

No olho do redemoinho: O Nordeste e a mulher nordestina na narrativa de Jarid Arraes

Clara Lua de Oliveira

Graduanda do Curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto
claralua.oliveira@gmail.com

Carolina Anglada de Rezende

Professora Adjunta de Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e no
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (POSLETRAS-UFOP)
carolina.anglada@ufop.edu.br

Simpósio Temático nº2 – (Re)Inventando Tradições: Dissidências Sexuais E De Gênero
Na Tessitura Da Cultura Popular Brasileira

RESUMO

O termo Nordeste, que a princípio foi utilizado apenas para denominar uma região geográfica, passou a adquirir certo conteúdo político e cultural, a partir do momento em que os avanços da modernização, no início do século XX, ameaçavam o poder das oligarquias. Essa elite reacionária atribuiu ao termo uma série de características e estereótipos que marcaram o imaginário nacional e criaram uma ideia equivocada desse espaço e das pessoas que o ocupam. Esse trabalho visa analisar a obra *Redemoinho em Dia Quente*, da escritora cearense Jarid Arraes, a partir de um olhar sobre a enunciação e sobre a narração de mulheres nordestinas, de modo a entender como esses conceitos que inventaram o Nordeste são colocados em crise na escrita da autora. Recorrendo a termos comuns à teoria e a crítica literária brasileira, como "realismo" discutiremos de quais modos a obra de Jarid escapa às definições que constantemente classificam textos escritos por autores nordestinos como "regionalistas". Com isso, será possível observar como a obra de Jarid impõe um exercício de reformulação do pensamento crítico literário, ao apresentar um retrato verossímil do Nordeste e da mulher nordestina.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina, Literatura Nordestina, Personagens Nordestinas

ABSTRAT

The term Northeast, which at first was only used to designate a geographical region, started to acquire a certain political and cultural content, from the moment when the

advances in modernization, in the beginning of the 20th century, threatened the power of the oligarchies. This reactionary elite attributed to the term a series of characteristics and stereotypes that marked the national imagination and created a mistaken idea of this space and the people who occupy it. This work aims to analyze the work *Redemoinho em Dia Quente*, by Ceará writer Jarid Arraes, from a look at the enunciation and narration of Northeastern women, in order to understand how these concepts that invented the Northeast are placed in crisis in writing. of the author. Using terms common to Brazilian literary theory and criticism, such as "realism", we will discuss how Jarid's work escapes the definitions that constantly classify texts written by northeastern authors as "regionalist". With this, it will be possible to observe how Jarid's work imposes an exercise in the reformulation of literary critical thinking, by presenting a credible portrait of the Northeast and of Northeastern women.

Keywords: Female Authored Literature, Northeastern Literature, Northeastern Characters

INTRODUÇÃO

O Brasil de 1930 era o *Brasil do movimento*. A atmosfera de fervor que envolvia os campos político e cultural parecia reconfigurar a *cara* do país, tornando-o moderno e independente. Nesse cenário, e inspirados pelas vanguardas européias que questionavam os padrões artísticos vigentes até então, artistas brasileiros propunham uma *nova* visão sobre a arte e sobre o fazer artístico propriamente dito. A ideia era muito simples, investigar e retratar aquilo que era genuína e tipicamente brasileiro, por meio de um movimento simbólico de “comer e digerir” o que vinha de fora e, a partir disso, criar algo *nosso*. Assim surgiu a estética Modernista¹.

Nessa mesma década, o país passava por um intenso processo de modernização capitalista, que acontecia principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro - os centros econômicos, culturais e políticos da época. Prova disso, por exemplo, foi *A Semana de Arte Moderna de 1922*, que aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo e contou com apresentações de Mário e Oswald de Andrade (SP), Di Cavalcanti (RJ), Anita Malfatti (SP) e outros. No entanto, esses não eram os únicos nomes que viriam a compor o grupo dos modernistas, e alguns anos depois figuras como o alagoano

¹ Apesar de ter se consolidado como estética em 1930, o Modernismo começou a ser esboçado por seus precursores ainda na década de 1920, quando as vanguardas européias promoviam grande agitação no mundo da arte.

Graciliano Ramos, a cearense Rachel de Queiroz, entre outros, passaram também a ser rotulados como *escritores modernos*.

No entanto, o modo como se recebia e como se lia as obras desses artistas esbarrava em algumas questões. A mais simbólica delas, a meu ver, era a própria noção de Nordeste, conceito que apareceu pela primeira vez no documento que criou a Inspeção Federal de Obras Contra Seca, em 1919. Tratava-se de uma tentativa de monitorar as regiões que eram mais afetadas pela falta de água e pela estiagem². O termo Nordeste era, portanto, uma simples abstração, uma demarcação geográfica, mas passou a adquirir certo conteúdo político e cultural a partir do momento que alguns grupos se viram ameaçados diante das transformações daquele Brasil que *avançava*.

Veja, estamos falando do início do século XX, momento em que o país vivia o início do processo de modernização. Esse cenário de ideias vanguardistas e revolucionárias favoreceu o declínio das oligarquias que até então detinham o poder político, social, econômico e cultural da região. Diante do risco de perder seu posto de poder, esses grupos se apropriaram do que antes se tratava apenas de uma localização no mapa, e transformaram o nome Nordeste em uma espécie de contraponto às transformações econômicas e políticas do país. Era portanto um lugar de caráter conservador e reacionário, no qual o *novo* não encontrava espaço, pois ali era conservada a *cultura brasileira de raiz*³.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior caracteriza o Nordeste como um “espaço de poder”⁴ nas palavras iniciais de sua obra *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999), que busca entender quais práticas discursivas e regionalistas ajudaram a construir a imagem do Nordeste como uma grande unidade. Consequentemente, a partir do momento que se fundou a noção de uma região unida por características comuns como a saudade do passado, a seca e a tradição, as produções artísticas produzidas nesse espaço passaram a ser lidas como de baixa qualidade estética, e mais do que isso, como *limitadas* ao seu tempo e espaço.

² Neste momento, não faziam parte do Nordeste os estados da Bahia, do Maranhão, Piauí e Sergipe

³ Entende-se por *cultura raiz*, aquela que teria surgido a partir do cruzamento das culturas indígenas, europeias e dos povos africanos.

⁴ A expressão usada pelo autor implica entender que o Nordeste em si não existe, sendo um espaço de atribuições e oportunismos que implicam negociações econômicas, históricas, simbólicas e culturais. Ela será retomada na próxima seção deste trabalho

Ou seja, a literatura produzida por autores ditos nordestinos só faria sentido dentro do contexto específico do qual falavam. Essa ideia presente no imaginário crítico da época fundamentou a noção de que essas produções seriam *regionalistas*; um contraponto a tudo que era produzido nos grandes centros urbanos e que por isso era tido como *universal*. Nesse cenário, obras como as de Graciliano Ramos, José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz, eram sempre lidas e deslocadas para a *margem* do cânone literário brasileiro.

