



Dalcídio Jurandir. O açáí-rizoma: a hierarquização e o romance

**Dalcídio Jurandir. Açáí-rhizome: hierarchy and novel**

Romero Ximenes Ponte, Doutor, Professor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará, rximenesponte@gmail.com;

---

### **Resumo**

O autor estabelece os critérios da anti-hiperbolização da floresta amazônica no romance Dalcidiano. Articula, outrossim, como o açáí é usado por Dalcídio Jurandir como o intercessor para explicar a relação colher/transportar/processar/consumir açáí como o equivalente de classe e subalternização.

### **Palavras-chave**

romance amazônico; intercessor; açáí.

### **Abstract**

The text establishes criteria for an “anti-hyperbole” of the Amazon Rainforest, using the literature of novels by Pará writer Dalcídio Jurandir. It combines, as well, the açáí fruit described by Jurandir as an intercessor in order to explain, socially, the relationships amongst harvest/transport/process/consume açáí as an equivalent of class definitions and domination.

### **Keywords**

Amazonian novel; intercessor; açáí.

O açaí aparece na obra de Dalcídio Jurandir, escritor paraense do século vinte, como um marcador hierarquizante. O seu uso, consumo, transporte e manipulação sempre remetem a cenas que sugerem uma posição de subalternização de seus usuários, a convicção socialmente vivida de que o açaí é “comida de pobre” se converte, na trama romanesca, num marcador de situação de classe e de raça.

No seu poema “nascimento” o autor se auto-define no momento do batismo assim:

Cidade de Belém! Cidade de Belém!  
Batizei-me em Belém [...]  
Eu era um fruto do mato, bem verdinho,  
Roxinho como açaí [...] (NUNES, 2006, p. 251).

Benedito Nunes (op. cit.) sintetiza o romance dalcidiano afirmando:

Em concorrência com o realismo do painel sócio-satírico, sem proselitismo político, dá-se, no ciclo do Extremo Norte de Dalcídio Jurandir, a interna harmonia vívida ou vivida lembrança proustiana, que é sempre recordação da infância, se não for sonho de juventude. (NUNES, op. cit., p. 251).

O próprio Dalcídio define a sua ficção:

Escrevi a Neide sobre as notas e lhe expliquei qual o fim e como estou escrevendo o romance, que não é autobiografia nem memórias ou história “exata” [...] Estou cada vez mais convencido que a ficção é mais verossímil, quanto mais inventada tendo como base a realidade (JURANDIR, 1992, p. 13).

O “real” é o imaginado, colado no mundo da “vívda lembrança” recriada, inventa para construir, re-construir um mundo de diferença e do não poder, travessia.

O açazeiro é personagem humanizado compondo a paisagem e a vida social.

Aquele igarapé era escuro, igual poço de cobra grande. Curvavam-se os açazeiros na beirada como para matar a sede ou espiar, também o que havia de mistério na maré (JURANDIR, 1992, p. 21).

A linha divisória homem/bicho/árvore/paisagem, desaparece. O açazeiro curvava-se – como os bois – para beber nos igarapés e espia perscrutando a maré como os homens que navegam no seu ritmo. “Missunga pendurava os olhos nos cachos, verdes ainda, de açai. No leve vento, sob o céu baixo do estirão, os açazeiros bailarinos” (JURANDIR, 1992, p. 21).

Os cachos verdes são a escassez que antecede o amadurecimento portador da abundância, daí os olhos pendurados como que a apressar a chegada da bonança pobre, enquanto os “açazeiros bailarinos” executam sua dança embalada pelo vento e no palco do céu baixo.

Ao lado do fenômeno acima enumerado, a obra de Dalcídio se afasta inteiramente da tradição literária e do “senso comum” que fazem confundir floresta com riqueza e abundância. A monumentalidade da natureza não autoriza pensar uma abundância generalizada. As marcas da “estratificação” social indicam uma apropriação segmentada das riquezas. Os personagens são marcados pela condição de classe.

Missunga cheio de torpor pensa:

Já o rio liso o enervava, o estirão da ilha defronte, a mancha de uma barraca noutra margem dentro do açaisal. Seu pai era o dono daquele rio, daquela terra e daqueles homens calados e sonolentos que, nos toldos de canoas, ou pelas vendas, esperavam a maré para içar as velas ou aguardavam que lhes pagasse a cachaça. (Idem, *ibidem*, p. 18).

