenção no itinerário de ações da personagem oscilante entre o bom selvagem, de Rousseau, e o seu prolongamento, como constituição de uma natureza plural de comportamento, consequência da intersecção na cultura dominante, que lhe impõe conceitos adversos aos seus.

O olhar que desdenha o outro e o que delimita os estágios de configuração da personagem, capturados pelo narrador, somam-se ao que produz medo em outra personagem: “Carlito ficou assustado à vista dos lampejos torvos e sinistros, que viu luzirem nos olhos de Jupira num dia que a foi visitar em sua casa; pareciam relâmpagos, que se desprendiam do seio de uma nuvem negra e tempestuosa” (ibidem, p.235). Nota-se que o narrador, no excerto, moldura o olhar da protagonista pelo ângulo de Carlito, alvo da fúria, comparada à tempestade, o que impõe à narrativa um grau de suspense, uma vez que a imagem dos olhos anuncia o desfecho da biografia do amante rebelado:

- Eu com medo de ti?!... mas parece que estás zangada comigo?...
- Se estou!... Carlito!... não zombes comigo assim, que me matas, ... ou eu te mato... (ibidem, p.235)

O negro estampado como agouro e anúncio de morte consubstancia-se ao vermelho: “os olhos fuzilavam revérberos cor de sangue” (ibidem, p.239), numa cena em que o narrador a imprime num quadro paradoxal: “Jupira em sua cólera era bela e sublime, mas bela e sublime para inspirar

um artista, e não para despertar o ardor e ameigar o coração do amante, que começa a arrefecer-se” (ibidem, p.239). O jogo presente na descrição do quadro, em que se embatem dois aspectos, cólera e sublimidade, reitera-se em relação à outra personagem, Quirino, também pretendente de Jupira, ao qual lhe destinava desprezo. A partir da transformação, a protagonista destina ao rejeitado atenção especial, mesmo que dissimulada, como forma de alinhavar o desfecho trágico para Carlito. No momento em que o narrador a compara ao jaguar, o olhar desliza do negrume e do sangue para “olhos em chama” (ibidem, p.243), ao presenciar o encontro de Carlito e Rosalia, e ainda, para “olhos macerados e injetados de sangue [...], o olhar torvo e desvairado” na presença de Quirino.

Essa intensidade de movimento do olhar e suas variações cromáticas deságuam no ato de vingança planejado: “a cabocla fitou em Quirino um olhar firme e penetrante, como quem queira devassar-lhe o fundo da alma” (ibidem, p.245). Ao perceber o sentimento do suposto pretendente, a protagonista assume com frieza a condução dos atos e o insere em sua trama, sem que ele o perceba, uma vez que usa a devoção que lhe destina em troca do assassinato do amante que a rejeita. Dentro da canoa, onde ocorre o episódio, mais uma vez a imagem do olhar é tomada pelo narrador, em face da paradoxal situação: “Carlito com olhar tranquilo, que revelava a placidez de sua alma tão serena como a torrente mansa sobre que resvalava”, enquanto “Quirino com olhos torvos e espantados olhava com inquietação ora para uma ora para outra margem; [...] fitava olhar sinistro e desvairado sobre o adolescente que estava diante dele” (ibidem, p.253).

Todo o percurso narrativo, gerado no movimento do olhar e na metáfora animalesca, encerra a ambivalência da construção da personagem protagonista, movida entre as cenas de acordo com as alterações do aspecto geográfico e, sobretudo, do passional, que interfere essencialmente no resultado das ações. Como é crescente o aspecto da metamorfose, lançando-a num estágio de extremo desequilíbrio, não lhe é concedido o arrependimento ou o cancelamento de suas estratégias. Assume, pelo olhar incisivo do narrador, a posição de “fera”, como anunciara, sem qualquer evidência de sentimentos de culpa, por exemplo. Às margens, “lançou os olhos pelo rio acima, [...] Súbita vertigem cobriu-lhe os olhos de uma nuvem cor de sangue [...]. Através de caligem que lhe turvava os olhos, Jupira viu aquela horrível cena como em um pesadelo [...] (ibidem, p.259).

A profundidade alcançada pela posição do olhar é fixada pelo narrador na palavra “caligem”, ou seja, a protagonista mergulha num nevoeiro interior espesso diante da cena, e quebra e expectativa do leitor, ao mesmo tempo, pela manifestação paradoxal: “– Bravo! Bravo! ... muito bem! Gritou a cabocla com um sorriso de infernal ironia. – Agora venha! Venha depressa receber o prêmio...” (ibidem, p.260). Um misto de obscuridade e de euforia marca a curvatura de fechamento da biografia individual de Carlito, mas abre uma vertente com maior relevância no que se refere à intensidade de construção da personagem. As reações de Jupira oscilam abruptamente, de modo que o olhar do leitor também é instigado a perceber seus movimentos em direção ao que irá acontecer.