Vale ressaltar que, sendo o Nordeste uma invenção imagética e discursiva que buscou criar uma ideia homogênea do que seria esse espaço, a literatura produzida sobre e sob ele, acabava em alguma medida reforçando os estereótipos que caracterizavam a região como pobre, miserável, e atrasada, de onde é preciso migrar para encontrar confronto. Grandes exemplos são as obras *Vidas Secas* e *O Quinze*, dos já referidos autores Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz.

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é discutir como a obra *Redemoinho em dia quente* (2019), da escritora cearense Jarid Arraes, reinventa, ou ainda dissolve nossa concepção não só sobre o Nordeste em si, mas também sobre a figura da mulher nordestina, tornada visível, sensível e dizível ao longo da obra.

A MÁQUINA DE FUNDAR MUNDOS: A INVENÇÃO DO NORDESTE, GEOGRAFIA E SUJEITOS.

Falamos anteriormente que os anos de 1930 representaram um momento de transformações para a literatura brasileira, pois a partir de então os autores passaram a buscar novos assuntos e uma maior naturalidade para suas obras. Essa nova forma do fazer literário, fruto da semente libertária plantada pelos vanguardistas na década de 20, amadureceu com as gerações das décadas seguintes e foi, aos poucos, abandonando o status de exceção e passando a ser incorporada pelos autores em suas obras. Vimos também que a maioria das obras e dos autores que ganharam destaque pela crítica, eram aqueles que tinham sua produção voltada para um retrato da vida nos grandes centros urbanos, onde o processo de modernização corria a todo vapor.

Acontece que, por mais que a proposta apresentada em 1922 por Mário e

Oswald de Andrade, junto com outros artistas, tenha de fato representado uma renovação estética na arte, foi somente em 1930 que essas ideias revolucionárias começaram a enraizar e abandonar o status de exceção. Cito, “muito embora o modernismo tenha sido na origem um fenômeno tipicamente de São Paulo, e mesmo do Rio de Janeiro, a fixação dos princípios vanguardistas só se realizou integralmente com a incorporação de outras regiões.” (ARRUDA, 2011, p.191)

O termo *outras regiões* refere-se às obras produzidas por autores que encontrava-se fora do eixo Rio-São Paulo, principalmente aquelas produzidas nos estados do já então consolidado Nordeste. Nesse momento, tido por muitos como a segunda geração moderna, surge uma nova geração de escritores, “singularizados pela dedicação dominante ao gênero romance e, em especial, por uma narrativa de cunho marcadamente social [...]” (ARRUDA, 2011, p. 193). Nomes como o de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz - que surpreendeu a todos com “O quinze”, romance que publicou aos 19 anos - Jorge Amado e Graciliano Ramos, compunham esse corpo de escritores comprometidos com uma visão crítica do *ambiente rural*.

Mas, lembremos: aquilo que se compreendia por Nordeste, desde o principio estava calcado em valores e ideais reacionários, forjados por uma elite oligárquica que diante de seu declínio buscou maneiras para se opor ao intenso processo de modernização que atingia não só a arte, mas todas as esferas da vida social do país. Com isso, passaram-se a estabelecer padrões de recepção extremamente rígidos em relação às produções narrativas (romances) da região, como “o relato de seca entre o Ceará e Pernambuco, com fome e escalada de migração; a capa com mandacarus e ossadas de bois.” (AGUIAR, p. 13, 2019).

Quer dizer, toda a construção imagética gerada pelos grupos que viram seu poder ameaçado diante da “modernidade” em relação ao espaço geográfico Nordeste, passou a compor os textos feitos pelos autores da região. Nas palavras de Albuquerque Júnior, “existe toda uma realidade múltipla de vidas, histórias, práticas e costumes no que hoje chamamos Nordeste. É o apagamento dessa multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar essa unidade imagético-discursiva” (1999 p.107).

Criou-se então o consenso de que toda a literatura produzida fora do eixo Rio-São Paulo, portanto, aquela feita em estados como Minas Gerais, Rio Grande do

Sul, e principalmente nos estados do Nordeste, correspondia à uma literatura *regionalista*, ao passo que aquela feita nas grandes cidades, era tida como *universal*.

Mas, o que significa o regionalismo? Segundo Antonio Candido, essa teria sido uma das tendências de maior importância para a formação da literatura brasileira, tendo surgido ainda no século XIX, quando os autores românticos buscavam exaltar as particularidades e o exotismo de sua terra. A escrita regionalista, nesse primeiro momento de formulação da nossa literatura, teria, segundo Candido, servido como um instrumento de descoberta daquilo que era genuinamente brasileiro, ou seja, daquilo que representava a nação e a realidade local⁵.

Ao longo da história da literatura, a perspectiva regionalista não aparece de forma homogênea, acompanhando as transformações da sociedade. No Modernismo, por exemplo, principalmente após a revolução de 1930, o regionalismo opera na “[...] presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (CANDIDO, 1987, p. 156 e 158). Ainda segundo Candido, a temática regionalista agiria como uma força que estimula a literatura, já que impunha ao escritor a necessidade de projetar “na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (CANDIDO, 1987, p. 181-182).

Agora, seja pela exaltação do que é particular da terra, seja pelo caráter de denúncia e de certa “consciência social”, o regionalismo acabou se tornando uma “zona de conforto” para a crítica literária e, mais do que isso, uma forma pejorativa de classificar e de isolar determinadas obras. Nesse sentido, o termo funciona como uma maneira de situar determinadas literaturas, de designar a elas um “lugar adequado”, um lugar específico, à margem daquilo que é *lido* como padrão.

Grupos como o Movimento Regionalista e Tradicionalista, encabeçado por Gilberto Freyre, dedicaram-se ao trabalho de criar e delimitar o sentido do regionalismo nordestino e suas diferenças com a vida cosmopolita, que deveria ser vista como uma ameaça. O Livro do Nordeste, por exemplo, que circulou na região em 1925, ano do centenário Diário de Pernambuco⁶, colaborou para a elaboração da identidade regional

⁵ Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Candido vai nomear essa etapa de formação da literatura brasileira como “regionalismo pitoresco”.

⁶ Periódico que circulava na capital de Pernambuco, Recife, desde 1825. Cem anos depois, seria através desse veículo que o ideário regionalista e tradicionalista se espalhou pela região.



nordestina, nos moldes pensado por esses intelectuais.

