

A PAX SERTANEJA DE ARIANO SUASSUNA ESCULPIDA EM O DESERTOR DE PRINCESA E A GUERRA TRIBUTÁRIA DO SERTÃO QUE PRECEDEU UMA REVOLTA ARMADA



Thiago Aguiar de Pádua

Doutor em Direito, com Pós-Doutoramento (Perugia, Univali e Instituto de Literaturas UnB). Curso de Giustizia Costituzionali e Diritti Umani pela Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Bologna; Alma Mater Studiorum. Professor Convidado do Doutorado da Disciplina “Fronteiras da Literatura - Literatura & Direito” no Instituto de Letras da UnB - Universidade de Brasília. E-mail: professorthiagopadua@gmail.com

Dinah Lima

Mestranda em Direito. Bolsista da FAP/DF. Especialista em Direito de Família. Direito Processual Civil e Direito Previdenciário. Integrante de Comissões da Ordem dos Advogados do Brasil. Ex-Conselheira do CRPS - Conselho de Recursos da Previdência Social. Foi Professora Convidada da ABA. Monitora de Disciplinas do Mestrado Acadêmico em Direito de Grupos de Pesquisa. Consultora e Advogada. E-mail: dinahlima@hotmail.com



DOI: 10.56372/desleituradas.v14i14.209

Resumo: O capítulo discute algumas condições de possibilidade num diálogo entre uma realidade trágica e uma peça que nela se inspirou. Se em Roma a construção do monumento “Ara Pacis” teve como propósito celebrar a paz depois da guerra, com nítida utilização como local transformador dos espíritos da guerra e de comando, no depósito do imperium militiae e a sua conversão em imperium domi, em *Cantam as harpas de São* (peça reescrita como *O desertor de Princesa*) Ariano Suassuna esculpiu uma espécie de “Pax Taperoanibus Sertanejae”, uma “Pax Sertaneja”, descrevendo a vida dura do camponês, recrutado pelas forças do estado para morrer, como dever, enquanto uma outra classe estava destinada a viver. E na lida deste conflito bélico, Ariano denuncia mentiras oficiais, mortes sem sentido, mas o faz dentro de uma casa com detalhes propositalmente descritos com arcos romanos, utilizando a metáfora da vela que deve permanecer acesa pelo resto dos dias do pai que permanecerá eternamente de luto, numa “noite que nunca se acaba”, entremeando observações sobre a forma possível de se acabar com a brutalidade, que deve ser o “tornar-se bruto” como os brutos que são combatidos, sujando-se de poeira e de sangue, num dia de luta que também não parece ter possibilidade de acabar.

Palavras-chave: Ariano Suassuna. Sertão. Literatura. *O desertor de princesa*.

Abstract: This chapter discusses some conditions of possibility in a dialogue between a tragic reality and a play inspired by it. If in Rome the construction of the “Ara Pacis” monument was intended to celebrate peace after the war, clearly serving as a place to transform the spirits of war and command, the deposit of the imperium militiae and its conversion into imperium domi, in *Cantam as Harpas de São* (a play rewritten as *O desertor de Princesa*) Ariano Suassuna sculpted a kind of “Pax Taperoanibus Sertanejae,” a “Pax Sertaneja,” describing the hard life of the peasant, conscripted by the state forces to die as a duty, while another class was destined to live. And in dealing with this armed conflict, Ariano denounces official lies, senseless deaths, but he does so within a house with details purposefully described with Roman arches, using the metaphor of the candle that must remain lit for the rest of the days of the father who will remain eternally in mourning, in a “night that never ends”, interspersing observations on the possible way to end brutality, which must be to “become brute” like the brutes who are fought, getting dirty with dust and blood, in a day of struggle that also seems to have no possibility of ending.

Keywords: Ariano Suassuna. Backlands. Literature. *O desertor de princesa*.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos anos, para usar uma construção conhecida e repetida, conhecemos a expressão “*Pax*” como a deusa da paz em Roma (Irene, entretanto, era seu nome em Grécia), homenageada no Campo de Marte, onde havia um templo denominado “*Ara Pacis*”, sem esquecermos um outro templo no Fórum da Paz. Era pintada pelos artistas com ramo de oliva, um cornucópia e um cetro.

Seu altar estava localizado topograficamente em uma área externa ao *pomerium*, demarcando o limite ritual dos auspícios urbanos, sendo, portanto, o ponto em que Augusto, ao retornar das províncias pela via Flamínia, deveria depor seu *imperium militiae* antes de cruzar a linha pomerânia e assumir os poderes próprios do *imperium domi* (Delgado Delgado, 2016, p. 80). Um ponto – linha – simbólico (a) de transformação.

O primeiro termo designa o poder do magistrado de governar dentro da cidade, atuando essencialmente como força policial, incluindo a capacidade de manter a ordem, aplicar as leis e resolver disputas dentro de Roma. A segunda referia-se ao comando militar do magistrado, exercido fora dos muros da cidade, conferindo-lhe o poder de liderar exércitos e travar guerras.