Somente a vingança bastaria aos olhos do leitor, que vê a protagonista contemplar o cadáver com “os olhos em brasa” (ibidem, p.261). No entanto, o olhar, que revelou ao longo do enredo o que poderia ser praticado por ela, ou as ações que poderiam ser realizadas por outros sob seu comando, oblitera uma característica do temperamento de Jupira, que só virá à tona com o cerramento da narrativa:

Quando ela levantou-se com os lábios, as faces e o colo manchados no sangue de Carlito, estava hedionda!... Quirino horrorizado estava quase a lançar-se ao rio. Mas ela imediatamente ameigando a voz, e abrindo-lhe os braços:

– Agora sou tua, – disse, – abraça-me!

Quirino arrojou-se aos braços dela com o frenesi de uma paixão louca, que o levava a praticar o mais vil e hediondo assassinato. Mas ao mesmo tempo que a ia apertando contra o peito, a faca de Jupira lhe ia atravessando o coração, e nas vasculas da morte ele ouvia uma voz rouca e sinistra rosnar-lhe ao ouvido estas palavras:

– Morre também, vil matador! Eu não te quero... (ibidem, p.262)

Além da perspectiva insólita revelada na cena, a narrativa reserva imagens grotescas, como a canoa “tripulada por uma multidão de urubus, que disputavam entre si os restos de dois cadáveres” (ibidem, p.262), e “o esqueleto de uma mulher pendurado a uma árvore por um cipó” (ibidem, p.263), atribuído à protagonista.

Considerada a biografia de Jupira um conjunto de ações pertinentes às dos animais, a que foi comparada, e ao movimento do olhar, que prenuncia

sua conduta temperamental, é possível perceber com acuidade os intervalos da construção. Vê-se uma personagem transitória entre os atributos moldados ao estilo romântico, ao teor de Rousseau, e os indícios de um “prolongamento do bom selvagem” (Bosi, 2004, p.143) em direção às circunstâncias agravantes do momento em que o nativo desprende-se do estereótipo histórico-nacional, como em Alencar, para abeirar uma fisionomia carregada de traços influenciados pelo colonizador. Essa caracterização, segundo Bosi (2004, p.143), vai ao encontro da “natural má índole”. É notório na novela o trânsito entre essas duas vias, o que não lhe retira, certamente, o *status* maior em relação à sua filiação ao romantismo, quanto à perspectiva idealizante da natureza, do amor envolto na esfera fatal e da heroína. Insere, todavia, uma situação em crise, em que o mundo exterior e suas mazelas vão tomando um contorno regido pelas leis naturais, como notado nas ações culminantes da protagonista.

Considerou-se, anteriormente, que Jupira ocupa, na narrativa, uma posição privilegiada, no vértice do ângulo, do qual se irradiam as demais biografias. Vista dessa forma, faz-se mister observar que sua figuração encontra respaldo nas duas linhas descritas acima, e suscita outros aspectos que derivam das ações das demais personagens. A linha tangencial entre eles percorre o que se pode caracterizar como o início da realização dos presságios contidos nos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, nos quais se anunciava a destruição dos selvagens com a chegada do colonizador. Tanto no poeta quanto no romancista em análise prevalece, implicitamente, o esquema de representação de sinais que congregam no seu entorno um lastro de significados múltiplos, mas todos suspensos pela matriz da passagem do estado de natureza intocada para a natureza e o homem nativo transformados pela ação do invasor.

É preciso lembrar que, em meio à multiplicidade dos significados, traduzida na figura do índio, encontra-se a construção do ideal nacional. Em *Jupira*, projeta-se, além da particularidade do homem natural, própria da valorização romântica, o olhar que se desloca para o sertanejo, que em sua configuração faz emergir outro espaço povoado por um povo híbrido, com perdas substanciais de seus hábitos e alteração em seu comportamento. Mesmo assim, a atenção do autor não se desprende do que Roncari (2002, p.295) considera como “mudança de palco”, em relação ao universo particular do Novo Mundo: “fosse no plano linguístico, para a construção dos diálogos e na narração; fosse no plano dos costumes, para a caracterização

das personagens; fosse na descrição dos locais, para a ambientação da história; ou ainda para apreender o sentido das mudanças em todos os planos”. A relevância maior desses aspectos na novela de Guimarães, que se vinculam ao romantismo, mas desprendem-se ao mesmo tempo, pela transitoriedade de enfoque, é apontar que a discussão em torno do nativo não mais se concentra no aspecto pitoresco, mas na forma de pensar a sua inserção e permanência na sociedade constituída. Mais que isso, fecunda o movimento de mergulho às origens, de forma a resgatar a figura da gênese do país, como se poderá perceber nas obras elencadas no capítulo seguinte, em que prevalece a escavação do subterrâneo em busca da linguagem poética em suas raízes. Guimarães prefigura, em *Jupira*, uma atitude que será sintetizada em comum nas obras *Macunaíma*, *Cobra Norato* e *Manuscrito holandês*: a busca da unidade ante o paradoxal sentido que toma o homem nativo, desajustado em seu contexto social.

