

“Minha terra tem palmeiras” ... a brasilidade em dois momentos da literatura brasileira

JÚNIA CLEIZE GOMES PEREIRA

Mestranda em Literatura Brasileira pela Unimontes. e-mail: junniacleizer@hotmail.com

TELMA BORGES

Doutora em Letras pela UFMG. Professora na Unimontes.
e-mail: t2lm1b3rg2s@yahoo.com

1. “Onde canta o sabiá...”

O romantismo brasileiro adquiriu marcante característica nacionalista e encontra-se estreitamente ligado ao processo de independência, já que se trata de um movimento que tenta romper definitivamente com as tradições de nossos colonizadores portugueses, na elaboração de uma literatura genuinamente brasileira. Antonio Candido afirma que essa tendência foi exacerbada com as produções do século XIX romântico e com o projeto de construção nacional dos autores que se empenharam no “esforço de construção do país livre”:

Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava à diferenciação e particularização dos temas e modos de expressá-los. Isto explica a importância atribuída, neste livro, à “tomada de consciência” dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam (Candido, 2000, p. 26).

Nesse momento de “tomada de consciência” aflora um sentimento de apego à pátria, de valorização da nação e de produção de símbolos que pudessem ser incorporados à consciência nacional e passassem a representar o país, entre eles o índio, a natureza e a linguagem. Gonçalves Dias e José de Alencar, através de suas obras, seja na temática, seja na linguagem, iniciaram uma intensiva busca pela “brasilidade”, de modo a conferir caráter nacional à literatura brasileira. O poeta marcou nossa literatura com suas obras de cunho indianista e com temas de amor à pátria e de exaltação à natureza. De acordo com Alfredo Bosi, Dias “foi o primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo”. Além disso, o crítico afirma que “[...] sua personalidade de artista soube transformar os temas comuns em obras poéticas duradouras que o situam muito acima de seus prede-

cessores” (Bosi, 2013, p. 109). Foi o que aconteceu com a “Canção do exílio”, uma das mais populares poesias da nossa literatura.

Publicada em *Primeiros Cantos* (1847), “Canção do exílio”, com temática própria do Romantismo brasileiro, mescla de nostalgia e nacionalismo o tema do exílio e da saudade da terra natal. Os símbolos poéticos aí criados funcionam também como símbolos nacionais; exemplo disso é a palmeira, que é usada para referir-se poeticamente à saudade de sua terra e colocá-la em plano superior ao das terras europeias.

Gonçalves Dias compôs o poema cinco anos depois de partir para Portugal e criou insígnias na literatura brasileira, como a palmeira e o sabiá que, segundo Ivana Rebello, em *Papagaio conta história*, “se tornaram signos emblemáticos da pátria e de sua identidade literária” (Rebello, 2010, p. 17). Vejamos um trecho:

Minha terra tem palmeiras
 Onde canta o sabiá;
 As aves que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.
 [...]
 Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que desfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu’inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá (Dias, 2003, p. 19).

Esse poema foi reconstruído e renovado inúmeras vezes na história da literatura brasileira, fazendo com que seja sempre atual e sirva de referência a outros momentos da nossa história literária. Conforme Rebello, ele se reconstrói “na proporção que as ideias de nação e de brasilidade ganham diferentes feições e significados no cenário sociopolítico do Brasil. Várias ‘canções do exílio’ e vários ‘brasis’ se constituíram ao longo dos anos” (Rebello, 2010, p. 16). Na maioria das reconstruções há características da terra natal, da natureza, de pássaros e de árvores; no entanto, são constantes os símbolos do sabiá e da palmeira, nome comum às plantas da família *Arecaceae*, anteriormente conhecida como *Palmae* ou *Palmaceae*. Apesar de se distribuírem pelo mundo todo, estão centralizadas nas regiões tropicais e subtropicais. No Brasil, temos várias espécies nativas, entre elas babaçu, buriti, carnaúba, coqueiro, indaiá, macaúba, tucumã etc.

As palmeiras apresentam características morfológicas bem diferenciadas, em especial o caule lenhoso, cilíndrico e coroadado por um penacho de folhas. Diverso do tronco das demais árvores, o da palmeira recebe denominação própria: estipe ou espique e, na maioria das espécies, é reto e esguio, capaz de alcançar centenas de metros. Suas folhas, de lâmina partida, em forma de leque ou pena, variam muito em tamanho e têm a coloração verde. Além da beleza, que as torna elemento paisagístico incomparável, fornecem vários produtos de utilidade imediata. A palmeira buriti é utilizada para as mais diversas finalidades: dela se podem retirar materiais para obter abrigo, alimento e até mesmo transporte. Quase todos os estipes têm o broto terminal, ou palmito, muito tenro e de sabor agradável. A colheita do palmito, no entanto, implica a morte da palmeira.