Nele, em diversos momentos, era possível encontrar descrições que particularizam os nordestinos no sentido físico, psicológico e cultural, muitas vezes com base em elementos de matriz naturalista, positivista, ou ainda sócio-darwinista, mesmo com a crescente crítica ao determinismo racial naquela época. O intuito desse discurso era fortalecer a ideia de que o homem daquela terra precisava ser forte, alguém que lutasse contra os ideais modernos e que tivesse condições de impor-se diante dos avanços “vanguardista”.⁷

Nesse sentido, a criação do nordestino buscava a imagem de um “herói regional”, o “cabra da peste” que deveria ser viril e irredutível, “um tipo tradicional, [...] voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo. Um passado patriarcal, que parecia ser substituído por uma sociedade “matriarcal”, efeminada” (ALBUQUERQUE, p. 150, 2013).

Chama atenção também que além das questões políticas e econômicas, as mudanças nas relações de gênero também eram tidas como uma ameaça à preservação do espaço Nordeste. Segundo Albuquerque Júnior, a emergência da criação de um tipo regional para o nordeste está ligada a essas mudanças que aos poucos redefiniram também os lugares sociais e culturais de homens e mulheres. Assim,

“o nordestino será inventado como [...] a encarnação do “falo”, para se contrapor a este processo visto como de feminização, pensado como ameaçador, em última instância, para a própria região. A relação entre masculinidade e poder fica assim explícita, ou seja, a feminização do espaço regional significava, segundo estes discursos, a perda do poder em nível nacional, a impotência” (ALBUQUERQUE, p.152, 2013).

Estava claro então que para participar das dinâmicas de poder que envolviam o espaço Nordeste era necessário que, entre outras coisas, o indivíduo fosse oposto à feminização crescente que os novos tempos tinham trazido. No entanto, ser oposto às

⁷ Algo muito semelhante, por sinal, com o que aconteceu no XIX, quando os autores românticos construíram o mito do herói nacional em torno da figura dos povos originários.



características tidas como femininas, não necessariamente significava ser homem, uma vez que esse processo de construção do “cabra macho nordestino”, passou a compor também algumas figuras do feminino, como como a cantada por Luiz Gonzaga em *Paraíba*, “[...]masculina / Muié macho, sim sinhô”.

Esse processo de "endurecimento" dos corpos femininos esteve presente em outras instâncias da arte. É o caso, por exemplo, dos romances *Luzia-Homem* (1903), do escritor carioca Domingos Olímpio, e *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz. Mesmo tendo sido publicados com quase noventa anos de diferença, os romances apresentam como personagens principais, mulheres extremamente masculinizadas, descritas quase sempre como uma força bruta de difícil compreensão por parte dos demais personagens que a rodeiam.

Na obra de Olímpio, que se passa no final de 1878, em uma cidade do interior do Ceará, encontramos a protagonista Luzia, uma retirante que trabalha na obra de construção da cadeia pública da cidade. Luzia-Homem, apelido que ganhou por ser muito forte, produtiva e trabalhar melhor do que os homens, é descrita como uma mulher “orgulhosa e seca” (OLÍMPIO p. 10), capaz de carregar

“[...] uma parede na cabeça. Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinqüenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d'água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto” (OLÍMPIO, p. 4, 1903)

O mesmo acontece na obra de Rachel de Queiroz, cuja trama situa-se em meados de 1850. A protagonista Maria Moura é uma jovem de 17 anos que desde o início se mostra bastante arisca. Após encontrar sua mãe morta e ser violada pelo padrasto, a jovem mete-se em uma briga com os primos, que desejavam tomar posse de suas terras. Para isso, Irineu, Tonho e sua esposa, armam um sequestro, do qual a protagonista escapa colocando fogo em seu sítio, fugindo com um grupo de homens que lembram cangaceiros. Narrado em primeira pessoa, a construção dessa mulher forte se torna ainda mais evidente conforme acompanhamos o desenrolar da trama:

“[...] depois do incêndio e da fuga do Limoeiro, era nas costas de Maria Moura que a língua do povo açoitava de

preferência [...] Pra polícia eu podia negar, me fazer de pobre menina inocente. Isso era parte do jogo, todo mundo entendia. Pelo outro lado, eu tinha que ser temida para ser respeitada. Senão me arrastavam em pessoa pela rua da amargura. [...] Minha idéia era meter na cabeça dos cabras e na do povo em geral que ninguém poda avaliar do que Maria Moura é capaz.” (QUEIROZ, p. 252)

Todas essas questões acerca da construção imagética do espaço Nordeste e de seus habitantes, estão ainda hoje presentes no imaginário nacional. Da mesma forma, a crítica literária brasileira ainda não se mostrou completamente capaz de superar os limites criados pela noção de regionalismo. Mas isso não significa dizer que as obras produzidas por autores que se encaixam nessa classificação, continuam atreladas às noções forjadas no século passado. *Redemoinho em Dia Quente* é um ótimo exemplo e é sobre ele que falaremos agora.

NO OLHO DO REDEMOINHO

Nascida em Juazeiro do Norte, região do Cariri, no Ceará a autora e cordelista Jarid Arraes, uma “jovem mulher do sertão”, como ela mesma já se descreveu em algumas entrevistas, é a criadora do “club de escrita para mulheres”, um coletivo que promove eventos literários, realiza oficinas e ajuda mulheres que querem escrever e publicar textos.

Jarid é autora das obras *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), que como o próprio título sugere, apresenta a história de 15 mulheres negras que apagadas da dita história oficial do país, *Um buraco com meu nome* (2018), coletânea de poemas brutais e sinceros sobre o corpo e a experiência de mulheres negras, e *Redemoinho em dia quente*, publicado em 2019 pela editora Alfaguara.

Trata-se de uma coletânea de contos, narrados e/ou figurados por mulheres da região do Cariri. Neles, encontramos as vivências, os pensamentos, as dúvidas, os conflitos e todos os diversos atravessamentos que compõem o cenário do que é *ser mulher* nesse local. A fim de tornar nosso trabalho mais didático, analisaremos alguns dos contos da obra tomando como ponto de partida duas noções que já discutimos

anteriormente, a da Terra (ou seja, do Nordeste em si) e a da Mulher (ou seja, das personagens/narradoras dos contos). Mas, antes de partirmos para os contos propriamente ditos, vale o destaque já para o título da obra.

O uso da palavra redemoinho⁸ remete à imagem de turbilhão, um excesso de informações que acontecem ao mesmo tempo. É, portanto, uma palavra que remete a movimento, o que não é mero acaso já que por meio desse fluxo, Jarid desloca e realoca referências que transitam entre as *tradições* - ou seja, aquilo que podemos ler de modo bastante simplista como “tipicamente nordestino” - e os *sopros contemporâneos* - tudo que viria de “fora”. A partir da tensão entre esses lugares, Jarid apresenta para o leitor um Nordeste ambíguo e, portanto real, que foge ao esperado e suspende as expectativas de quem o observa. Um “microcosmos para questões universais”, nas palavras de Franklin Carvalho⁹.