Eram os dois poderes supremos atribuídos aos magistrados (cônsules, ditadores, pretores): o *imperium domi*, o poder de polícia em Roma, em tempos de paz; e o *imperium militiae*, o comando do exército em tempos de guerra, muito embora, para evitar ataques à liberdade dos cidadãos, a partir do século II a.C., o conteúdo desses poderes foi configurado de forma diferente, quando o *imperium domi* foi severamente limitado, ao contrário

do *imperium militiae*, que permaneceu ilimitado (Dizionario Simone).

Ariano Suassuna, a seu modo, construiu aquilo que podemos chamar de “*pax sertaneja*”, ao edificar a obra dramática “O Desertor de Princesa” (SUASSUNA, 2018, p. 964), cujo nome originário era “Cantam as Harpas de Sião”. Essa é a nossa leitura sobre as diversas camadas da obra, a ser explorada no presente capítulo, e sobre o sentido e ressignificação de “*imperium militiae*” e “*imperium domi*” na reconfiguração da “Pax Sertaneja de Suassuna”. Não podemos deixar de mencionar que a “Revolta de Princesa” é ainda mencionada por Ariano Suassuna em dois outros textos, quais sejam: “Romance d’A Pedra do Reino” (SUASSUNA, 2017) e a obra póstuma “O sedutor do sertão” (SUASSUNA, 2020), textos que não serão aqui abordados.

Logo no início da peça somos transportados para a “sala de casa de pequeno proprietário sertanejo, na cidade de Taperoá”, com a descrição seguinte:

Dando para um quarto, uma porta que, quando está aberta, deixa ver uma vela sobre uma mesinha, única luz quando o pano abre. O resto são paredes grossas, alvíssimas com portas em forma de arco romano, inclusive uma que dá para um corredor, o qual se perde para o interior da casa. Quando o pano abre, o Cego está sentado no chão, no centro da cena, quase no proscênio, com uma cuia de dinheiro e um bastão ao lado e com uma viola na mão. Usa um chapéu de feltro vermelho de grandes abas e alpercatas” (Suassuna, 2018).

A vela traz a luz, rompendo a escuridão e iluminando através da pouca força de uma única tora que é permanentemente substituída quando se esgota, lam-

bendo a penumbra dos arcos romanos que desenham a impressão dos portais, ambientando um local em que será enunciada uma cantiga, qual oração que invade um verdadeiro templo pelo dedilhar da viola e a voz do poeta Cego. Aqui, local e mensagem, templo e cantiga de oração, enunciam:

Junto ao rio e junto ao mar,
foi ali que me sentei
e que me pus a chorar
me lembrando do sertão.
Nos galhos da gameleira
pendurei minha viola:
os que me mantinham preso
exigiam que eu cantasse,
pra beber minha alegria.
E diziam: “Canta, cego,
as cantigas do sertão!”
Mas eu, com pena de mim,
cego e preso junto ao mar,
respondia: “Como posso
cantar as canções de Deus,
sangue do meu coração,
aqui, preso, em terra estranha,
longe do sol do sertão?”. (Suassuna, 2018)

Sobre o último ponto do verso, em seu aspecto analítico, a observação de Alexei Bueno: “Duas vezes durante a peça, primeiro nos versos do Cego e depois numa das falas de Antônio, e como já indicava o seu título original, há uma transposição sertaneja do Salmo 137, o mesmo que deu origem às imortais redondilhas sobre Babel e Sião, ou “Sôbolos rios que vão”, de Camões” (Bueno, 2018, p. 823).

Prossegue o mesmo Alexei Bueno, observando a não tão sutil troca, em consideração ao nome original da peça: “Sendo Sião substituído na peça por sertão, de fato o cenário mítico e místico de toda a obra do autor, assim como o cerne máximo daquelas de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa”.

Assim, descreve o sofrimento dos exilados, que se sentavam à beira dos rios da Babilônia e choravam com as recordações de Sião, no contexto em que os exilados são desafiados a cantar canções de Sião, mas estes não aceitam a proposta, ilustrando a impossibilidade de celebrar canções festivas em terra estrangeira, havendo ainda uma maldição no salmo contra os babilônios e seus descendentes, profetizando-lhes alguma retribuição pelo sofrimento e pela destruição da cidade natal, e a troca pelo imaginário sertanejo se adapta.

Interpola, após, com um fragmento de fala: “Eita, velha terra cheia de sol, toda embebida de sangue! É de noite ou de dia?”, e após a pergunta, volta a cantar:

Morreu alguém hoje à noite,
morreu sem se lamentar.
Corpo de mulher ou homem?
Logo o povo saberá.
As estrelas o cravaram,
mas há de ressuscitar.