Tão rica é a variedade dessas plantas na paisagem brasileira que, durante muito tempo, o país foi conhecido e nomeado pelos índios de “Pindorama”, que quer dizer na língua Tupi-Guarani “terra das palmeiras”. Em *Iracema*, temos uma passagem em que a índia conta a Martim que será mãe de seu filho e este reporta a Poti sua felicidade nascida na “terra das palmeiras”:

— O coração do esposo e do amigo falou por tua boca. O guerreiro branco é feliz, chefe dos pitiguaras, senhores das praias do mar; e a felicidade nasceu para ele na *terra das palmeiras*, onde recende a baunilha, e foi gerada do sangue de tua raça, que tem no rosto a cor do sol. O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração. (Alencar, 2011, p. 76 – grifo nosso).

Na carta de Pero Vaz de Caminha, os portugueses informavam ao rei as maravilhas e os costumes da terra descoberta e, desde então, a palmeira vem sendo registrada nos escritos que apresentam a paisagem brasileira, sendo interligada à nossa cultura e à nossa terra. Na referida *Carta*, a palmeira é mencionada três vezes:

[...] entre esse arvoredo, que é tanto e tamanho e tão basto e de tantas prumagens, que homens as não podem contar. Há entre ele muitas *palmas* de que colhemos muitos e bons palmitos (Caminha, 1981, p. 73 – grifo nosso).

E foram assim correndo, além do rio, entre umas *moitas de palmas* onde estavam outros. Ali pararam (idem, p. 75 – grifo nosso).

Andamos por aí vendo a ribeira, a qual é de muita água e muito boa. Ao longo dela há muitas *palmas*, não muito altas, em que *há muito bons palmitos*. Colhemos e comemos deles muitos (idem, p. 76 – grifo nosso).

Aqui palmeiras são destacadas como um atrativo de valor nutritivo, não possuindo valor cultural, até mesmo porque o olhar do viajante, a serviço da Coroa Portuguesa, é aquele do conquistador a realçar a importância da terra por sua capacidade de produzir vida natural e alimentar vidas humanas. A palmeira não é ainda ícone de brasilidade, mas será, posteriormente, apropriada como ícone metonímico da pujança da natureza, em especial no Romantismo.

Dessa forma, a escolha de Gonçalves Dias pela palmeira em sua poesia não é aleatória, mas vai na contramão da visão colonialista explicitada pelo primeiro documento da história brasileira. No poeta romântico, o registro de tal árvore entre as belezas naturais da terra pátria figura como símbolo de brasilidade, conforme pretendemos explicitar no decorrer deste texto.

Como Gonçalves Dias, José de Alencar, de acordo com grande parte da crítica, se preocupou em afirmar a nacionalidade pelo viés literário, criando uma identidade que nos diferenciasse dos colonizadores através do nativismo, da valorização da terra e do

homem primitivo, o que parece ter sido realizado principalmente em seus romances indianistas: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*. O segundo, *Iracema*, recebe o epíteto de “prosa poética”, que se justifica desde a primeira página do romance:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas (Alencar, 2011, p. 33, grifo nosso).

Pela leitura desse trecho, entre tantos outros no romance, o ritmo, a musicalidade e as descrições valorizam a exuberância do cenário natural. Há ainda o uso de elementos naturais como referência, por exemplo, em “minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba” (Alencar, 2011, p. 33). Aqui, Alencar evidencia intertextualidade com a “Canção do Exílio” gonçalvina: “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá” (Dias, 2003, p. 19).

Além da menção à terra, há referência a uma palmeira na qual um pássaro canta; em “Canção do Exílio” temos o sabiá; em *Iracema*, a jandaia. Em ambos temos um símbolo de brasilidade em comum: a palmeira, tendo em vista que a carnaúba é uma espécie da mesma família. Pela hipótese que norteia este trabalho, são ícones de brasilidade. Mas antes de nos atentarmos para esse aspecto, convém um senão ao romance alencariano.

Em *Iracema*, através do romance entre a Índia e o Português, Alencar representa o processo de colonização brasileira e o nascimento de uma nova raça por meio de Moacir. Creditado como exemplar destacado da prosa poética de nossa ficção romântica e belo exemplo do nacionalismo ufanista e indianista, com o qual Alencar contribuiu para a construção da literatura e da cultura brasileiras, esse romance esconde em sua estrutura profunda uma postura ideológica imperialista de seu autor, tendo em vista que a posse de *Iracema* por Martim metaforiza a posse da terra; o recalque do conflito entre a nativa e o estrangeiro.