A natureza não é o “laboratório natural” do homem, mas algo confinado, com fronteiras e donos, algo inacessível e cujo acesso passa pela propriedade:

Os olhos do coronel Coutinho deram com a estampa de N. S. de Nazaré meio descolada da parede. Ouvia-se vagamente um rumor de remos pelo igarapé. A necessidade que teve de mandar prender três homens que pescavam nos seus lagos em cachoeira. (Idem, *ibidem*, p. 17).

Por outro lado, a natureza não é algo que esmague o homem, nem algo

hiperbolizado, assustador ou formidável. A natureza entra na trama romanesca moldada pela organização da sociedade; não está aparte, se constitui pela forma de apropriação social que conforma o seu uso.

Não é a via da natureza que leva a trama a se constituir, ao contrário, é a negação das formas instituídas literárias de apreensão da natureza. Missunga, o personagem central do romance *Marajó*, aparece na trama como formulador das perspectivas anti-hiperbolizantes da natureza:

– Seu Missunga, Tenório caiu do açazeiro, se estrepou no terçado. Alguns homens e crianças atacados de alastrim, deitados em folhas de bananeiras. Faltava mantimento [...] Para dispor de dinheiro mais urgente tinha necessidade de assinar nova letra com tio Guilherme. Um homem lhe apareceu com um tumor no braço, queixando-se que a mulher gritava com uma eterna dor de barriga. Outro ao levantar a enxada, havia botado sangue pela boca no roçado. Aquele era o celeiro de mundo, o celeiro do mundo. Celeiro do mundo é a mãe de quem disse – resmungou Missunga [...] (JURANDIR, 1992, p. 153).

A saúde coletiva deteriorada, Tenório emasculado na queda do açazeiro, a dificuldade financeira da fazenda. O personagem nega a tradicional imagem paradisíaca da Amazônia.

A imagem da região como “celeiro do mundo” é atribuída a Alexander Von Humboldt pelo senso comum e chega a constar em compêndios escolares. A imagem consagrada e a realidade vivida estão desconformes. O paraíso real e potencial é negado: celeiro do mundo é a mãe de quem disse, dispara Missunga. A hipérbole é fator de indignação e não de orgulho identitário regional.<sup>1</sup>

As rezas da folia de Santo Ivo indicam a reunião da natureza e emoção, fundindo a indignação dos homens com o sentimento de desolação da natureza que é apreendida enquanto afetação dos seres vivos: homens e animais:

---

<sup>1</sup> Sobre o arquétipo hiperbolizante na definição da Amazônia, vide *Amazônia: a hipérbole e o pretexto*, dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (área de Antropologia Social) da UFPA em 2000.

Aquelas vozes subiam do fundo do rio, dos charcos e casebres, dos seios secos, dos ventres gastos, das bocas sem dentes, do atoleiro onde morrem os bezerros esquecidos e os velhos cavalos. Subiam dos peitos como de poços fundos e de fundas feridas, num desespero e numa agonia que só os foliões, os desgraçados, os pobres podiam sentir. A tarde debruçava-se nas árvores ao redor do barracão, espiando aquela reza arrastada, monótona, subterrânea (JURANDIR, 1992, p. 170).

No *Marajó* há uma coincidência entre raça e classe, criado um sistema hierarquizante que tem o branco no topo e os negros e índios na base. Consumir, preparar o açai vem selar a condição de subalternidade dos personagens. *Marajó* e *Belém do Grão Pará* são os momentos privilegiados da obra de Dalcídio Jurandir em que esta lógica se configura. A equação se constitui assim: não-branco, açai/pobreza/subalternidade. Tudo como se o apanhar, amassar e consumir o açai definissem, no plano da existência, a subalternidade dos negros e índios sempre subalternizados.

O personagem Aristides pescador, cantador de boi-bumbá é que entoava os versos:

Este boi é da branca  
 Este boi é da mulata  
 Tem paciência, cafusa  
 O que Deus permite  
 Não falta...(JURANDIR, 1992, p. 216)

Isto indica uma pista importante da lógica das hierarquias com as quais o autor vai alinhando e conformando seus personagens.

A coincidência de raça e classe é notória. A branca é proprietária do boi. A mulata mestiça, a meio caminho entre a negritude, e a indianidade, bem como a branquitude, já atingiu a condição de proprietária de gado, indicador de posição no topo da hierarquia social. A cafuza, mestiça de negro e índio, deve esperar por Deus. Sair da condição de subalternizada, não proprietária, excluída também etnicamente.