A TERRA

O Nordeste de Jarid não é uma unidade, mas sim um conjunto de recortes das muitas possibilidades que esse espaço apresenta. É uma mistura, como vemos em um trecho do conto “Amor com cabeça de oito”, que acompanha memórias de brincadeiras, passeios de carroça e do primeiro beijo da protagonista. Em dado momento, a personagem relata uma situação de seu cotidiano:

“Na minha casa também não tinha tanto de comer sobrando, mas minha mãe nunca mandou ninguém simbora. O que ela fazia era botar a comida numa bacia parecida com as bacias de colocar calcinha de molho. Aí na bacia ficava *misturado* o arroz, o feijão e uns pedaços de carne de sol, porque essa era a comida que a gente comia. Pelo menos de mistura. *Mainha agradecia sempre*

⁸ Segundo o dicionário, redemoinho é o “movimento rápido e espiralado, causado pelo cruzamento de ventos contrários”. Esse fenômeno meteorológico tem sua ocorrência associada a dias quentes.

⁹ Baiano de Araci, Franklin Carvalho (1968) é autor de Céus e terra (Record, 2016), romance que trata do tema da morte no sertão baiano. Foi vencedor do Prêmio Sesc 2016 e também do Prêmio São Paulo de Literatura 2017 na categoria Estreantes com mais de 40 anos.

a Deus que nunca faltava mistura [...] (ARRAES, 2019, p. 55, grifo meu)

Num primeiro plano, a palavra “mistura” é entendida como sinônimo para “acompanhamento da refeição principal”, pois a narradora refere-se a carne de sol. Por outro lado, podemos também pensar no uso da palavra “mistura” no sentido da ação, do ato de misturas - que é o que a mãe faz com o arroz e feijão e a carne na bacia. Em ambos os casos, no entanto, o termo aparece ligado à ideia de alimento, de sustento, destoando das noções de escassez, a miséria que constantemente são associadas à região nordeste. De forma lírica e literal, Jarid transfere para a escrita essa ideia de movimento, de uma força que nutre o redemoinho e as transformações desse Nordeste que se constrói na narrativa.

Esse *mix* entre o que é “novo” e aquilo que é “velho”, aparece em quase todos os contos da obra de Jarid, sobretudo, em “Sacola”, narrativa que abre o livro. Nele, somos apresentados a Francisca, uma senhora que tem sua rotina de missas, rezas e cuidados com os gatos atravessada por um jovem que deixa cair uma sacola de drogas no meio da praçinha. Temos neste texto a apresentação de um Nordeste em transe. Transe no sentido de mudança, mas também no sentido de alucinação, de suspensão da realidade, uma vez que durante a história, após fazer uso dos entorpecentes por uma curiosidade inocente, Francisca acaba tendo visões do paraíso e de Padre Cícero (Padim Ciço), figura muito querida na região de Juazeiro.

“A certeza de que tudo ficaria exatamente como estava” (ARRAES, 2019, p. 11) é quebrada a partir do momento em que se mistura *certo* e *errado*, realidade e alucinação, tradição e modernidade. Quer dizer, ao usar as drogas que encontrou na praça, Francisca rompe com as expectativas do leitor e principalmente com a ideia inocente de Nordeste, que agora passa a ser o um espaço complexo e paradoxal.

Essa nova possibilidade de leitura do Nordeste nos coloca diante de um movimento diferente daquele que até então se via dentro das narrativas a respeito desse lugar. Comumente descrito como um espaço árido, seco, do qual é preciso se *retirar* para que haja possibilidade de sobrevivência, o Nordeste de Jarid é o contrário disso. Dona Neide, protagonista de “Cinco mil litros”, por exemplo, tem o desejo de comprar uma caixa-d'água. Para isso, ela lava roupas para fora e conta com a ajuda da filha

Cidinha, que trabalha como arrumadeira em um motel.

O caso contado por Dona Neide durante a narrativa começa quando ela se acidenta, ficando impossibilitada de continuar trabalhando de lavadeira. Para ajudar a mãe, Cidinha decide encontrar um segundo emprego e aceita trabalhar em uma loja de jóias, cujo dono é Paulo, um homem bonito, descrito pela filha de Dona Neide como alguém de presença.

Aos poucos, Cidinha vai se queixando cada vez mais de cansaço. Cansaço com os trabalhos, com os cuidados com a mãe e com as bajulações de Paulo no dia a dia, que sempre lança investidas para a moça. Cidinha, que “não conseguiu engolir e ficou mastigando, sentindo o amargo, pensando em quando ia poder cuspir aquilo. Cuspiu pra cima quando entrou no estoque de jóias e pegou um anel, uma pulseira e um par de brincos.” (ARRAES, p. 22, 2019).

A moça então vende os brincos e guarda o dinheiro em um pote de margarina vazio. Posteriormente tenta um novo furto, mas acaba sendo detida. Nesse momento, Dona Neide conclui para o leitor: “Eu ouvi e não disse muita coisa, só fiz que sim com a cabeça e prometi que ia voltar amanhã com um doutor pra tirar ela de lá. Metade do dinheiro da vasilha de margarina vai nisso. Com a outra metade eu vou comprar minha caixa-d’água.” (ARRAES, p. 23, 2019)

O desfecho, além de surpreender - traço muito comum na escrita de Jarid-levanta uma questão presente em todo o livro e que caminha em sentido oposto ao que costumamos ver. Podem entender que há certo contra fluxo migratório quando nos deparamos com uma personagem que não almeja sair de onde está para ter conforto, mas sim o contrário. Dona Neide tem o sonho de trazer a água para dentro de casa, não para sair para buscá-la. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do diretor baiano Glauber Rocha, essa imagem da busca pela melhoria de vida é bem evidente nas cenas finais, quando as personagens correm em direção ao litoral. Ou mesmo nas obras *O Quinze* e *Vida Secas*, que trazem como plano principal a escassez de água.

Heloisa Murgel Starling, tomando como base um argumento de Guimarães Rosa, vai dizer que o “sertão é dobra: nem um nem outro, mas o que se dá entre; não vai a lugar nenhum, refaz-se sempre no meio do caminho” (p. 5, 2019). Em Jarid, o diálogo com essa ideia do “sem lugar que dobra sempre mais para adiante” (ROSA, apud

STARLING, p.5, 2019), quando pensamos em sertão, se manifesta na forma como a autora apresenta esse espaço em seus textos, transformando a escassez em mistura, - como vimos agora - a fuga em permanência, o ritual em epifania.