Episódio-referência

Capítulo V

O cadáver de Baguary foi rolando longos dias à mercê da torrente do Paraná, servindo de pasto aos peixes, e de banquete e batel a um tempo aos urubus, que sobre ele iam boiando rio abaixo, até que enfim foi encalhar em uma praia arenosa justamente em um lugar, onde então achavam-se arranchados os seus companheiros. Dir-se-ia que a mão do destino para ali o tangeria de propósito como para clamar vingança. Posto que já meio devorado pelos peixes, foi logo reconhecido pelos seus. Baguary ao partir lhes havia prometido, que em menos de três luas havia de voltar com Jupira; que se até então não aparecesse é por que o teriam morto, e nesse caso deixava a cargo deles a sua vingança. De feito voltou, mas sem vida e sem Jupira, e apenas trazendo ainda no dorso as flechas que ela lhe havia cravado, como em vida havia trazido cravadas no peito as setas, com que os lindos olhos de Jupira lhe havia atravessado o coração.

Apenas os índios o reconheceram, soltaram grandes alaridos de dó, recolheram o cadáver em uma grande maca, teceram em torno dele danças fúnebres, e deram-lhe sepultura à sombra de uma velha sucupira.

Feitas as honras fúnebres ao seu valente chefe, aqueles indígenas trataram logo de marchar pela margem do Rio-Grande acima a fim de lhe vingarem a morte. A horda de Baguary era muito mais numerosa e forte do que o bando desorganizado em que vivia Jupira, o qual constava de relíquias de hordas devastadas e dispersadas pelos brancos. De longo tempo em contato com os brancos tinham perdido os hábitos belicosos, e grande parte de sua coragem e fereza selvática. Em breve chegou-lhes aos ouvidos a notícia de que a gente de Baguary marchava contra eles a fim de vingar a morte de seu chefe. Fracos e pusilânimes, aqueles restos de família caiapó não podiam resistir aos robustos e aguerridos Guayanares, que sobre eles vinham cheios de cólera e sede de vingança, e seriam infalivelmente exterminados.

Jupira não havia ocultado aos seus a morte do sanhado Baguary; pelo contrário, risonha e triunfante lhes narrou com toda a franqueza e ingenuidade a astúcia de que se valera para livrar-se para sempre daquele feroz pretendente. Contando como certa sua ruína e possuídos de terror, seus covardes companheiros resolveram mandar um emissário ao encontro dos inimigos para dar-lhes satisfações e dizer-lhes que nenhuma parte tinham tido na morte de seu chefe, que fora Jupira a única autora daquele atentado, e que para aplacar sua justa cólera estavam prontos a entregar-lhes viva ou morta a criminosa. Este teria sido o destino da linda caboclinha se um de seus pretendentes, esperando assim fazer jus à gratidão e ao amor da rapariga, não a tivesse avisado da bárbara e aleivosa intenção dos seus.

Jupira e sua mãe fugiram para Campo Belo e acolheram-se a fazenda dos padres, resolvidas a nunca mais voltarem para a companhia dos seus pérfidos companheiros.

Era já a quarta vez que Jupira desde que nascera trocava a selva pela casa paterna, e a casa pela selva alternativamente. Seu pai a recebeu com os braços abertos, e sentiu grande alegria em tornar a achar a filha, na qual já há muito havia perdido as esperanças de tornar a pôr os olhos em dias de sua vida. Recolheu-se para casa, e extasiado de sua formosura e do viço desenvolvimento de suas esbeltas formas deu-lhe lindos vestidos e enfeites, que ela de bom grado trocou pelo curto saiote e pelo canitar de que usava nas selvas, e empregou todos os meios, todas as carícias e seduções possíveis para fixá-la de uma vez para sempre no seio da sociedade civilizada.