A personagem Guita do romance *Marajó* é outra evidência do açai fazendo rizoma. Conectar qualquer ponto a qualquer outro, imprevisível e sem limites, sem

começo, nem fim. Guita e Alaíde formam as imagens das caboclas amantes dos homens brancos. Têm “cheiro de terra” e “as mãos tintas de açaí: as suas mãos pareciam ensangüentadas” (JURANDIR, 1992, p. 293).

As marcas da atividade subalternizante gravadas no corpo como estigma. O corpo proclamando a condição. Dalcídio Jurandir é um exímio definidor, sintético, cortante. O Círio de Nazaré é um “carnaval devoto”. O açaí é o sangue das palmeiras: “no pequeno alguidar espumava o açaí, sangue das palmeiras”. (JURANDIR, 1992, p. 296).

Traçando o perfil de Alaíde, o romancista volta a definir o açaí, agora ligando-o, não à palmeira, mas à terra:

Alaíde, num saiote áspero e grosso, fazia a peconha com que amarrava os pés para subir no açazeiro. Com a faca nos dentes, para cortar o cacho, subia ligeiro [...] amassava o açaí, depois de amolecido ao sol, grosso e escuro, vinho manso da terra (Idem, op. cit., p. 289).

Não mais “sangue das palmeiras”, mas o seu correspondente da terra. Vinho, o signo do sangue, agora “manso” e “da terra”, como a confirmar que o sangue/vinho se enquadra na pertença através do açaí.

Passemos ao romance *Belém do Grão Pará* (JURANDIR, 2005) que no nosso entendimento é o momento da obra de Dalcídio em que o açaí como demarcador se caracteriza mais plenamente.

O romance é ambientado na fase posterior à decadência do leimismo. A família Alcântara, formada por migrantes nordestinos e paraenses de primeira geração de nordestinos da região bragantina, sofre as agruras do afastamento do poder. A economia em crise pela queda do monopólio da borracha só oferecia oportunidades na estrutura estatal. A família Alcântara apeada do poder vai perdendo prestígio, restringindo o consumo e, afinal, vivendo a dupla angústia de ver o adversário triunfante, bem como de viver a abrupta falta de renda e suas conseqüências.

Virgílio Alcântara, administrador do mercado de São Braz, era um lequista bajulador que ia da concordância política incondicional até a oferta da filha para o sexo, como “honra” de pertencer ao chefe. Virgílio e Inácia formam o casal que hospeda Alfredo, menino vindo do Marajó para estudar em Belém.

A gerência da crise familiar tem um duplo ônus: viver com pouco dinheiro e evitar que parentes e vizinhos percebam a decadência. As criadas são Libânia e Mãe Ciana. Libânia é definida no romance pela sua diferença crua, direta, sem eufemismos: “Rosto agressivo nas suas amêndoas, nas sobrancelhas crispadas, boca de índia que comeu cristão”.(JURANDIR, 2005, p. 165).

Mãe Ciana é:

Menos preta que cafuza, de roupa sempre limpa” (...) Trazia no rosto, na voz, no corpo vergado, trabalhos e penas de sua família de escravos. O ramo de Mãe Ciana (...) de Muaná, não se sabia se diretamente da África, do Maranhão ou por compra em Belém...(Idem, ibidem, p. 184-185).

O personagem Alfredo, garoto vindo do Marajó para estudar em Belém, é apresentado assim:

Nem aquela humildade de viver em casa alheia, nem a vaia dos filhos do ex-governador por ter de carregar o saco de açai na rua, podia quebrar por inteiro o orgulhinho de Alfredo. É certo que procurava não ter luxo diante da cabocla (Libânia) (Idem, ibidem, p. 204).

Buscamos compreender a temática do açai, no romance dalcidiano, enquanto uma dimensão de seu caráter *rizomático* no âmbito da cultura do estuário dos rios Amazonas, Tocantins e Pará. A pretensão é cotejar os sentidos que o açai assume no romance dalcidiano e a ruptura que o autor opera em relação aos “usos” do mesmo no âmbito do sentido geral no universo da sociedade.

Examinaremos inicialmente as “adivinhas”<sup>2</sup> populares registradas por José Coutinho de Oliveira (COUTINHO DE OLIVEIRA, 1965) e a letra da música “Sabor açai” de Nilson Chaves e João Gomes para definir o sentido que a oralidade confere ao açai como o “supridor”, o que “abasta”, o que traz a “fartança”. Em seguida faremos

---

<sup>2</sup> Do dicionário Michaelis (da Ed. Melhoramentos – “Moderno Dicionário de Língua Portuguesa”. S. Paulo. 1998). Nele, define-se “adivinha” como “folclore”, questão proposta como problema, geralmente à guisa de brincado, não raro de forma, onde a enunciação da idéia, fato, objeto ou ser, vem envolta num alegoria, procurando dificultar-lhe a descoberta; ora é linguagem metafórica ora é comparação que induz sua decifração; adivinhação enigma.” (p. 61).

a comparação com Dalcídio Jurandir.