Deus do céu fez este mundo
com tudo o que nele tem.
Primeiro formou o sol
e a terra embaixo também,
tudo é no poder de Deus,
fora dele mais ninguém.

Morreu alguém hoje à noite.
Quantos foram? Quem será?
Quantos foram não importa,
mas quem foi importará.
A vida já foi sangrada,
a morte é quem vai cantar.

Alguém virou-se na cama
sentindo a morte passar.
Outro gritou, mas o vento
esse grito há de apagar.
Morreu alguém hoje à noite,
morreu sem se lamentar.
(Suassuna, 2018)

Com os versos devidamente rimados, nos trouxe a *persona* (“morte”) que vai cantar, quando a vida já foi profanada (cantou-se: “a vida já foi sangrada”), no paradoxo quanti-qualitativo: “quantos foram não importa, mas quem foi importará”, a nos dizer que um número plural – por ser um número – não importa, mas a vida unitária, essa sim, ressoará, não confundindo o todo com a parte, apontando, antes, que somente será um todo plúrimo com a importância de cada parte. Mas não há lamentamento sobre a morte própria, havendo profecia sobre seu ressuscitar, e crença que coloca a fé a serviço da oração. Aqui o Campo de Marte e o “*Ara Pacis*” começam a ser transformados em “*Pax Taperoanibus Sertanejae*”.

Conforme sabemos, a obra teatral de Ariano Suassuna começa em 1947, com “Uma Mulher Vestida de Sol”, um importante texto trágico de 3 atos, escrito quando Ariano tinha apenas vinte anos. O texto seguinte, “O desertor de Princesa”, versa tragédia de ato único. Em seus traços de juventude começam a ganhar corpo

os elementos que posteriormente seriam solidificados na obra posterior. Observa Alexei Bueno (BUENO, 2018, p. 819), que certos traços começam a se destacar, como:

a ambiência sertaneja, o fundo popular, a utilização de trechos em verso entremeados com a prosa; e, naqueles, uma sensível, e aliás confessa, influência do romancista ibérico, às vezes marcadamente espanhol, inclusive no uso de rimas toantes — que se misturam, no entanto, com as consoantes — de tradição mais sólida na terra de Cervantes do que na de Camões.

De fato, como observado por Fábio Oliveira, o cânone suassuniano é repleto de “complexidade composicional. Fatos históricos da Paraíba, motivos populares, citação de folhetos de cordel e aproveitamento cromático, tudo isso se concentra na elaboração de uma obra rica em detalhes” (Oliveira, 2022, p. 141-157).

No específico caso da obra “O desertor de Princesa”, há ainda a mescla com a tragédia pessoal do próprio autor, que teve seu pai, João Suassuna, assassinado covardemente pelas costas, após intriga política diretamente relacionada com os fatos que inspiraram a obra.

ANTECEDENTES: A 2ª GUERRA MUNDIAL E A REVOLTA DA PRINCESA

Essa obra de Suassuna, datada de 1948, na verdade escrita em Recife entre 18 de abril a 20 de maio de 1948 e reescrita entre 12 e 13 de maio de 1958, recebe a influência do período, vale dizer, fortemente engajada sobre as discussões inerentes aos conflitos bélicos no período

imediatamente após a 2ª Guerra Mundial, também recebendo bastante influência do conflito regional mais próximo ao autor: a “A revolta de Princesa”¹.

Neste último caso, objeto de nossa preocupação mais imediata, cuidou-se de movimento rebelde liderado por José Pereira Lima, com origem no município de Princesa (atual Princesa Isabel, na Paraíba), em fevereiro de 1930, em oposição ao governo estadual de João Pessoa, então companheiro de Getúlio Vargas na chapa da Aliança Liberal, concorrendo à vice-presidência da República nas eleições de março daquele ano, mas em decorrência do assassinato de João Pessoa, tal movimento perdeu aderência, quando seus líderes entraram em acordo com o governo central (União Federal) para a pacificação do Estado da Paraíba.

Pelo contexto da narrativa suassuniana, houve uma proposital regionalização dos problemas bélicos mundiais que assolaram a civilização entre 1939 e 1945, quando Ariano Suassuna trouxe ao centro da discussão o episódio da “Revolta de Princesa”, que teve sua origem a partir da posse de João Pessoa como governador da Paraíba (lembremos: o nome da época era presidente estadual), em 22 de outubro de 1928, com a intenção de realizar inteira reforma administrativa, comercial e tributária, de forma a impulsionar as finanças do estado, optando por deslocar para o litoral a hegemonia do comércio estadual, considerando-se o fato de que, até aquele momento, as cidades do interior comercializavam diretamente com os estados vizinhos, especialmente o

1 Devido as dimensões deste breve capítulo, as informações sobre a “Revolta de Princesa” são retiradas inteiramente da leitura concentrada do verbete de mesmo nome, escrito por Vera Calicchio para o CPDOC/FGV, com as palavras dos autores.

estado de Pernambuco, diante da ausência de qualquer barreira tributária.