Em diálogo com Doris Sommer, a partir do conceito de *national romances*, Lucia Helena argumenta que, em *Iracema*, a história de amor constitui-se em forte aliado metafórico, porque busca aplacar as contradições entre o mundo natural e o civilizado. Mas a hipótese Brasil formulada por Alencar, conforme Helena, transforma o indígena em componente mítico, figurando, portanto, fora da história. Morta, *Iracema* volta para dentro da mãe-terra, de onde nunca pôde sair (Cf. Duarte, 1978 e Helena, 2006). Voltemos, após essa digressão, ao tema principal do artigo.

No romance de Alencar, a palmeira é citada em torno de 36 vezes em suas diversas espécies nativas: coqueiro, carnaúba, muriti e muritipuí. Ela povoa todo o relato, seja na paisagem natural, em construções, seja como suporte para o canto da Ará e até mesmo como elemento metafórico, consoante veremos. Além disso, as características da personagem são sempre relacionadas a elementos da natureza nativa, de modo que a personagem se (con)funde com a Terra, como defende Eduardo Assis Duarte. Leiamos um excerto:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu *talhe de palmeira*.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (Alencar, 2001, p. 34 – grifo nosso).

Nota-se que o narrador compara Iracema à natureza exuberante do Brasil, mas a virgem leva sempre vantagem. Seus cabelos são mais negros e mais longos, seu sorriso mais doce, seu hálito mais perfumado, seus pés mais rápidos. Entre tais comparações, tem-se o cabelo da heroína comparado ao talhe da palmeira, mostrando assim a semelhança da índia com a planta nativa. Mas nem sempre a palmeira aparece comparada aos elementos físicos de Iracema. Em outra passagem do texto temos novamente tal comparação, mas agora é com os sentimentos da personagem, reforçando a semelhança entre elas: “O forasteiro [Martim] desviou os olhos. Iracema dobrou a cabeça sobre a espádua, como a tenra palma da carnaúba, quando a chuva peneira na várzea (Alencar, 2001, p. 40 – grifo nosso).

Aqui, Iracema está triste com a possível partida de Martim. Sua tristeza está relacionada à palma da carnaúba: leve e frágil quando castigada pela chuva, o que acentua a angústia da personagem. Além dessa comparação com elementos naturais, Iracema ainda se relaciona com eles. Exemplo disso é a afinidade com ará, sua “companheira e amiga” (Alencar, 2011, p. 34). A ave brinca com a heroína, está com ela no sofrido nascimento de Moacir e, durante todo o romance, repetia o nome de Iracema; porém, há momentos em que ela se cala. Sobre esse silêncio, Ivana Rebello analisa que

na primeira cena da história, Iracema e a ará brincam, numa composição harmônica do retrato natural, onde tudo se acasala em cor, imagem e ritmo de ideias. Mas um “rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta”, com a aparição do guerreiro branco. Rumor do texto, forçando o leitor a seguir a trajetória da ave, interpretando também os seus sinais na obra, sua fala. Quando Iracema e Martin iniciam o romance, a ará afasta-se, muda e feia (Rebello, 2010, p. 95).

A mudança no comportamento de Ará se deve a Martim, pois, com a presença deste, Iracema esquecia-se da ave:

A ará, pousada no jirau fronteiro, alonga para sua formosa senhora os verdes tristes olhos. Desde que o guerreiro branco pisou a terra dos tabajaras, Iracema a esqueceu.

Os róseos lábios da virgem não se abriram mais para que ela colhesse entre eles a polpa da fruta ou a papa do milho verde; nem a doce mão a afagara uma só vez, alisando a dourada penugem da cabeça.

Se repetia o mavioso nome da senhora, o sorriso de Iracema já não se voltava para ela, nem o ouvido parecia escutar a voz da companheira e amiga, que dantes tão suave era

ao seu coração.

Triste dela! A gente tupi a chamava jandaia, porque sempre alegre estrugia os campos com seu canto fremente. Mas agora, triste e muda, desdenhada de sua senhora, não parecia mais a linda jandaia, e sim o feio urutau que somente sabe gemer. (Alencar, 2011, p. 48).

Com a morte da índia, a ará se cala novamente, não gritando mais o nome “Iracema”. Tais acontecimentos, de acordo com Ivana Rebello, “encenam o ritual de morte da cultura americana subjugada pela metrópole” (Rebello, 2010, p. 84). Vê-se assim que a ave acompanha o percurso da Índia, mesmo quando ela se silencia. Dessa forma, seu canto (e a ausência dele) ganha importância dentro da narrativa. Mas o que destacamos aqui não é a ave, mas o lugar que ela escolhe para cantar: a palmeira. Desde Gonçalves Dias, a terra está ligada ao símbolo da palmeira e em Alencar não é diferente. O canto da jandaia em todo o romance é realizado em cima de palmeiras, como nos coqueiros e nas carnaúbas:

Uma vez que a formosa filha de Araquém se lamentava à beira da lagoa da Mocejana, uma voz estridente gritou seu nome do alto da carnaúba:

— Iracema!... Iracema!...