Nas primeiras das “adivinhas” temos: “verde foi meu nascimento e de luto me cobri para servir de alimento ao povo do Brasil”. Verifica-se imediatamente a presença da lógica do sacrifício. A “adivinha” que exige sempre que a resposta seja “açaí”. Nasce verde, e de “luto” vai se cobrir para alimentar o Brasil. O texto situa o açaí em uma dimensão nacional: não mais se limita a alimentar o Pará, mas “para servir de alimento ao povo do Brasil”. Proclama-se “popular” e “nacional”.

A idéia de transfigurar-se de “verde” em “negro” ou “preto” (*luto*), como que renunciando ao sentido de “esperança” do verde, se faz criando assim a idéia do sacrifício pelo amadurecimento do fruto que permite o seu consumo pelos humanos.

A segunda “adivinha” repete o refrão da renúncia do verde pelo luto e proclama: “[...] para servir de regalo ao povo do Brasil”. O sentido do “regalo”, o que indica a abundância e a saciedade pelo consumo do alimento que é, ao mesmo tempo, abundante e especialmente saboroso e gratificante.

Na terceira “adivinha” lemos: “Verde foi meu nascimento e de luto me cobri para dar vencimento ao povo do Brasil” (COUTINHO DE OLIVEIRA, 1965, p. 73).

O povo vence com o sacrifício do açazeiro, que é oferecido em holocausto à vitória do “povo do Brasil”. O paralelo com a idéia judaico-cristã do sacrifício do “cordeiro de deus” para salvar os homens é evidente. Na música “Sabor açaí” de Nilson Chaves o mesmo tema do sacrifício aparece. Em entrevista feita com João Gomes em Macapá abordei o tema e o autor da letra declarou que nunca havia percebido este aspecto. Isto permite supor que a idéia do açazeiro sacrificado em holocausto ao bem estar “do povo” tem um sentido recorrente como um arquétipo popular.

A leitura dos romances de Dalcídio Jurandir nos encaminha para o diagnóstico de uma ruptura no sentido que o açaí assume. O romancista marajoara orienta a sua narrativa pela lógica de uma literatura/filosofia da diferença, submetendo as instituições regionais aos abalos da diferença crua. Dalcídio Jurandir é um conceituador, um produtor de conceitos elaborados enquanto violência reveladora da diferença sem contornos (DELEUZE, 1988).

O açaí é o “vinho manso da terra” e o “sangue das palmeiras”, conforme as definições postas no romance *Marajó* (JURANDIR, 1992). Trata-se da culturalização da

natureza. A definição do açaí – entendido aqui em sua dimensão de alimento – é um dos momentos em que nosso autor fica mais próximo da tradição cultural, conjuntura em que a lógica da ruptura se faz ausente. A relação do açaí com o sangue que nutre e fortalece e é fonte de vida, e com a idéia de um “vinho” é amplamente apresentada na tradição cultural. Aliás, a denominação de “vinho” por sucos feitos com frutas regionais remonta à narrativa fundadora de Gaspar de Carbajal (JURANDIR, 1976) e se disseminou ao longo dos séculos.

No fundo as conceituações do açaí em *Marajó* remetem às ideias judaico-cristãs, envolvendo o ideário do sacrifício de sangue e de seu correlato, o vinho. A ruptura começa a se manifestar quando o romancista estabelece a lógica da diferença. No Belém do Grão Pará (*escrito em 1960*) romance urbano, ambientado na Belém do início do século XX, após a derrocada do lemismo e do preço da borracha no mercado internacional, temos rupturas surpreendentes tais como a questão da antropofagia. O personagem Libânia, empregada doméstica da casa dos Alcântaras, é descrita como tendo: “Rosto agressivo nas suas amêndoas, nas sobrancelhas crispadas, a boca de índia que comeu cristão”.(JURANDIR, 2005, p. 165).