O sistema jurídico foi um importante instrumento de tentativa de mudança cultural em termos mercantis e tributários, a partir da edição da Lei 673, de 17 de novembro de 1928, que implementou medidas que tornariam praticamente impossível o comércio sertanejo com os estados vizinhos, com o rigoroso implemento de sistema de arrecadação tributária que realizava distinção entre mercadorias importadas pelo litoral, por meio do porto de Cabedelo e as mercadorias que ingressavam na Paraíba pelas fronteiras terrestres.

A medida atingiu diretamente os comerciantes de Recife, no estado de Pernambuco, quando os irmãos Pessoa de Queiróz (primos de João Pessoa) lideraram uma pesada campanha jornalística – pelas páginas do periódico Jornal do Comércio – contra essa “guerra tributária”. A seu turno, o jornal “A União”, periódico oficial do estado da Paraíba, defendia o presidente estadual dos ataques e denúncias que eram realizadas pelo jornal de Pernambuco.

Os chefes políticos do interior da Paraíba e de Pernambuco não ficaram contentes com a discussão travada através da imprensa, uma vez que vinham sendo desprestigiados pelo governo Paraibano e sua reforma mercantil e tributária, chegando a haver determinação de João Pessoa para apreensão de armas “do caboclo ao coronel”, além da promulgação de leis que restringiam o domínio dos chefes políticos locais.

Velhos correligionários do PRP – Partido Republicano da Paraíba ficaram ressentidos com João Pessoa, passando a se notar atritos, não obstante houvesse anteriores laços de fidelidade entre aqueles e seu tio Epitácio

Pessoa, então senador da república em segundo mandato, e, anteriormente ministro da Justiça e Negócios Interiores (1898-1901), ministro do Supremo Tribunal Federal (1902-1912), senador em primeiro mandato (1913-1919) e Presidente da República (1919-1922), fato que indiscutivelmente o tornava o maior líder político da Paraíba.

Entre os líderes políticos atingidos por João Pessoa encontrava-se José Pereira, membro da comissão executiva do PRP, possuidor de laços que transcendiam os limites municipais, alcançando o Estado e a União Federal. Ele era considerado um dos maiores chefes coronelistas do Nordeste e o mais poderoso da Paraíba, tendo no município de Princesa o seu reduto político, localizado a 428 km da capital, que então se chamava Paraíba (e antes possuiu diversos nomes, e depois viria a se chamar João Pessoa), local bastante próximo da fronteira pernambucana, condições que tornavam sua economia dependente do estado vizinho.

Outro fator de destaque é o contexto de aproximação das eleições presidenciais de 1930, quando as unidades da federação passaram a ser consultadas a respeito do apoio à chapa composta por Júlio Prestes e Vital Soares, que era apoiada pelo presidente da República Washington Luís, ocasião em que João Pessoa, então presidente do PRP, reunindo o diretório do partido político, anuncia não apoiar a chapa oficial, atitude que deu origem ao “Nego”, que seria posteriormente inserido na bandeira do estado, após o assassinato do político.

Com efeito, a resistência a chapa do Catete teria resultado na escolha do nome de João Pessoa para ingressar na chapa da Aliança Liberal ao lado de Getúlio Vargas, com alguma pacificação estadual em torno do presidente do estado, muito embora, por outro lado, te-

nha resultado em uma série de medidas de revanche por parte do governo central, num contexto em que paralelamente às eleições presidenciais de 1930, também seriam realizadas eleições para a Câmara dos Deputados e para a renovação de 1/3 do Senado.

Neste episódio, haveria a presença do político e bacharel João Suassuna, pai do próprio Ariano Suassuna, na intriga política causada pelos apoios e dissidências então existentes, eis que a questão passava a ser, naquele momento, a discussão sobre a possibilidade de reeleição ou da renovação dos candidatos. João Pessoa defendia o princípio da não reeleição, propondo revezamento dos postulantes, mas a ideia da renovação total dos candidatos não obteve unanimidade de votos.

Com essa manobra política, de fato, João Pessoa buscava afastar João Suassuna do poder, ele que havia sido anteriormente presidente do estado e deputado federal em duas legislaturas, além de aliado de poderosas famílias políticas do interior, como os Pereira Lima e os Dantas, o que resultaria no rompimento partidário, com saída em massa do PRP para o PRC, que defendia a candidatura de Júlio Prestes e Vital Soares, sendo a data da cisão partidária, ocorrida em 24 de fevereiro de 1930, considerada como o início do movimento rebelde de Princesa.

A luta armada na revolta de Princesa marcaram a história do estado. De modo a evitar que as eleições em Princesa alterassem seus objetivos, João Pessoa determinou o esvaziamento da máquina administrativa e burocrática municipal, tornando o município de Princesa “fora da lei”, enviando contingentes da polícia estadual, sob o pretexto de garantir o pleito, ao passo que o líder local, José Pereira, vinha armando seu pessoal, garantin-

do aproximadamente dois mil homens, quando a polícia estadual contava com apenas 850 homens.