Ergueu ela os olhos e viu entre as folhas da palmeira sua linda jandaia, que batia as asas e arrufava as penas com o prazer de vê-la (Alencar, 2011, p. 82).

— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.

A ará, pousada no olho do coqueiro, repetiu Moacir; e desde então a ave amiga em seu canto unia ao nome da mãe, o nome do filho (idem, p. 88).

A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente:

— Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, se afastavam, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia (idem, p. 93).

A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema (idem, p. 94).

Além de “palco” para o canto da ave, a palmeira comparece em dois dos acontecimentos principais e traumáticos do romance: o nascimento de Moacir e a morte de Iracema:

Iracema sentindo que se lhe rompia o seio; e buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da *palmeira*. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

[...]

— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento (Alencar, 2011, p. 87-88 – grifos nossos).

— Enterra o corpo de tua esposa ao pé do *coqueiro* que tu amavas. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos (idem, p. 92 – grifo nosso).

No excerto do nascimento de Moacir, a palmeira testemunha o acontecimento e se constitui como o lugar da vida, o marco de origem da raça brasileira; no segundo excerto, o coqueiro se constitui na referência tumular de Iracema, cuja morte fora necessária ao nascimento da terra e do povo colonizado. A despeito de se constituir como símbolo de brasilidade, ou por se constituir como tal, a palmeira, de certa forma, é ícone que testemunha a perversidade da anulação do Outro em favor do surgimento do Mesmo, já que é como europeu, como civilizado, que Moacir terá lugar na terra materna.

2. Onde florescem as palmeiras...

No segundo momento modernista, chamado Modernismo de 30 ou regionalista, encontramos uma tendência de adentramento pelo interior do país e uma preocupação em evidenciar não só caracteres de determinadas regiões, mas também suas mazelas. Contrária à concepção de João Luiz Lafetá, de que o movimento modernista gestou duas vertentes que foram exploradas em momentos históricos diferentes, há o movimento regionalista, liderado por José Lins do Rego e Gilberto Freyre, que nasceu com o propósito de combater o Modernismo inaugurado com a Semana de Arte Moderna. Contra as inovações dos chamados futuristas, o grupo regionalista argumentava ser importante valorizar as peculiaridades da paisagem e da cultura. De acordo com Mariana Chaguri, a Revolução de 30 é que favoreceu o Regionalismo, pois um de seus propósitos era dar visibilidade à diversidade existente no país (Chaguri, 2007, p. 16). De modo a dar continuidade a nossas reflexões sobre a palmeira como símbolo de brasilidade, tomaremos como ponto de inflexão, a partir de agora, dois momentos da literatura de Rosa: a novela *Buriti* e o romance *Grande sertão: veredas* que, a despeito da defensiva do autor, é considerada por críticos, como Antonio Candido, regionalista, mas um regionalismo universalizante.

Em “Buriti” tem-se a palmeira buriti¹ não como o símbolo fálico que representa o poder masculino – a exemplo de Liodoro –, mas como metáfora de performance feminina na narrativa. Para tanto, como foco principal, tomamos a atuação de duas personagens femininas. Essas mulheres se valem de seus poderes de sedução para se fortalecerem no

¹ Sobre esse assunto, cf. Borges; Camargo, 2011, p. 99-109.

ambiente familiar, transformando as relações que se formam no âmbito sertanejo. É por meio delas que elementos da modernização adentram o sertão.

O perfil moderno dessas mulheres se contrapõe aos perfis correntes no Brasil do século XIX e início de século XX, período no qual os únicos direitos que elas tinham eram os de nascer, casar-se, ter filhos e morrer sempre obedientes ao pai, aos irmãos e ao marido. De acordo com Gilberto Freyre, o tipo mais comum de mulher brasileira durante o Império era aquela muito boa, muito generosa, muito devota, que conservava um apego doentio a casa e à família.

Convém, antes de avançarmos com esta reflexão, apresentar o modo como a brasilidade se manifesta na literatura rosiana. Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirma:

existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. Mas, apesar de tudo, digamos também a “brasilidade” é a língua do indizível (...) isto para “salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição” (Rosa, 1973, p. 348-349).

Para Fábio Borges,

“coraçãoamente” era o modo pelo qual João Guimarães Rosa costumava despedir-se nas suas cartas. Deslocando o radical “cord” da palavra “cordialmente” e substituindo-o por “coração” [...] Assim, o escritor desperta-nos para a experiência da “alegria da palavra”. Além disso, o termo “mente” que no uso corriqueiro é usado para formar advérbios de modo, na nova vestimenta assume a condição de substantivo. A nova equação leva-nos a pensar na brasilidade rosiana, afinal, “mente” referia a pensamento unido a coração – coração-mente – tornando-se o pensar-sentir de que falou Rosa a Günter Lorenz, em 1965 (Borges, 2011, p. 35).