A antropofagia é escancarada como diferença pura, sem rodeios, sem justificativa, sem qualquer negatividade. E a personagem prossegue fazendo o seu auto-retrato:

– Mão de roceira desde *gita*, aquele-menino, carreguei puçá de mandioca, virei farinha no forno, remei de me doer a mão e a bunda, assoelhei barraca, embarreei parede, sou curada de cobra, pajé me defumou, tenho oração(JURANDIR, 2005, p. 177).

A transgressão é a mesma desta passagem. Implode a divisão sexual do trabalho. Como mulher trabalha na construção civil, como remeira, assou farinha de mandioca e escancara as práticas de pajelança como marca da superioridade de sua condição social e pessoal.

Mas não só a *indianidade* ou a *cabocidade* se explicitam enquanto diferença crua. É também a negritude aliada à escravidão. A personagem mãe Ciana, lembramos, é negra e pobre.:

Em Dalcídio a negritude não branqueia, e Mãe Ciana é “beijuda” e traz no corpo as marcas de sua condição de escrava. As cisões étnicas invadem o mundo sobrenatural e o romancista invoca Nossa Senhora de Nazaré para avaliar a rebelião dos camponeses no alto Rio Guamá: “Nossa senhora de Nazaré, nestas coisas diz bem: ‘hum, são brancos que se entendam.’” (JURANDIR, 2005, p. 278).

A imagem “achada” da Virgem de Nazaré é negra e é objeto da maior manifestação do catolicismo popular na Amazônia – O “Círio de Nazaré”, festa com duração de 15 dias, antecedida por procissões que mobilizam mais de 1 milhão de pessoas. O “Círio” é o evento mais importante do calendário anual de Belém e a negritude da imagem da padroeira é objeto de um silêncio absoluto, de algo impensável, indizível, impronunciável. Aqui o romancista levanta o paradoxo de negação de ícone religioso (de sua negritude) ao lado de uma devoção extremada pela “Santa” branqueada socialmente.

E não só seguindo a lógica do escritor, produtor de conceitos, vamos encontrar na definição do próprio “Círio de Nazaré” a revelação do caráter festivo-profano de religiosidade popular de caráter sincrético. O personagem Virgílio Alcântara, o lealista decaído tornado muambeiro, ao contemplar a procissão pensa:

Na manhã do círio, à janela, viu aquela massa meio infrene, numa espécie de carnaval devoto, tirando a santa de seu bom sono na Sé, trazendo-a na Berlinda, como num carro de terça feira gorda (JURANDIR, 2005, p. 488.)

A descoberta do sentido profundo do *Círio* enquanto sagrado/profano, enquanto uma devoção extremada carnavalescamente expõe o catolicismo popular na sua inteireza e indica a presença da sensibilidade antropológica do romancista. “Carnaval devoto” é certamente a mais sintética e mais abrangente definição que a “Festa de Nazaré” jamais recebeu.

Mostrado o quadro geral de uma “literatura da diferença”, passemos ao que é específico do açaí. Encontramos em Dalcídio Jurandir uma relação recorrente entre açaí e pobreza e entre raça e classe.

Iniciemos por *Belém do Grão Pará*. A realidade aparece “estilhaçada” (JURANDIR, 1965, p. 70) pela crise da borracha, pelo fim do lealismo, pelas barreiras de classe e de cor. Mas os “cacos” funcionam numa dança macabra de esqueletos

desarticulados que vivem tensos, porém “funcionais”. Os mundos separados conservam suas relações exteriores no funcionamento da vida.

O Major Alberto, pai de Alfredo, o personagem central do romance dalcidiano, comenta a crise da economia na ótica do pastoreio marajoara:

É o que dá quando se vai atrás das tetas de uma árvore. Mamasse nas vacas e não nas seringueiras. Pensavam que a borracha esticava sem rebentar um dia?(JURANDIR, 1965, p. 99).

Extrativismo *versus* pastoreio. O romancista se coloca no “meio” e carnavalizava o real, sem piedade. Nele tudo é frágil, tudo é precário e se dissolve...

Naquele engordar crescente, Emília nada mais via do lemismo senão as invectivas de mãe, o carcarejo das tias, aquela rua sem calçamento com o trem cuspidor faísca e fumo na eminência de descarrilhar (...). Do tempo dele eram os sinos da Basílica, o apito do Utinga às quatro da tarde (...) às seis a usina da Pará elétrica, e escutava o Utinga as nove, ordenando o silêncio e o sono.(JURANDIR, op. cit., p. 77).