Tão verdadeira me parece essa afirmação que, ainda que Jarid apresente o Nordeste como *um lugar para ficar*, essa possibilidade não significa acomodar-se à tradição ou aceitá-la cegamente. Em “Despedida de Juazeiro”, único conto da obra no qual encontramos uma personagem migrante, essa possibilidade de permanecer por outros meios que não o da tradição é reforçada nas palavras e no tom com o qual a remetente se despede. Essa separação geográfica entre personagem e lugar - que inclusive apresenta certo eco autobiográfico, uma vez que a própria autora se viu deixando Juazeiro para viver em São Paulo - não significa um rompimento completo do elo.

A própria narradora, quando diz que “estar perto é mais que geografia” (ARRAES, p. 86, 2019), reitera que não há uma ruptura brutal e irreversível, pelo contrário, há uma continuidade, uma dobra - ainda é a mesma linha, mas aponta para outro caminho. Logo, mesmo que fisicamente distante, Juazeiro continua sendo o lugar ao qual a personagem pertence e que será carregado com ela conforme o afastamento físico acontece. Com isso, conceitos como *saudade* e *tradição*, que segundo Albuquerque Júnior ajudaram a construir a do Nordeste como atrasado e reacionário, aqui aparecem de forma muito diferentes

“Sinto muito. Meu amigo sente muito. Há pessoas que sentem tanto. E as páginas na internet que celebram sua história existem. Você sabe, Juazeiro, que não sou pessoa de tradição. Mas amo o que é próprio, sujeito adjetivado, escrito com todas as vírgulas possíveis que, para ser lido, te pede fôlego puxado. Esse é você.” (ARRAES, p. 87, 2019, grifo meu)

No trecho acima, que encerra o texto, a saudade e a tradição parecem funcionar muito mais como mecanismos de conexão do que como agentes em favor de uma estagnação. Esses dois sentimentos, muito bem aproveitados pelas instâncias de poder que tentavam criar essa imagem de um Nordeste estático, aqui lhe dão movimento. “Despedida de Juazeiro” reforça que existe uma dobra onde a tradição pode ser vivida

sem que seja necessário concordar com ela, tão pouco romper absolutamente. Jarid reinventa o sentido e a função dos pilares que sustentam aquilo que se entende por Nordeste e, conseqüentemente, reinventa o espaço, transformando-o de acordo com as demandas trazidas pelas personagens, desde o desejo de ter água em casa, até a possibilidade de se alcançar o paraíso por meio de um estado de êxtase pecaminoso.

É essa a Juazeiro que Jarid deseja transmitir, com toda a sua complexidade, com todos os adjetivos e vírgulas, seus casarões e suas paredes coloridas. Aquele microcosmos do qual falamos, no qual não mais se escondem, ou sobrevivem as pessoas, mas sim onde elas vivem, “porque todos peregrinam, todos estão em romaria” (ARRAES, p. 81). O sertão, palavra polissêmica cujo sentido transcende o de uma delimitação espacial, é em Jarid algo semelhante do que foi em Rosa, *do tamanho do mundo, que está em toda parte, tudo incerto, tudo certo*.

Na narrativa de Jarid todos os caminhos são viáveis. Há quem queira permanecer com as heranças já conhecidas, há quem queira - e aqui cito indiretamente Belchior - rejuvenescer o antigo, que há algum tempo atrás era jovem e novo. Para ambos, Jarid dedica seu trabalho, “aos que alimentam e aos que não conseguem arrancar raízes” (ARRAES, 2019).

A MULHER

Mencionamos anteriormente que, da mesma forma que se forjou a noção de Nordeste como um espaço atrasado e reacionário, forjou-se também a imagem dos homens e mulheres que ocupavam esse espaço. Esse ideal do *ser nordestino*, entre outras coisas, significava um afastamento completo de características tidas como femininas, o que resultou na ideia do cabra macho, no caso dos homens, e da mulher macho, no caso dos corpos femininos.

Já em *Redemoinho em dia quente* a construção das personagens passa por outro caminho. Antes mesmo de pensarmos as histórias, basta lembrar que a obra trata-se de um conjunto de contos, ou seja, histórias curtas, que não necessariamente apresentam relação umas com as outras. Logo, estamos diante não apenas de uma protagonista, mas

de várias, cada qual em uma situação específica, com suas particularidades e singularidades, e com o poder de manipular nossas referências em relação ao corpo feminino nordestino.

Vejamos o conto “Moto de Mulher”, cuja protagonista narra em primeira pessoa, os acontecimentos de seu primeiro dia como mototáxi. Já nas primeiras linhas, a personagem relata a surpresa de sua primeira cliente ao deparar-se com uma mototáxi:

“[...] não andei nem três quarteirões e uma mulher fez sinal com a mão.

Para aí, mototáxi.

Parei e ela me olhou assustada quando chegou perto.

Oxe, e é mulher, é?” (ARRAES, p 24, 2019)

Essa não é a única vez em que a ocupação e os serviços prestados pela personagem é questionada durante a narrativa. Alguns parágrafos depois, quando para em um ponto de mototáxi para esperar o próximo cliente, um homem se aproxima e, além de dizer que nunca tinha visto uma mulher mototáxi, acrescenta, “isso não ia dar certo. E o perigo? Era perigoso ser mototáxi. Ser mulher mototáxi, então. E minha moto era muito pesada, se fosse pelo menos uma Biz [...]” (ARRAES, p, 25, 2019, meu grifo).

Enquanto ainda digere o que havia escutado, a protagonista é abordada mais uma vez por um cliente, outra mulher, que não sabemos se ficou surpresa ou não. Ela entrega uma encomenda e o endereço da fábrica onde deveria ser deixada. As linhas seguintes descrevem o trajeto e os pensamentos da personagem, que ao encontrar a fábrica acaba perdendo a entrada da mesma. Para não ter que fazer um longo retorno, ela se embrenha por uma ruazinha na tentativa de contornar a construção, mas acaba se deparando com uma plantação de milho. A protagonista se aproxima de um pedreiro perguntando por um atalho e descobre, por indicação dele, uma estrada de terra no meio da plantação. No entanto, em certa altura, o caminho de terra acaba, a moça invade a plantação de milho e acaba ficando atolada

“Me deu um desespero tão grande que eu comecei a chorar. Fiquei olhando pros milhos, pra terra, pro

caminho atrás. Ia ter que virar a moto e empurrar. A moto pesada que só a bixiga. [...] **Fiz uma força que eu nem sabia que tinha [...] o tempo todo ouvindo o cabinha dizendo que se fosse pelo menos uma Biz. Biz que é moto de mulher [...] limpei as lágrimas da cara e comecei a voltar. Só vi a queda. Tentei segurar a moto com a perna esquerda, pra não cair, mas meu joelho estralou e foi uma dor desgramada [...]. Chorei mais.** De dor, de raiva de não saber como eu ia levantar dali.” (ARRAES, p. 27. 2019).