Após as eleições ocorridas em 1º de março, tem início a luta armada no interior do sertão paraibano, sendo certo que os rebeldes de Princesa contavam com o auxílio em dinheiro, armas e munição vinda dos Pessoa de Queirós, baseados em Pernambuco, além do assentimento do governo federal, que impedia Minas e Rio Grande do Sul de enviar reforços, uma vez que o governo central era interessado na derrota política de João Pessoa.

Havia o interesse dos rebeldes, aliás, em forçar a intervenção federal no estado da Paraíba, que ocasionaria a queda de João Pessoa através da nomeação de um interventor, chegando a haver, em 3 de maio de 1930, sugestão do Presidente da República Washington Luís ao Congresso para que este lhe apresentasse um pedido formal de intervenção na Paraíba, o que foi rechaçado, uma vez que isso somente ocorreria se o próprio João Pessoa a solicitasse, o que não iria ocorrer.

Nos dias que se passaram, diante da relutância do Congresso Nacional em avançar na questão formal da intervenção, Washington Luís envia 5 batalhões de caçadores do Exército e um navio de guerra, ao mesmo tempo em que os Pessoa de Queirós e demais líderes da revolta planejam forçar a intervenção, quando propuseram proclamar Princesa como “território livre”, mediante decreto a ser promulgado por José Pereira, com a subsequente edição de um jornal oficial (o “Jornal de Princesa”), causando intensa polêmica na Câmara dos Deputados.

Diante de tais acontecimentos um avião do governo do estado sobrevoou Princesa e fez cair um boletim intimando os revoltosos a se renderem, sob pena de o

começar um bombardeio no local, recebendo como resposta um telegrama dirigido a João Pessoa, com ameaça de “invadir o estado e implantar o terror”.

Contudo, o desfecho ocorrido 26 de julho de 1930, com o assassinato de João Pessoa em Recife por João Duarte Dantas, aliado de José Pereira e de João Suassuna, ocasionaram mudança no comportamento do governo federal, que decidiu finalizar a revolta de Princesa, enviando o general Lavenère Wanderley, comandante da 7ª Região Militar, com sede em Recife, e cujo primeiro ato foi enviar telegrama para José Pereira, dando notícia de que as forças do Exército iriam ocupar Princesa, enviando-se um contingente de seiscientos homens em 11 de agosto de 1930, ao tempo em que diversos batalhões passaram a guarnecer as fronteiras do estado, fazendo com que José Pereira entregasse ao Exército os armamentos de seu pessoal, mas o assassinato de João Pessoa entra para a história como fator decisivo para o movimento revolucionário que ocorreria em 3 de outubro de 1930.

Enquanto João Pessoa foi assassinado em Recife no dia 26 de julho de 1930, pouco menos de três meses depois, em 9 de outubro, João Suassuna foi assassinado no Rio de Janeiro. Fato notório, a propósito, é que no bolso do seu paletó foi encontrada uma carta endereçada a sua esposa Ritinha, com os dizeres: “...eu sou inocente na morte de João Pessoa (...) se me tirarem a vida, saibam todos os nossos que foi calamitosa injustiça. Não alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus. Para Deus somente. Posso ter errado, mas não pequei ou não delinqui conscientemente. Seja Deus testemunha destas declarações”.

Esse o devido contexto histórico do drama escrito por Ariano Suassuna, claramente avesso ao conflito, em crítica as versões oficiais do governo estadual e contra João Pessoa.

A PEÇA E A “PAX TAPEROANIBUS SERTANEJAE”

Após a cantiga inicial do cego, mencionada na introdução, que foi devidamente contextualizada, chegamos ao momento seguinte da peça, com a seguinte descrição, quando o Cego desaparece e entra Antônio, como quem vem sendo perseguido:

Está vestido com a farda usada pela polícia paraibana em 1930, mas está sem as perneiras, sem o quepe e o dólmã está todo esburacado, coberto de manchas e de poeira. Ele entra na sala mas, de repente, ouvindo fora uma tosse de homem e vendo uma luz que se aproxima, esconde-se, aterrorizado, atrás de um móvel. Entra NESTOR, com uma vela pregada num pires. Ele entra, passeia pela sala olhos que não veem nada, pois está com o pensamento longe; vai à porta, abre-a, entra no quarto, substitui a vela que está lá, quase acabada, pela sua, volta à sala e, colocando o toco de vela que trouxe do quarto diante de si, encosta a cabeça sobre o braço na mesa e põe-se a soluçar. ANTÔNIO aproveita isso, esgueira-se e entra no quarto da vela, onde se esconde (Suassuna, 2018).