Guimarães Rosa pensa uma língua do indizível para expressar não somente a saudade, mas também e especificamente a brasilidade. Ao refletir sobre essa questão, Fábio Borges extrai do pensamento rosiano o binômio pensar/sentir, através do qual a brasilidade se presentifica em narrativas como “Recado do Morro”. Em “Buriti”, a despeito de seu aspecto falocêntrico, o buriti representa o abasileiramento do sertão pela modernização que, metaforicamente, se manifesta na performance da mulher. Já em *Grande sertão: veredas*, a palmeira buriti, como ícone de brasilidade, tem modos distintos de se explicitar, já que no romance a palmeira está relacionada a Diadorim, cujos verdes olhos refletem/são refletidos no apuro da natureza sertaneja. Mas em ambos os casos guarda coerência com o pensar/sentir mencionado por Fábio Borges.

Na novela “Buriti”, entre a fazenda de Liodoro e a de Gualberto há um pé de buriti “de até 70 ou mais metros” (Rosa, 1988, p. 126), cujos epítetos “teso, toroso” (Rosa, 1988, p. 112) denotam seu caráter falocêntrico, e supostamente imperial, se lembrarmos que D. João VI planta uma das espécies da palmeira no Brasil em 1808, com primeira floração em 1829, momento a partir do qual será espalhada pelo país como símbolo da força do impé-

rio². Seu nome científico, *Mauritia flexuosa*, remete ao nome de Vovó Maurícia, mãe de Liodoro, de quem o filho herdara a potência de um marruás. Na aparência, o buriti é Liodoro; na sua essência é a força vitalícia que emana das mulheres.

Ocorre nessa narrativa um deslocamento da ideia de poder emanada da palmeira-símbolo do império, para significar o poder do sertanejo, aí falicamente conotado. Contudo, o modelo familiar destacado é aquele em transição entre os moldes patriarcais e o burguês, problematizado à medida que as mulheres vão assumindo seu lugar de mulher e não somente o de mãe e o de dona-de-casa.

Se as mulheres antes eram vistas, conforme Gilberto Freyre, como objeto de troca, assumem na narrativa uma identidade desafiadora, pois transformam o ambiente familiar, abalando as estruturas do patriarcalismo. Se antes era o homem quem dominava, em Buriti Bom são as mulheres que assumem o comando, principalmente nas relações amorosas. As transgressões, tanto no quesito religioso, quanto no ético e no moral, ferem os dogmas impostos pela Igreja e pelo Estado.

Além do mais, as mulheres da fazenda não são seres ignorantes; elas possuem conhecimento; são estudadas, instruídas. A educação que receberam fora do âmbito familiar transforma-as em portadoras de um discurso modernizante, cuja consequência é assumir posturas diante da doutrinação moralista a partir da qual a família brasileira foi formada.

A mulher, que viveu por séculos sob a sombra do pai e do marido, consegue na narrativa de Rosa estruturar seus ideais e corresponder tanto aos instintos masculinos quanto aos objetivos inovadores que instituem no âmbito familiar. Dentro dessa perspectiva da quebra de barreiras, temos a relação triangular de Lalinha com Glória e Liodoro. Apesar de ter sido abandonada pelo esposo, segundo as leis do Estado e da Igreja, Lalinha ainda continua casada. Esses relacionamentos, portanto, vão contra os conceitos morais e religiosos explicitados na novela. No entanto, há claras evidências de que Liodoro não se dispôs a tratar a nora de maneira diferente e assumir uma postura de pai, como afirma o narrador: “iô Liodoro permitia, e o que permitia queria, e o que queria mandava, silencioso” (Rosa, 1988, p. 104). Ao aceitar o comportamento dos filhos e se envolver nesse jogo sedutor com a nora, Liodoro passa a ser expectador do fracasso de sua posteridade. A redenção de seus bens materiais e comportamentos intransigentes no que tange à sexualidade são transferidos para a filha Glória.

As transgressões descritas no âmbito social, religioso e moral, por parte dessas mulheres, reforçam que os homens na narrativa perdem espaço de poder para as mulheres, principalmente nas questões amorosas. Isso se torna ainda mais visível quando observamos as relações mantidas entre os homens da narrativa e essas mulheres. Aqui se tem, portanto, uma inversão nos papéis: o homem, antes como dono de si e das situações, agora se vê dividindo os espaços de poder com essas mulheres; elas também sabem que