Os trechos destacados na passagem acima, nos levam a perceber uma diferença entre a narrativa de Jarid e as narrativas que mencionamos anteriormente - *Luiza-Homem* e *Memorial de Maria Moura*-, cujas protagonistas eram fortes como um homem e, por isso, participavam ativamente das disputas de poder. No caso de “Moto de Mulher”, contamos com frases que, ao invés de reafirmar essa posição de durona, ajudam no processo de desconstrução da imagem da nordestina como uma força bruta, tanto física, quanto emocionalmente. Conseqüentemente, estamos falando em alterações na relação personagem x espaço e principalmente na relação *mulher x poder*.

Mesmo sendo aquela que chora, que se desespera, e que não aguenta o peso da moto, a protagonista de Jarid participa das negociações, movimentando-se no e com o ambiente, traço esse, na verdade, presente em todas as narrativas da obra. As mulheres de Jarid são atuantes e movimentam a economia trocando moedas, tomando decisões e alterando seus valores e sua imagem. Mais que isso, as personagens de *Redemoinho em dia quente* apontam não só uma, mas diversas possibilidades, diversas figuras femininas, que, ora correspondem, ora rompem, com aquilo que esperamos delas.

É também o caso do já mencionado “Sacola”, que nos apresenta uma realidade estranha na qual uma senhora faz uso de entorpecentes na intenção de alcançar o paraíso. Mais uma vez, o uso da palavra redemoinho¹⁰ parece extremamente oportuno, pois as referências que frequentemente são associadas a esses corpos e a essas vozes, *assim como na terra*, também passam por um processo de ressignificação. Heranças e

¹⁰ Penso que cabe citar aqui Asas, canção do álbum *Um corpo no mundo*, de Luedji Luna. Nela, o eu-lírico canta “ventania é senhora, eu sei”, essa afirmativa reitera a ideia de que movimentos gerados por mulheres podem e criam alterações e ressignificações da realidade, na medida que são novos ventos trazendo boas novas.

novidades transitam pelos mesmos caminhos e muitas vezes participam da composição de uma mesma realidade.

Vejamos novamente o caso de Dona Francisca. Há, como já sabemos, uma quebra na mesmice na vida de Dona Francisca depois que ela toma para si a sacola de drogas deixada na pracinha. Até que esse evento aconteça, as descrições feitas sobre a rotina da senhora nos passam duas sensações muito importantes. A primeira, é a de que a vida de Dona Francisca se repete todos os dias do mesmo jeito. Ela é reiterada pela presença de passagens como “ocupava os lábios com repetições rezadas[...]” (ARRAES, p 11), e “não era difícil viver daquele jeito. Havia [...] uma certeza que tudo ficaria exatamente como estava” (ARRAES, p 11).

Já a segunda, é a de que Dona Francisca, seria uma pessoa muito religiosa, fiel a Deus e a Padim Ciço, o que também é reforçado em passagens como “a solidão valia a pena [...] e não desagradava a Deus. O que mais podia desejar? Tinha três refeições por dia, a companhia dos bichos e a onipresença de Nosso Senhor”. (ARRAES, p 11). Quando Francisca encontra a sacola e percebe que trata-se de um punhado de drogas, seu desespero e desorientação a levam a guardar o achado em casa, o que além de gerar medo, já que o dono dos comprimidos poderiam voltar e reclamar o “roubo”, faz com que a senhora peça desculpas e ajuda a Padim Ciço, pois não teria feito aquilo por mal. No dia seguinte a situação da praça,

“Antes que o sino tocasse pela terceira vez, Francisca já subia os degraus da igreja [...]. Começou a murmurar uma oração, mas teve o pensamento atrapalhado pela conversa de duas mulheres que se sentaram na fileira de trás. Algo sobre [...] coisas ruins que vinham disfarçadas e que depois se transformavam em bênçãos, sobre os caminhos misteriosos do Senhor, afinal.” (ARRAES, p 12 - 13).

A conversa entre as senhoras, apesar de tranquilizar Francisca quanto ao medo da punição divina e também quanto a um possível encontro com “os bandidos”, levanta algumas reflexões que ela tenta espantar de sua cabeça. A personagem passa a refletir sobre o valor que aquele pacote teria para mobilizar “uma gangue inteira” até sua casa e conclui que, se isso viesse a acontecer, ou as drogas eram muito caras, ou muito boas. Aqui, o ritual e as repetições começam a ser quebrados, pois a mulher “não levantou na

deixá certa, não repetiu a reza nem prestou atenção no padre. Ficou matutando qual seria a vantagem de experimentar droga, de gastar tanto dinheiro com aqueles comprimidinhos.” (ARRAES, p 13).

A personagem começa a se convencer de que toda a situação faz parte de um “plano maior” e de que Padim Ciço, que nunca falhava com seus devotos, certamente saberia que aquela atitude estava sendo tomada sob uma boa explicação.¹² E então toma um comprimido. Não demora muito para que os efeitos do entorpecente apareçam e para que Dona Francisca comece a ter alucinações que a fazem crer que, de alguma forma, o céu teria invadido sua casa. Anjos carregando suas harpas e nuvens que parecem estar a distância de um toque, preenchem a sala de janta e despertam o riso e o choro da senhora.

A partir daí, Dona Francisca é tomada por um desejo cada vez maior de encontrar Padim Ciço, o que a leva a consumir, nos dias que se seguem, mais comprimidos da sacola, até que chegamos ao desfecho da história - que nesse caso, não precisa ser detalhado. O que nos importa aqui é pensar a quebra de repetição para além de uma simples quebra de rotina na vida da personagem.

O elemento religião aparece, quase sempre, intimamente atrelado à tradição, - no sentido que trabalhamos aqui - atuando como um mecanismo de sustentação dos discursos responsáveis pela invenção do Nordeste e da Nordestina. Em outras palavras, a doutrina acaba se tornando antônimo de liberdade, pois quase sempre assume o lugar do inquestionável e do indubitável. Em “Sacola”, no entanto, essa ideia de uma “fé cega” é posta em questionamento, pois, ainda que Dona Francisca se mostre uma pessoa muito religiosa, ela é o tempo todo movida por um desejo imenso de ver - o céu, os anjos, seu santo de devoção.

Esse anseio, essa vontade que move a personagem, sugere que a religião atua não como um fator restritivo, mas sim como uma das formas pelas quais é possível que a liberdade aconteça. Chamo isso de profanação do real¹¹, pois ao manipular as referências e ressignificar os lugares de elementos comuns à representação da

¹¹ O termo foi pensando entendendo que, ao manipular as referências e ressignificar os lugares de elementos comuns à representação da nordestina, Jarid estaria profanando a realidade, no sentido de que ela estaria incorporando elementos estranhos à tradição.

nordestina, Jarid estaria profanando a realidade, no sentido de que ela estaria incorporando elementos estranhos à tradição. No caso de Dona Francisca, esse movimento ocorre ainda em meio a receios e temores por parte da senhora, mas o mesmo já não se pode dizer da protagonista de “Gesso”, outro conto da obra de Jarid no qual a religião aparece como um mecanismo pelo qual se alcança a liberdade. Vejamos.