Assim, segue-se o diálogo entre Maria e seu pai, Nestor, lamentando pela morte de Amaro, seu outro filho: “[...] *tudo está perdido. Agora que meu filho morreu, que descanso posso ter?*”. A filha tenta acalmá-lo, consolá-lo, ao que o pai retruca: “*Nunca mais essa noite se acaba!*”. Aqui entram em tensão simbólica a vela que é substituída, como esperança, e a lamúria de um pai pelo

filho assassinado, sendo importante notar o contexto do levante de Princesa, a partir do diálogo que se segue:

MARIA — Talvez a madrugada mude tudo, com o vento e com as estrelas! Não era assim que o senhor falava quando eu e Amaro éramos pequenos?

NESTOR — Naquele tempo as balas não tinham atravessado o corpo dele. Agora atravessaram, no sol e na poeira. Chegou mais alguma notícia?

MARIA — O presidente João Pessoa disse que vai mandar um avião bombardear Princesa e que agora o coronel José Pereira se entrega (Suassuna, 2018).

Percebemos o apelo ao infinito do tempo (a madrugada, o vento e as estrelas), e o rechaço da nostalgia que poderia acalmar o peito de um velho pai, quando as balas representam o choque da dor e da realidade.

Os lamentos se ampliam, especialmente quando pai e filha discutem o caráter inóspito do local, e a precariedade das notícias que dão conta de que o filho morreu, mas o amigo (em verdade, irmão de criação) teria sobrevivido. No primeiro caso, registram: *“É um lugar amaldiçoado, todo cercado de pedras. Só é o que tem lá, pedra e sol.”*. Já com relação a sobrevivência de um (Antônio), acompanhado da morte do outro (Amaro), registram: *“eu sei que foi Amaro quem morreu! É com isso que não me conformo. Antônio, esse desgraçado que não tem ninguém por ele, que não tem nem família, criado por nós desde pequeno apesar de ter o sangue ruim que tinha, esse escapou, enquanto meu filho, tão moço, tão alegre...”*.

O fato de Antônio ser rejeitado desde criança será fator central para o desfecho da peça. Maria recorda como era antes do conflito armado, trazendo a saudade

que carregam suas palavras: *“Se fosse tudo como antigamente, nós quatro já estávamos dormindo. De madrugada, saíamos. Nós dois, para tirar o leite das vacas, Antônio e Amaro para cuidar da terra e do roçado”*. Era a vida simples do interior que aquecia as lembranças de Maria.

Chegam ao momento relevante da discussão sobre a culpa pela morte, se pertencia aos cangaceiros do sertão de Princesa ou aos integrantes da Polícia oficial do estado da Paraíba:

NESTOR — A terra em que meu filho se encontra agora não será mais lavrada. Só passam por ela agora as alpercatas dos cangaceiros e as botinas dos soldados.

MARIA — Os cangaceiros! Meu pai fala assim, mas a culpa da morte de Amaro foi da polícia.

NESTOR — Por que você diz isso?

MARIA — Foi ela quem levou Antônio e Amaro para a luta de Princesa, foi ela que se enfiou em Tavares. Se não fosse tudo isso, meu irmão não tinha morrido. Tanto que eu pedi a ele que não fosse! Não sei por que, mas estava achando aquilo tudo tão ruim... Nossa família nunca tinha tido ninguém na polícia!

NESTOR — A culpa foi de José Pereira e de Antônio. De José Pereira porque se revoltou contra o governo. De Antônio porque foi ele quem inventou de se alistar no Batalhão Provisório. Não foi esse enfeitado desgraçado quem inventou de ser macaco? Foi isso o que influenciou meu filho para se meter nessa briga amaldiçoada (Suassuna, 2018).

Maria culpa a polícia e, por sua vez o estado da Paraíba. As forças policiais. Seu pai, por outro lado, imputa culpa ao líder revoltoso José Pereira, e a influência de Antônio, que teria sido a má influência que arrastou seu filho para o conflito. A dor humana de um pai em franca oposição à dor da irmã sobre o aspecto da imputação de responsabilidades, são uma das chaves interpretativas do drama.

Antônio era uma espécie de irmão, criado como filho “enjeitado” pela esposa de Nestor, ao lado de Amaro e de Maria, que agora enfrentava a ira paterna, que não lhe reconhecia como filho de criação, e cuja criação estaria baseada em uma superstição, como afirma Nestor logo adiante: *“Ele tem sangue ruim, é ingrato e duro. Mas como foi enjeitado numa Sexta-Feira da Paixão, fiquei com medo de recusar o menino. Agora, minha paga é essa, meu filho morreu por causa dele”*.

Mais adiante, conversam sobre a trégua que teria ocorrido em dia santo, e se ambos os lados seriam ruins a ponto de merecerem o castigo da morte. A trégua vem discutida como um sinal de paz temporária:

NESTOR — A luz vai e vem, como se coisas ainda piores estivessem para acontecer. Ontem, à meia-noite, pararam o tiroteio de Tavares, porque era o dia da morte de Nosso Senhor. Mas será que já começaram a atirar?