A personagem Libânia, empregada doméstica da casa dos Alcântara, ilustra bem o sentido e o gosto do açai nas classes subalternas, bem como, seu caráter quase sagrado:

Ele (*N. Alfredo*) parou, confuso. Libânia havia chamado o sorveteiro: quero açai bem tirado. Como se fora para Nossa Senhora de Nazaré, mas credo, “que é que a minha boca disse, mas ah!” (JURANDIR, 1965, p. 130).

A vinculação do açai (alimento) com o gosto popular aparece apenas no sentido mais imediato do texto. A transgressão aparece no paralelismo entre Libânia/Alfredo e a Virgem de Nazaré. A transgressão é percebida pelo personagem ao proclamar “o que é que a minha boca disse, mas ah!” O menino vindo do interior e a doméstica índia aspiram às honras exclusivas da “Virgem” e sabem que é “blasfêmia”: nem o enquadramento na convenção, nem a sua negação pura – ficar “no meio”, como

quem entende que é na travessia que o mundo acontece.

A vinculação do açai com o mundo dos subalternizados aparece no mesmo romance, nas descrições dos afazeres de Libânia:

Também aos domingos ia ao Ver-o-Peso ainda de madrugada para trazer às costas o saco de açai, comprado pelo seu Alcântara na beira da praia – junto ao mercado de ferro. O gordo vinha a bonde pela Conselheiro, com os embrulhos menores. Ela seguia o mesmo itinerário a pé, descalça, açai as costas marcadas, doídas de caroço de açai. Curva e silenciosa seguia tão rápida e atenta, como se voltasse do roçado (JURANDIR, op. cit., p. 138).

Texto e contexto são de uma densidade admirável. Primeiro o trabalho dominical, duro e penoso. Nada de repouso no “dia do Senhor”. O saco de açai e a personagem integrante da classe subalternizada não têm acesso ao bonde. “Comida de pobre” e o personagem pobre ficam fora do equipamento que indica a modernidade: o bonde elétrico. Açai “sujo” e não é carga digna; a pobre Libânia, correlata do açai não pode pagar e, no Brasil, “quem é pobre anda a pé”.

As marcas do trabalho estão no corpo, na sua postura, no seu ritmo. Os caroços do açai deixam sua dor nas costas comprimidas pelo peso. Anda a pé e descalça, mas é “rápida” e “atenta” “como se voltasse da roça”, Libânia, que vivera o êxodo rural, não abandonou a agilidade do corpo.

Trabalhar com o açai implica necessariamente pertencer às classes subalternizadas. Quer amassar o açai, quer vendê-lo. É comida barata, atividade menor deixada a “gente miúda”:

Mãe Ciana [...] fazia cheiro de papelinho para freguesia certa, certas casas da Independência, Rui Barbosa e Reduto. Isso depois que enviuvou, sim, que antes, ainda de luto, teve de amassar açai na Domingos Marreiros, por algum tempo com a bandeirinha no portão.(Idem, ibidem, p. 184).

A viuvez, o estado de carência impôs ao personagem colocar a bandeirinha de açai na porta, indicando a sua condição de “amassadeira” e de pessoa simples, pobre, negra, moradora das periferias. É que em Dalcídio não se dá a busca das identidades, mas

a incessante marcação das diferenças. O açaí é o signo da diferença, não da conciliação de uma identidade ontológica ou cultural.

O açaí, “comida de pobre” ou preferência alimentar supra-classista, retém a diferença: o consumidor é o outro do produtor. Não se nivelam na condição identitária de “papa-açaí”.

As “amassadeiras”, subalternizadas, carregavam os fardos de açaí (paneiros e sacos) às costas e “na praia [...] roxeavam mão e beijo provando açaí nos paneiros, donas no exigir o mais bom e a menor preço”.

Dalcídio Jurandir é um grande definidor, criador de conceitos. Para ele o açaí é o “vinho manso da terra”, enfatizamos.

Alaíde, num saíote áspero e grosso, fazia a peconha com que amarrava os pés para subir no açazeiro. Com a faca nos dentes, para cortar o cacho subia ligeira. A faca fincava na terra e ela deslizava pela palmeira com o cacho na mão. Amassava o açaí depois de amolecido ao sol, grosso e escuro, vinho manso de terra (JURANDIR, 2005, p. 14).

Em seguida, no mesmo capítulo volta a definir o açaí: “No pequeno alguidar espumava o açaí, sangue das palmeiras”(Idem, ibidem, p. 290). Definido o açaí como “vinho manso da terra” ou como “sangue das palmeiras” o autor produz conceituações recorrentes que ligam o vinho ao sangue. O vinho como signo de sangue, sangue como signo de vida. O vinho-sangue da abastança da mesa cabocla, signo (açaí) da subordinação social. A personagem Alaíde, por sua vez, seria cabocla com fama de “espírita, cartomante, pajé, todos afirmavam”.