Doralice, protagonista de “Gesso”, sempre participou das cerimônias de renovação feitas nas casas da vizinhança, achando-as inclusive, muito bonitas. No entanto, ainda na primeira página, uma passagem revela que a personagem, apesar de estar sempre presente nas celebrações e de rezar todas as rezas, não compartilha da mesma crença que as outras mulheres, frequentadores dessas cerimônias, possuem. “Eu estava lá no meu canto, quieta, **repetindo** todas as rezas junto com o coro. Acreditar, eu não acreditava. Mas fingia que era uma beleza.” (ARRAES, p. 90).

Destaquei a palavra repetição, pois, como vimos ainda há pouco, ela também aparece na narrativa que acompanha Dona Francisca, principalmente quando o texto aponta para a questão do divino. Nesse sentido, ainda que Doralice não seja uma pessoa religiosa como Dona Francisca, a crença, nos dois casos, começa a história ocupando o lugar da reprodução automática, ou ainda da ausência de liberdade. No caso de “Gesso”, essa última sensação fica ainda mais evidente quando Sérgio, namorado de Doralice, nos é apresentado. A protagonista, que durante as orações percebe a chegada do homem com quem ela havia combinado de sair, apresenta-o como “um homenzinho horroroso, aqui entre nós. Não de aparência, porque era até apumado, mas no jeito e nas coisas que fazia.” (ARRAES, p 91).

Através dessa descrição notamos que trata-se de um homem violento, que agride Doralice fisicamente com apertões de braço e puxões de cabelo, e também moral e psicologicamente, com xingamentos e descontando sua raiva na mulher. A evolução da relação abusiva entre os dois nos é exposta por Doralice enquanto ela, nervosa pela presença do rapaz, tenta manter-se segura na companhia das senhoras da vizinhança e da imagem da Virgem Maria. Em certo momento, quando a reza já estava encerrada e Doralice servia os presentes com sequilhos feitos pela dona da casa, Sérgio abandona a calçada e adentra o ambiente

“Imaginei que Sérgio acabaria entrando, o que ele fez, mas era tanta gente, e um evento de fé, que acho que ele se sentiu intimidado. Acho que todos concordam que não pega bem bater na mulher justo na frente da Virgem Maria. Era passagem certa pro inferno. Por purgatório, no mínimo.” (ARRAES, p. 92)

Nesse momento, a religião, que até então significava mera repetição, começa a atuar de outra maneira na vida da personagem: protegendo-a das ameaças do namorado e, principalmente, interrompendo o ciclo repetitivo de agressões às quais ela estava submetida. Começa então um "diálogo" entre Doralice e a imagem da Santa, que segundo a personagem, parecia cochilar o tempo todo “tu vai morrer, de hoje não passa”.

Assustada e ciente de que isso realmente era possível, dada a presença de Sérgio, Doralice decide falar com Socorro, nome bastante simbólico da dona da casa onde acontecia a renovação. “Eu juro, eu sentei na cadeira, do lado, e ouvi a voz dela me dizendo pra ficar. Eu não sei qual é o plano dela e nem o motivo, mas eu tenho que ficar ali, sentada, rezando” (ARRAES, p. 92 - 93), é o que ela conta, na tentativa de que pudesse ficar a noite toda sob a proteção da reza, enquanto tentava pensar em um jeito de se livrar de Sérgio. Socorro concorda então que Doralice fique rezando ao lado da estátua da santa, até que ela dê mais algum sinal. Para os demais, estaria pagando promessa, sem a possibilidade de ser interrompida.

Enquanto murmura trechos embaralhados das orações que antes eram repetidas, Doralice observa a imagem colorida da Virgem Maria e torce pelo fim da cerimônia, quando Socorro fecharia as portas e mandaria Sergio embora para casa.

“[...] eu na reza da ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres. Pensando o que significava ser mulher na época de Maria, se era só engravidar do Espírito Santo e parir, ou se José também lhe puxava pelo braço e soltava xingamentos quando o dia estava num pé ruim.” (ARRAES, p. 94).

Aqui, a profanação do real fica ainda mais evidente no momento em que Doralice insere dentro do sagrado as características e situações que correspondem ao plano mundano e carnal - nesse caso, a violência contra a mulher. Noite adentro,

sozinha na sala de Socorro, Doralice se mantém acordada por medo, embaralhando as rezas e bebendo muito café.

Com o amanhecer do dia, a sensação de proximidade com a morte se intensifica no momento em que Sérgio retorna, primeiro batendo na porta, depois entrando na casa e avançando com violência sobre Doralice, quebrando seu nariz. Enquanto ele a segura pelo pescoço, a personagem observa a estátua de Maria e se percebe admirada com sua beleza. É nesse momento que Sérgio afrouxa a mão e Doralice sente o corpo despencar sobre a cadeira. "Ele foi caminhando na frente e me deu as costas. Aí eu não pensei duas vezes. Santinha, me perdoe, mas é a Senhora que vai resolver esse caso pra mim. Peguei a estátua com a mão direita e lasquei uma cacetada na cabeça de Sérgio [...]." (ARRAES, p. 95).

Nesse momento a profanação do real atinge seu ponto máximo dentro da narrativa. Ao pegar a estátua da Santa para acertar a cabeça de Sérgio, a protagonista desloca a imagem divina de Maria, tirando-a de seu patamar elevado e colocando-a no para o plano terreno. Doralice encontra uma *função* para o sagrado, um uso efetivo em sua vida: a libertação de um ciclo violento. Nesse sentido, diferentemente do que acontece em "Sacola", quando temos a fé alimentada pela devoção, em "Gesso" ela passa a ser alimentada pelo medo e pelo desespero.

Disso, tiramos o que talvez seja a única característica comum a todas as mulheres de Jarid Arraes. E digo única, pela nítida sensação de que cada um dos contos de *Redemoinho em dia quente* se comporta como um microcosmos, um organismo vivo criado pela palavra. Ainda que apontem para direções diferentes, as personagens de Jarid se apresentam como mulheres reais, repletas de contradições, conflitos e desejos e impulsos.

Em "Olhos de cacimba", último conto da obra, Dona Joselina, uma senhora que acaba de operar a coluna e conta com a ajuda de uma cuidadora chamada Fátima, durante seu processo de recuperação. A passagem que apresenta Fátima ao leitor, é talvez a passagem que melhor define - se é que há uma definição - as figuras femininas da obra de Jarid Arraes são "como um redemoinho em dia quente, levantando a terra toda." (ARRAES, p. 124).



CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU A LUTA)

A divisão da terceira parte deste trabalho, não por acaso buscou seguir a mesma divisão proposta por Euclides da Cunha em “Os Sertões”, no qual são apresentados os capítulos “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”. Isso porque a obra contribuiu muito para esboçar conceitos que depois seriam utilizados na construção do Nordeste e também do sujeito nordestino pela elite reacionária do século XX.

Nesse sentido, penso que a obra de Jarid estabelece um diálogo muito claro com a obra de Euclides, mas não por semelhanças, e sim pelo que há de diferente nos textos. Se de um lado encontramos um discurso que corrobora com a ideia errônea de que o Nordeste seria representado por uma única imagem, de outro encontramos narrativas que dão voz à dissonância e, com isso, ajudam a construir uma nova representação desse espaço e das figuras que transitam dentro dele.

Jarid nos coloca diante da possibilidade de *dissolver* o Nordeste e de tornar dizível, visível e sensível, a figura da mulher que vive nessa terra. E vive pois este é, antes de tudo, um espaço de causa, de troca, de movimento, onde o que está em jogo é a **vivência** e não a **sobrevivência**.

Diferente da construção feita através dos discursos do início do século XX que buscaram consolidar a imagem do Nordeste, - que até então resumia-se a um termo para designar uma região - como uma região intocada pelo novo, Jarid nos apresentará um espaço em que tradição e costume tecem uma relação de continuidades e rupturas com o novo. Redemoinho em dia quente *atua* na tensão entre a continuidade dos ritos e a transformação desses em algo diferente, que possa (re)configurar as formas de representação da terra.

Com isso, surge no horizonte da literatura uma representação mais realista do Nordeste, no sentido do realismo como uma forma de desencantamento com o mundo. Isso porque, tudo aquilo que se fantasiava a respeito desse espaço é colocado em crise a partir do momento em que a autora estabelece pontes entre elementos que



aparentemente não dialogam, ou ainda, não se *misturam*.

Jarid coloca a mistura não como um sinônimo para a ausência, - em que é preciso juntar as coisas para se ter algo - mas sim como sinônimo para fartura, para abundância. Essa mescla de elementos e sensações que atuam na tensão das narrativas de *Redemoinho em dia quente* constroem - ou evidenciam - um Nordeste real, imprevisível, onde nada está dado ou fechado em uma verdade homogênea. Os contos de *Redemoinho em dia quente* vão *dissolver* o Nordeste e “sua” forma única e compacta, criando um grande quebra-cabeças onde os elementos que compõem o todo não são essencialmente iguais.

A própria construção das personagens e das narradoras evidencia isso, na medida em que ao longo das páginas nos deparamos com sujeitos completamente distintos, atravessados por diferentes questões, dilemas e desejos. Ainda hoje o feminismo busca incorporar tal ideia de heterogeneidade à noção do ser mulher, que dizer, uma das pautas presentes nos debates entre feministas é a necessidade de se entender a condição de mulher não como uma realidade única que afeta a todas da mesma forma.

É preciso considerar as especificidades sociais, culturais, raciais, religiosas etc. que atravessam as subjetividades e que formam sujeitos diferentes, que sofrem de formas distintas com os vários tipos de opressão. As personagens de Jarid materializam muito bem a questão do *eu feminino* de modo polimorfo e plural, já que transita ora entre os efeitos de um trabalho da enunciação, da exploração, da economia etc., ora entre a precariedade das condições e a paixão e o desejo de mudança das personagens. Isso constrói uma nova forma de tornar dizível, visível e sensível, a subjetividade dessas mulheres, que não se acomodam nas figuras da mulher macho, ou da devota, da dona de casa etc.

As mulheres de Jarid são atuantes, trocam moedas, tomam decisões, alteram seus valores e apontam não só uma, mas diversas maneiras de *ser*, ora correspondendo, ora rompendo com o que esperamos delas. Com isso, ao mesmo tempo em que apresentam de forma singular e verossímil, a imagem dessas mulheres, os textos de Jarid estabelecem também uma comunicação com as demandas universais das muitas pautas que o feminismo tenta - e precisa - abordar. Não seria absurdo então questionar o

rótulo de obra regionalista que a crítica insiste em atribuir não somente a essa obra, mas a diversas produções feitas *fora do centro*.

Nesse sentido a importância do que acontece em *Redemoinho em dia quente*, em termos práticos e políticos, se dá - entre outras coisas - nessa urgência de (a) se entender as múltiplas subjetividades que constroem um espaço atravessado por elementos da tradição e da contemporaneidade e (b) repensar o uso de determinadas classificações e termos que se enraizaram em nosso imaginário crítico e social. E é sempre bom lembrar o teor violento de tal movimento, que ao *marginalizar* determinadas produções em relação a outras, perpetua o constante processo de silenciamento de vozes que não correspondem a certo padrão.

A crítica literária brasileira parece ser se acomodando a conceitos como regionalismo, pois através dele as coisas permanecem sempre como estão, ou seja, vozes marginalizadas continuam ocupando “seu lugar”, literaturas que tanto incomodam a ordem estabelecida nos moldes do imaginário da elite branca, continuam *invisíveis*. Nesse sentido, além de poeira, *Redemoinho em dia quente* parece levantar também a urgente necessidade de se repensar determinados lugares construídos pelo cânone brasileiro, e mais do que isso, a necessidade de se questionar.

A crítica dá conta do texto? O que significa falar em regionalismo em pleno século XIX? Uma sacola de drogas no meio da praça é um sinal divino? E uma mulher? Uma mulher pode ser mototaxi? Todos esses entraves se mostram muito bem costurados por uma linha que, ao mesmo tempo que une duas partes de um mesmo pano, traça uma fronteira entre eles. A obra de Jarid não responde a nenhuma dessas perguntas. Ela parece muito mais relacionada a aquilo que permanece nos perguntou, nos instigando, levantando poeira como um redemoinho em dia quente.

CITAÇÕES E REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselina. O Nordeste visto como um grande mosaico. In: Suplemento Pernambuco: Nordeste, onde?, Pernambuco, 2019. p. 12 - 15.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O engenho anti-moderno: A invenção do Nordeste e outras artes. Campinas: [s. n.], 1999.

_____. Nordestino: a invenção do “falo”. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

ARRAES, Jarid. Redemoinho em dia quente. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2019. 127 p.

ARRUDA, M. A. do N. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo Social*, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 191-212, 2011. DOI: 10.1590/S0103-20702011000200008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12672>. Acesso em: 6 out. 2020.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989. cap. Terceira parte, p. 199 - 126. ISBN 85 08 01725 1.

_____. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2.

STARLING, Heloisa Murgel. Visões dos desterrados da República: Da palavra que conta uma história pouco edificante sobre o Brasil e seu povo. In: *Suplemento Pernambuco: Nordeste, onde?*, Pernambuco, 2019, p. 4 -5.