MARIA — Talvez. Faz três dias que a madrugada começa desse jeito esquisito.

NESTOR — E isso a gente sabendo que está na Sexta-Feira da Paixão! Com essa briga, hoje, amanhã, todos os dias são iguais. Se fosse antes de começar esse cerco maldito de Princesa, poderíamos ter certeza de que era um dia de paz em que não se matam nem os pássaros.

MARIA — É verdade. De que adianta essa trégua? Param de matar porque é o dia da morte de Deus e no outro dia começa tudo de novo, mal chega a madrugada (Suassuna, 2018).

O diálogo é complementado com a chegada do Capitão que busca desertores, a serviço da força policial e a mando de João Pessoa, que passa a ser questionado por Maria sobre a importância do conflito, quando diz inocentemente: *“Não é fácil saber quem está com a razão”*, sendo repreendida pela oficial: *“é preciso ter*

cuidado com o que faz e com o que diz. Nem todos são tolerantes como eu e poderiam estranhar o que ela diz contra o presidente João Pessoa. Já houve gente sangrada por muito menos do que isso”.

E o argumento do medo cresce de importância, quando questionam com iriam pegar o desertor, ao que o Capitão prontamente responde: *“Eu conto é com o medo do povo. Estou espalhando em todo canto que quem for pegado escondendo o desertor morre sangrado”*. E logo na sequência Ariano Suassuna, pela boca do Capitão, conta o verdadeiro motivo do conflito, em sua visão:

CAPITÃO — Aqui e em toda parte, moça. Não foram eles que quiseram, esses cachorros que são contra o presidente? Iam ganhar a eleição em Teixeira, em Princesa e no Catolé do Rocha. Então é assim? O presidente não podia ficar desmoralizado. Foi por isso que nós invadimos Teixeira e vamos tomar Princesa. Enquanto houver um cabra vivo do lado de José Pereira, é preciso fazer medo, queimando as cercas, matando o gado...

MARIA — E sangrando (Suassuna, 2018).

Logo a peça ingressa no ódio desencadeado pelo fato de morrerem apenas soldados, mas não oficiais, numa distinção entre aqueles que devem morrer e que, implicitamente, estabelece os que devem viver:

MARIA — Pergunte a meu pai, ele sabe melhor do que eu.

CAPITÃO — A seu pai?

MARIA — Sim. E se ele não souber também, vá perguntar a meu irmão, sepultado entre as pedras de Tavares.

CAPITÃO — O que aconteceu com ele, podia ter sucedido comigo.

MARIA — Podia mesmo? Quantos oficiais já morreram?

CAPITÃO — Até agora nenhum, mas estão todos lá, cumprindo a obrigação.

MARIA — A obrigação deles parece que é sempre mais fácil, porque os que estão morrendo são todos soldados, como meu irmão.

CAPITÃO — Ele morreu do lado do governo, era a obrigação dele (Suassuna, 2018).

Num momento seguinte, Ariano Suassuna trará o enigmático diálogo sobre o sangue dos mortos, que ajuda a compreender a visão sobre a inutilidade da guerra e dos conflitos bélicos, já nas vozes de Maria e de Antônio, seu irmão de criação:

ANTÔNIO — O capitão... Você não sabe quem é ele, Maria. Esse desgraçado foi queimado pelo sol do diabo. Você duvida? Olhe com cuidado e talvez possa ver o sangue em torno dele.

MARIA — O sangue?

ANTÔNIO — Sim, é o sangue dos mortos. Vai se juntando na roupa dos que matam. Veja: estou todo sujo de sangue!

MARIA — Você também?

ANTÔNIO — E então? Eu também. Quando o sol batia de tarde, nas trincheiras, era insuportável, o sangue dos mortos escurecia tudo e espalhava por todo canto seu cheiro de faca enferrujada. Não pude suportar mais. Todos nós estamos assim (Suassuna, 2018).

O diálogo leva a uma reflexão sobre como acabar com o ciclo de mortes, ódio e crueldade. Para acabar com a brutalidade, diz Antônio, apenas se tornando igualmente bruto. Matar os brutos, tornando-se bruto, igualando-se a eles:

ANTÔNIO — Desde pequeno que eu sofro com a brutalidade, e agora, lá em Tavares, vi que não tem jeito para ela. Para acabar a brutalidade, a gente tinha que sangrar todos os brutos da qualidade do capitão. Mas aí a gente ficava como eles, com a roupa cheia de sangue. (SUASSUNA, 2018)

Antônio ainda prossegue desabafando com Maria sobre sua raiva, uma sentimento que aflorava contra os responsáveis pelo conflito, de maneira a ingressar mais uma vez sobre a imputação de responsabilidades pelas mortes e como o conflito afetava a vida de muitas pessoas de maneira dramática, conforme as palavras da personagem:

ANTÔNIO — Eu também estou. Com raiva de todos aqueles que me convenceram de que eu devia me meter nessa revolução, nessa mortandade. Que me fizeram ir para lá, pensando que com aquilo se acabava de vez com o cangaço e com a brutalidade. E o cangaço e a brutalidade, as mortes e a revolução eram a polícia e o governo que queriam. Malditos sejam todos eles! (Suassuna, 2018).