² A *Palma Mater* foi destruída por um raio em 1972. Tinha, naquela época, 38,70 metros de altura. O tronco foi preservado e encontra-se em exposição no Museu Botânico. Em seu lugar, foi plantado outro exemplar, simbolicamente chamado de *Palma Fília*, oriunda de uma semente da palmeira original. [...], o plantio das palmeiras-imperiais se tornou comum no Rio de Janeiro em meados do século XIX, diante da “necessidade do fortalecimento simbólico do Segundo Império”. [...] “Desse modo, depois de alguns anos, a espécie vincula-se definitivamente à imagem do poder monárquico, à ideia de nobreza, distinção e classe” (D’Elboux, 2006).

nesse momento detêm o poder. Constatamos isto na revelação de Maria da Glória à Lalinha quando menciona ter perdido a virgindade com Gualberto: “não, Lala. Fui eu que mandei. Quase o obriguei a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais” (Rosa, 1988, p. 249). Ainda temos a relação de Lalinha com Liodoro: ao informar ao sogro de seu retorno para a cidade, incentiva-o a estar com ela à noite, quase que dando uma ordem: “você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade vou ter homens, amantes...” (idem, p. 251). Diante dos acontecimentos que se processam a partir dessa conversa, conclui-se que o poderio dos homens já não é mais demonstrado como o era antes. Com isso, as mulheres assumem suas ações diante deles e, ao contrário do que poderia ser considerado um insulto por parte delas para com os homens, aparece para reforçar que ali são elas que mandam; aos homens, especificamente no que diz respeito às relações amorosas, cabe obedecer.

O narrador revela, próximo do final da narrativa, que “o Buriti Bom era Maria da Glória, Lalinha” (Rosa, 1988, p. 257), duas mulheres “instruídas”, de certo modo emancipadas e cujos comportamentos sinalizam novos tempos no sertão. Esses tempos são representados pelas figuras femininas que povoam o imaginário dos moradores dos arredores da fazenda. Novamente o autor faz uso da palavra instrução para colocar a mulher num patamar privilegiado. Esse fato é descrito no texto pela voz de Gualberto que, admirado com a instrução de Miguel, revela que no Buriti existem duas moças, uma era Maria da Glória: “[...] Ela é estudada, também [...]” (idem, p. 109). Gualberto disse isso como se estivesse revelando um segredo e novamente, para se referir a Lalinha, diz: “é uma dona bacharela de instruída” (ROSA, 1988, p. 125). Nesse aspecto, Rosa demonstra que em sua escrita não há distinção de conhecimento; tanto o homem quanto a mulher têm direitos, principalmente no que diz respeito à liberdade de conhecimentos e à de vivenciarem experiências sexuais diferenciadas, não determinadas por laços matrimoniais, antes relegadas apenas ao homem.

Momento chave na narrativa ocorre quando Lalinha e Glorinha, junto com Liodoro e Gualberto, bebem o licor de buriti: “O vinho doce, espesso, no cálice, o licor de buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. Bebiam Lala e Glória” (idem, p. 285). O transbordamento, como derivado da embriaguez, conota o partilhamento do poder entre homens e mulheres; é a potência feminina assinalada no nome científico da *palmeirae* no nome da progenitora de Liodoro.

A palmeira, como símbolo de brasilidade, que outrora simbolizava o poder do império, do colonizador, do homem, no relato rosiano, como parte do cenário sertanejo, indica não só o sertão em transição para a modernização, aqui representado pela atuação feminina, mas também a necessidade de se introduzir nas discussões sobre o Brasil e o sertão, esse Brasil profundo.

Em *Grande Sertão: veredas*, a natureza sertaneja é descrita de forma poética e inovadora, fazendo-nos apreciar e construir uma pluralidade de significados relativos a ela. Nesse cenário a palmeira buriti é, de longe, o vegetal mais citado, cerca de 60 vezes; tem como nomes populares: buriti, carandá-guaçu, carandaé-guaçu, miriti, muriti, palmeira-buriti, palmeira-dos-brejos. Já no título do romance, temos a palavra “veredas”, que é uma formação típica da região do cerrado. Ao longo dos brejos ou locais encharcados, forma-se um “caminho” de palmeiras, que só sobrevivem nesse tipo de terreno e que se destacam na paisagem. Em *Iracema* ocorre a comparação da heroína com a palmeira, en-

quanto em *Grande Sertão* a comparação é feita entre o buriti e Diadorim. Riobaldo fala sempre dos olhos de Diadorim, olhos verdes, assim como da natureza e do buriti:

Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizedais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto (Rosa, 2001, p. 614).

Após a morte de Diadorim e diante da tristeza que sentia, Riobaldo lamenta: “Namorei uma palmeira na quadra do entardecer...” (Rosa, 2001, p. 617). Ademais, o nome popular “buriti” é do gênero masculino, porém seu nome científico, *Mauritia flexuosa*, como dissemos, é do gênero feminino. Tais nomes podem ser relacionados ao percurso de jagunço vivido por Reinaldo/Diadorim em todo o romance, mas que na verdade era Deodorina.