Se com os trajes selváticos Jupira por seu garbo e gentileza fazia lembrar uma Moema ou uma Lindóia, vestida à maneira de gente civilizada

era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. Era alta e muito bem feita. Os cabelos negros, corredios e luzentes como asa de anu, eram tão bastos e compridos que a linda cabocla ainda pouco adestrada na arte de tocar, via-se em apuros para acomodá-los sobre sua pequena cabeça e muitas vezes rebelando-se contra as fitas e prisões, as quebravam e tombando-lhe pelo colo se derramavam em liberdade pelos nédios e morenos ombros. Os olhos um pouco levantados nos cantos exteriores, eram bem rasgados, e dardejavam das pupilas negras lampejos, que denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta. Os lábios rubros, carnosos e úmidos eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade, e quando se fendiam em um sorriso mostravam duas linhas de alvíssimos dentes em pouco aguçados como os dos carnívoros, e seu sorriso tinha singular e indefinível expressão de ingenuidade e de selvática fereza. A todos esses encantos, a todas essas linhas e voluptuosas formas, servia como brilhante invólucro a tez de uma cor original, um róseo acaboclado, como que dourado pelos raios do sol, que dava peregrino relevo a sua linda figura.

Quando ia à missa aos domingos, na pequena capela do seminário, todos os olhos voltavam-se para a interessante cabocla, todos a contemplavam sorrindo como mais curioso interesse e complacência. Ate mesmo os seus gestos e ademanes um pouco estouvados, o ar desajeitado e constrangido, com que vergava as suas novas vestiduras, tudo nela parecia galante e encantador.

Se bem que na pia batismal tivesse recebido o nome de Maria, os moradores de Campo Belo conservavam-lhe sempre o seu nome indígena de Jupira, por acharem-no mais galante e entenderem que lhe assentava melhor.

É escusado dizer que não faltaram apaixonados aquela tão sedutora quão peregrina formosura. Mas como já corria pela aldeia a historia da morte do cacique que às mãos da frágil menina pagara com a vida a sua audácia, os amantes de Jupira tinham-lhe certo respeito, e não a requestavam senão com certa timidez e reserva, se bem que nenhum deles tivesse intenção de lançar-lhe mãos violentas, mas aquele episódio de sua vida rodeando-a de um terrível prestigio servia-lhe de salva-guarda, e de broquel contra qualquer desacato ao seu pudor.

Entre os amantes de Jupira o mais assíduo, ardente e apaixonado, e talvez também o mais guapo, o mais rico e considerado de todos, era um mancebo por nome Quirino, filho de um abastado fazendeiro daqueles arredo-

res. Era um rapagão alto e bem disposto, de barba cerrada e negra, e pupila ardente e viva, em que transluzia todo o fogo de sua alma capaz de todos os extremos.

Quirino amava, não como se ama na cidade, onde se namora muito e ama-se quase nada, mas como se ama no sertão, em meio da solidão, debaixo daqueles céus ardentes, no seio daquela natureza esplêndida; amava com paixão, com fogo. Quirino frequentava assiduamente a casa de José Luiz, onde cercava a rapariga de mil atenções, obséquios e adorações, sem que ela nem de leve e mostrasse sensível a tantas demonstrações de afeto, por mais que ele empregasse todos os meios ao seu alcance para ganhar-lhe o coração. A princípio nem lhe passava pelo pensamento casar-se com uma pobre cabocla, filha de uma gentia e criada nos matos.

Porém quanto maior era a insensibilidade e esquivança de Jupira, mais ardente se tornava a paixão do rapaz, e mais se lhe atiçava o desejo de possuí-la; estava disposto a empregar todos os meios, a fazer todos os sacrifícios para esse fim.

Como Jupira tratava todos os outros amantes com a mesma indiferença e talvez pior do que a ele, Quirino entendeu que toda aquela insensível esquivança não era senão resultado dos poucos anos e da selvática timidez e acanhamento da rapariga, e esperava que de modo nenhum ela recusasse uma proposta de casamento com um moço como ele era, bem apessoado, rico e de boa família. Depois de ter lutado em vão por vencer a obstinada indiferença da menina, era aquele o seu último recurso. Uma vez casado mais fácil lhe seria catequizá-la e ganhar-lhe a vontade e o coração.

Demais, já esse casamento não lhe parecia tão ridículo e desigual, pois Jupira era filha legítima de José Luiz, e José Luiz empregado do seminário, tinha adquirido alguns bens de fortuna, e era homem que gozava de respeito e consideração no lugar. Quirino pois, não hesitou mais um instante, e foi pedir-lhe a mão de sua filha.

José Luiz acolheu com infinita satisfação a proposta do mancebo; não podia desejar melhor partido nem maior ventura para sua filha, e foi logo comunicar-lhe a pretensão do moço.

Ela porém com grande pasmo e desgosto de José Luiz recusou-se obstinadamente a semelhante casamento. Foi debalde que José Luiz por muitos dias lutou com ela empregando exortações, conselhos, súplicas e até por fim repreensões e ameaças para induzi-la a aceitar a mão do Quirino.

– Meu pai, – disse ela afinal com um sorriso, que fez arrepiarem-se as carnes a José Luiz, – 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.

José Luiz assombrado com aquela resposta recolheu-se silencioso e desistiu do seu propósito. (p.213-20)