Coronel na salinha abanou a cabeça. Olhou as folhas, a esteira, o baú, a cabeleira do violonista e o rosto calmo de Alaíde. O cheiro de terra em tudo parecia vir da cabocla que tinha as mãos tintas de açaí (JURANDIR, 2005, p. 193).

A cabocla Alaíde, “culpada” de seduzir Missunga, o filho do coronel, é uma amassadeira de açaí e o fazendeiro se dirige à sua casa para resgatar o filho:

Coronel não quis entrar no quarto. Alaíde apoiada na janela esfregava o braço na parede, silenciosa, as suas mãos sanguinolentas da bruxa sedutora. (Idem, *ibidem*, p. 293).

A profissão de amassadeira deixava marcas no corpo, mãos de cor de açai, que pareciam mãos sanguinolentas da bruxa, sedutora. Marcas estigmatizantes/subalternizantes. Alaíde “tinha um jeito de culpada” (Idem, *ibidem*, p. 293).

O mundo de Dalcídio é o mundo do fausto perdido, da natureza sem generosidade por uma natureza monopolizada, propriedade. Nada de riquezas imensas, ao contrário, na abertura do romance *Três casas e um rio* (JURANDIR, 1991) o nosso autor descreve o espaço da Vila Cachoeira de forma desoladora:

Situada num teso entre os campos e o rio, a Vila de Cachoeira, na Ilha de Marajó, vivia da primitiva criação de gado, da pesca, alguma caça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros num manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados (JURANDIR, 1991, p. 10).

Em *Chove nos campos de Cachoeira* temos também na abertura do romance a descrição da paisagem:

Voltou muito cansado (*N. o personagem Alfredo*). A tarde sem chuva lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltam com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo, caíram pelos campos como borboletas mortas. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo, e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava porque os campos não eram campos cheios de flores, como aqueles de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira o Major Alberto dizer à Dona Amélia: campos de Holanda. Chama-se a isso prados. (JURANDIR, 1965, p. 19).

A natureza torna-se desoladora e traduz o clima geral de escassez; a abundância não chega a todos. Por outro lado, a natureza enquanto economia não gera fausto, mas a

indigência social como na apresentação do personagem:

Dona Amélia era uma pretinha de Muaná, neta de escrava, dançadeira de coco, de isguetes nas ilhas, cortando seringa, andando pelo Bagre, perna tuíra, apanhando açaí, gapuiando, atirada ao trabalho como um homem... Tinha perdido um filho levado pelo sucuriju nas ilhas.(Idem, op. cit., p. 70).

O açaí compõe o painel geral da indigência social, ao lado da condição de raça, “uma pretinha de Muaná”, que vivia no centro do extrativismo excludente “apanhando açaí”.

Por outro lado, na letra de Nilson Chaves e Joãozinho Gomes, a imagem do açaí é completamente oposta. Aqui, temos o açaí como veículo de abundância ao lado da idéia de planta sacrificada em holocausto à mesa regional. Os signos se invertem. Os autores de “Sabor açaí” formam par com a lógica dos quadrinhos de José Coutinho de Oliveira, proclamando o duplo sentido de abundância e sacrifício. Na letra de “Sabor açaí” temos:

E pra que tu foi plantado  
E pra que tu foi plantada  
Pra invadir a nossa mesa  
E abastar a nossa casa.

A planta foi “plantada” (feminino) e “plantado” e “És a planta que alimenta a paixão do nosso povo macho fêmea das touceiras” e reafirmando a idéia de planta supridora, (“para abastar”) encontramos o seguinte verso:

Tens o dom de seres muito  
Onde muitos não têm nada

O açaí é um signo privilegiado presente na obra de Dalcídio Jurandir e sempre com o mesmo sentido: o indicador da subalternização de quem coleta a planta, processa (“amassa”, “bate”), come.

Para Deleuze o signo é “o que força a pensar” com “a violenta e involuntária intrusão de um signo, objeto de encontro que leva o pensamento ao seu limite, forçando-

o a criar”. A literatura “desembolsa” numa crítica clínica, fazendo com que a literatura faça um diagnóstico psíquico, social e político da sociedade, seguindo as indicações de Nietzsche. (SAUVAG, 2005, p. 22-24).