Além dessa relação do buriti com Diadorim, temos em *Grande Sertão: veredas* o buriti relacionado à saudade. Assim como na “Canção do Exílio”, em que a palmeira é usada para cantar a terra e a saudade, no romance rosiano, Riobaldo recorre à palmeira buriti para falar de saudade, quando está longe de seus Gerais:

Me deu saudade de algum buritizedal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritizedos todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci (Rosa, 2001, p. 306).

Outro momento saudoso é quando o jagunço está no Liso do Suçuarão, quando sente saudades de Otacília:

Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritized Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. Saudade se susteve curta (Rosa, 2001, p. 67- 68).

Otacília, moça de quem sentiu saudade, estava nas serras dos Gerais, mais precisamente nos Buritized Altos, cujo nome é composto pelo da palmeira Buritized: “Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos Gerais, Buritized Altos, nascente de vereda, Fazenda Santa Catarina” (Rosa, 2001, p. 145). Otacília era “para ser dona de tantos territórios agrícolas e a dadas pastagens, com tantas vertentes de veredas, formosura dos buritizedais” (Rosa, 2001, p. 268). O estado de “exílio” em que se encontrava Riobaldo fez com que ele, por meio de Guimarães Rosa, retomasse o poema de Gonçalves Dias. Vejamos o trecho em que Riobaldo retoma a estrofe gonçalvina com a temática da saudade:

Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar... (Rosa, 2001, p. 68).

Esse “Buriti” é a palmeira de Riobaldo, que remete a duas mulheres: no terceiro verso faz menção a Otacília, pois é ela que tem casa-fazenda situada nos Buritis Altos: “casinha da banda esquerda”; o último verso: “olhos de onda do mar”, refere-se a Diadorim, como ele acrescenta logo após recitar tal poema: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro” (ROSA, 2001, p. 68). Como já foi citado, Diadorim tinha olhos que atraíam Riobaldo; eram verdes, assim como a palmeira buriti. Desde o primeiro encontro, o que lhe chamou a atenção foram justamente os olhos e eles o perseguirão durante toda a trama: “O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. *Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse.* Eu não sabia nadar” (Rosa, 2001, p. 119-120 – grifo nosso).

Ao confrontarmos “Canção do Exílio” com o poema de Riobaldo, percebemos que possuem uma “musicalidade” que é sugerida pelo ritmo e pelas rimas:

Mi/nha/ te/rra /tem/ pal/mei/ras
On/de/ can/ta o/ sa/bi/á
As/ a/ves/ que a/qui/ gor/jei/am
Não/ gor/ jei/ am/ co/mo/ lá (Dias, 2003, p. 19).

Bu/ri/ti,/ mi/nha/pal/mei/ra,
Lá/ na/ve/re/da/ de/ lá
Ca/si/nha/ da/ban/da es/quer/da,
o/lhos/ de/ on/da/ do/ mar (Rosa, 2001, p. 68).

O número de sílabas em cada verso é sete; a sonoridade é semelhante, com predominância da vogal “a”. Gonçalves Dias usa a palmeira como símbolo da terra, exaltando suas belezas naturais, o “lá”, em plano superior ao das terras europeias. Riobaldo também põe em destaque a beleza do Sertão dos Gerais usando o “lá” para referir-se à “vereda de lá” e para colocar em evidência seu distanciamento em relação a ela. Os versos de Riobaldo/Rosa, portanto, refletem criativamente os versos gonçalvinos.

A brasilidade postulada por Rosa é aquela da “língua do indizível”, conforme diz o autor na mencionada entrevista a Günter Lorenz, pois engendra no buriti o componente da saudade; investe-o de afeto, de modo que não só o sertão está aí mencionado, mas também seus amores. Destaquemos ainda o modo como os buritis se organizam no sertão: formam veredas, que são os caminhos do buriti. No caso da palmeira imperial, como elemento integrante do urbanismo, muitas vezes foi plantada margeando alamedas. No romance de Rosa, as veredas são o caminho natural, levam ao Brasil de dentro; enquanto historicamente as palmeiras imperiais, como componente da paisagem urbana, servem para fortalecer o poder simbólico do império, indicam o caminho do Brasil “civilizado”, que desconhece o sertão.