Literatura para Deleuze é “experimentação” e assim o autor vai captar a sintomatologia das forças reais do social, mas numa perspectiva descritiva e nunca normativa. Assim busca o devir nas margens, um devir que busca as variações e não as transgressões. O signo se situa no “plano material das forças” e não no “plano transcendente do sentido”. Há uma transversalidade entre literatura e filosofia, aquela fornecendo elemento para a construção de um pensamento da diferença e do devir.

Se a virtude da arte consiste em detectar signos, em captá-los e torná-los sensíveis, a filosofia da arte consiste em fomentar ou elaborar uma tipologia, recensear os signos e as imagens em uma lista aberta e variável que compõe o seu mapa intensivo. (DELEUZE, 2003, p. 24).

O nosso romancista pensa das margens para o centro, descentrando o poder, dissolvendo-o na vulnerabilização dos seus representantes. De fato, o poder em Dalcídio é um poder perdido, é memória de uma época perdida, um tempo nostálgico, recriado de um passado no qual o poder e a glória derivam do monopólio do comércio de vísceras no matadouro municipal como em “Primeira manhã” ou como o Major Alberto Coimbra – Secretário da Intendência Municipal, Conselheiro de Ensino e adjunto de Promotor – uma figura andrajosa que se dispunha a imprimir rótulos de vinagre para completar o orçamento.

Ou o Coronel Coutinho perdendo tudo, com a decadência e o fim do seu “Reino de Marinatambalo”, a fazenda paradisíaca tornada um lugar fantasma e “terra de lobisomem”, conforme lemos em *Marajó*. Ainda temos os Alcântaras em *Belém do Grão-Pará* na nostalgia do leimismo lutando para evitar a derrocada geral da vida familiar. A ambientação sugere sempre a sensação de indigência geral, de periclitância constante dos dominantes e subalternizados.

Os conceitos, por outro lado, são “singularidades” e têm a marca do seu criador. O conceito não busca essências ou contemplações. O filósofo não é o sábio, mas o amigo do saber.

Amigo designaria uma certa intimidade competente, uma espécie de gosto material e uma potencialidade, como aquela do marceneiro com a madeira; o bom marceneiro é, em potência, madeira, ele é o amigo da madeira? (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 11).

O açai é a “personagem conceitual” de Dalcídio Jurandir na medida em que o autor fala através dos personagens que se vinculam e se constituem pela condição de usuário/trabalhador/produtor de açai.

Eis como Deleuze e Guattari definem a “personagem conceitual”<sup>3</sup>:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os “heterônimos” dos filósofos, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens.. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste.

O filósofo é a idiosincrasia de seus personagens conceituais.

E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dionísio de Nietzsche, o Idiota de Cusa). [...]

Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 86-87).

Concluindo, indicamos como o açai fala pelo autor enunciando as hierarquizações, selando a desigualdade estrutural das classes marcadas pela simbiose da

---

<sup>3</sup> Ver também DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Forense. 2003. Rio de Janeiro. Ver Também Deleuze e Guattari. **Kafka: Por uma literatura menor**. Imago. Rio de Janeiro. 1977. Ver também DELEUZE, Gilles. A concepção da diferença em Bergson *in* **A ilha deserta**. Iluminuras. São Paulo. 2006. Ver também DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

“comida de pobre”, “comida de índio e de negro” e sua concretude social: açaí é igual à subalternização.

### Referências

COUTINHO DE OLIVEIRA, José. **Folclore Amazônico**. Belém: Imprensa Universitária; Universidade Federal do Pará, 1965.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

\_\_\_\_\_. A concepção da diferença em Bergson. *In: A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de cachoeira**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1965.

\_\_\_\_\_. **Chão dos lobos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1976.

\_\_\_\_\_. **Três casas e um rio**. Belém: CEJUP, 1991.

\_\_\_\_\_. **Marajó**. Belém: CEJUP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Belém do Grão-Pará**. Belém: SECULT; Casa de Ruy Barbosa, 2005.

NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir. *In: NUNES, Benedito et alli (orgs.) Dalcídio Jurandir*. Romancista da Amazônia. Literatura & Memória. Belém; Rio de Janeiro: SECULT; Casa de Ruy Barbosa, 2006.

PONTE, Romero Ximenes. **Amazônia: a hipérbole e o pretexto**. 200 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Belém, Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2000.

SAUVAG, Anne Marques. **Nietzsche e Deleuze: captura de forças e mística clínica**. *In: Daniel Lins (org.). Nietzsche e Deleuze – imagem, literatura, educação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.