A palmeira em *Grande Sertão: veredas*, além de ser um símbolo de regionalismo, é um símbolo nacional, assim como na canção gonçalvina e no romance alencariano a palmeira é símbolo ligado à noção de brasilidade. Ao privilegiar do sertão as palmeiras buri-ti, Rosa as coloca em contraponto àquelas que se constituíram em ícone do Brasil Império e nos permite ver, por meio do binômio pensar/sentir, que tanto em Gonçalves Dias quanto em José de Alencar, a palmeira como símbolo da brasilidade está a serviço da mentalidade imperial. Ademais porque a palmeira imperial foi transplantada das Ilhas Maurício para o Brasil e obtidas clandestinamente por Luiz de Abreu Vieira e Silva, que as ofereceu a dom João VI. Na literatura de Rosa, a palmeira é espécie nativa e expressa a importância da mulher e do sertão e seu lugar na constituição do Brasil; como metáfora do sertão, seja do amor por Diadorim, Riobaldo/Rosa, captando o Brasil “com outras antenas”, expressa sua opção por uma brasilidade crítica, fruto do pensar/sentir o Brasil de dentro.

Referências

Alencar, José de. *Iracema*, in: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959a, vol. III.

Almeida, S. P. et al. *Cerrado: espécies vegetais úteis*. Planaltina: EMBRAPA-CPAC, 1998.

Borges, Fábio. *O real daquela terra: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais*. 164 fls. (Dissertação de mestrado). Brasília: Universidade de Brasília / Instituto de Letras / Departamento de Teoria Literária e Literaturas Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas, 2011. Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/10747?mode=full&submit_simple=Mostrar+item+em+formato+completo. Acesso em: 12 abr. 2015.

Borges, Telma. A mulher e a cidade no sertão de João, in: Oliveira, Elcio Lucas; Oliveira, Ilca Vieira (org.). *Literatura e criação literária – ensaios críticos*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2014, p. 345-356.

Borges, Telma; Camargo, Fábio. Ícones de modernização no sertão rosiano: a mulher e a cidade, in: Holanda, Sílvio (org.). *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba: CRV, 2011, p. 99-109.

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

Caminha, Pero Vaz de. *Carta a El Rey Dom Manuel*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Volume 1: 1750-1836. 9 ed. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 2000.

Carvalho, José Murilo de. *O Brasil e seus nomes*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-brasil-e-seus-nomes>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Chaguri, Mariana Miggiolaro. *Do Recife nos anos 20 ao Rio de Janeiro nos anos 30: José Lins do Rego, Regionalismo e Tradicionalismo*. (Dissertação de Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007. Disponível em:
<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vfls000440023>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Coutinho, Afrânio. Regionalismo na prosa de ficção, in: Coutinho, Afrânio. (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955, p. 145-151, v. 2.

D'Elboux, Roseli Maria Martins. Uma promenade nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n. 2, 2006.

Dias, Gonçalves. *Poemas de Gonçalves Dias: seleção, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Duarte, Eduardo Assis. *A mecânica de um recalque: leitura intertextual de Iracema, O cortiço e Gabriela cravo e canela*. 140 fls. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Departamento de Letras / PUC, 1978.

Freyre, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 47. ed. São Paulo: Global, 2003.

Helena, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

Lafetá, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2004.

Palmeiras Nativas do Brasil. Disponível em:
http://www.vivaterra.org.br/palmeiras_nativas.htm#Topo. Acesso em: 20 jun. 2014.

Rebello, Ivana Ferrante. *Papagaio Conta a História*. São Paulo: Editora Scortecci, 2010.

Rosa, João Guimarães. "Buriti", in: *Noites do sertão*. 9. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 117-316.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Rosa, João Guimarães. Entrevista concedida a Günter Lorenz, in: Lorenz, Günter W. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973, p. 315-357.

Artigo recebido em 01/10/2016; aprovado para publicação em 07/11/2016

RESUMO: Este trabalho tem como objeto de estudo a representação da palmeira em dois momentos da literatura brasileira, no Romantismo e no Modernismo, e pretende evidenciar de que modo ela se constitui como símbolo de brasilidade. Para isso, temos como *corpora* o poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, e o romance *Iracema*, de José de Alencar; e para o segundo momento, a novela *Buriti* e o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Ao confrontar esses dois momentos, temos como resultado dois modos distintos de se problematizar a brasilidade quando pensada a partir do ícone palmeira: uma a serviço do imperialismo, e a outra, que reclama o sertão como um espaço de genuína brasilidade.

PALAVRAS-CHAVE: brasilidade; palmeira; Gonçalves Dias; José de Alencar; Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This paper aims at studying the representation of the palm tree on two moments of Brazilian literature, Romanticism and Modernism, and intends to show the way it is a symbol of “brazility”. For this work, the *corpora* are composed by the “Canção do exílio”, by Gonçalves Dias and *Iracema*, a José de Alencar’s novel, and for the second moment, *Buriti* and *Grande sertão: veredas*, novels by João Guimarães Rosa. When we compare these two moments, as a result we have two different ways of thinking about “brazility”, when it is thought from the palm tree icon: one is imperialist and the other one requires the backland as a space of a genuine “brazility”.

KEYWORDS: “brazility”; palm tree; Gonçalves Dias; José de Alencar; Guimarães Rosa.