Tal fala contrasta com um diálogo anterior travado entre Nestor e Maria, também sobre a raiva desencadeada pelo conflito, igualmente imputando responsabilidades, que demandariam vingança, desejo que aflora no pai que perdeu o filho na estupidez da guerra. Mesmo que as mortes posteriores sejam sem sentido, importa a vingança:

NESTOR — Isso foi antes. Agora, o que me interessa é que a polícia é quem vai vingar a morte de seu irmão.

MARIA — Como?

NESTOR — Matando! Matando e quanto mais melhor, para meu filho não ficar sozinho!

MARIA — Para nós, o que é que adiantam essas mortes?

NESTOR — Não sei, mas é assim que me sinto e não quero mais esconder (Suassuna, 2018).

O drama chega a seu ápice quando Nestor encontra Maria e Antônio, num diálogo que alimenta as suspeitas do pai, que busca saber de Antônio como o filho faleceu, criticando os desertores, e parecendo mandar uma men-

sagem a Antônio, que numera a quantidade de desertores em aproximadamente 50, quando o pai, a pretexto de ir até a rua comprar mais velas na farmácia, uma vez que sua postura passava a ser a de que alimentaria a vela no quarto do falecido filho pelo resto de seus dias, aproveitando para ir denunciar o desertor, seu filho de criação, ao Capitão. E quando este ingressa na casa, Antônio se esconde novamente, ocasionando o diálogo entre Maria e o Capitão, que usa a paz como metáfora:

CAPITÃO — Você deve me entregar a resposta que eu ando procurando.

MARIA — E se eu preferir a estrada dos espinhos?

CAPITÃO — Os espinhos podem matá-la. Mas para você eu vou fazer uma exceção e deixar que você mesma escolha.

MARIA — É um direito meu?

CAPITÃO — Não, é um privilégio que lhe dou porque você é irmã do soldado morto.

MARIA — Deixe em paz os que já morreram!

CAPITÃO — Sim, é verdade. A paz dos que morreram. A gente pode quase sentir essa paz aqui. Devo levar isso em conta, pois até certo ponto justifica o que você quis fazer” (Suassuna, 2018).

O Capitão então faz uma proposta indecorosa para que Maria entregue o desertor, em troca perguntando se ela ainda seria “moça” e, em caso afirmativo, poderia ser uma espécie de amante do Capitão, que pouparia sua vida, mas a peça se desenvolve com o fim aterrador que testemunha ainda um derradeiro diálogo entre Antônio e Maria, revelando o desespero de uma vida desgraçada, de um amor que existia mas não conseguiu florescer, até o momento do assassinato de Antônio e do suicídio de Maria, terminando com a cantiga do Cego.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se em Roma a construção do monumento “*Ara Pacis*” teve como propósito celebrar a paz depois da guerra, com nítida utilização como local transformador dos espíritos da guerra e de comando, no depósito do *imperium militiae* e a sua conversão em *imperium domi*, em “Cantam as Harpas de Sião” (peça reescrita como “O desertor de Princesa”) Ariano Suassuna esculpiu uma espécie de “*Pax Taperoanibus Sertanejae*”, uma “Pax Sertaneja”, descrevendo a vida dura do camponês, recrutado pelas forças do estado para morrer, como dever, enquanto uma outra classe estava destinada a viver.

E na lida deste conflito bélico, Ariano denuncia mentiras oficiais, mortes sem sentido, mas o faz dentro de uma casa com detalhes propositalmente descritos com arcos romanos, utilizando a metáfora da vela que deve permanecer acesa pelo resto dos dias do pai que permanecerá eternamente de luto, numa “noite que nunca se acaba”, entremeando observações sobre a forma possível de se acabar com a brutalidade, que deve ser o “tornar-se bruto” como os brutos que são combatidos, sujando-se de poeira e de sangue, num dia de luta que também não parece ter possibilidade de acabar.

Esse contexto exige a reflexão sobre a carta encontrada no bolso do paletó do pai de Ariano Suassuna, assassinado covardemente pelas costas, mas com a mensagem de que se fosse morto seria injustiça e covardia, pois não teve tempo sequer de provar que não teve envolvimento na morte do presidente estadual que ordenou a invasão e a tomada do município de Princesa, embora as palavras que mais chamem atenção, muitos anos depois dos fatos e

da peça, é a recomendação para que seus amigos e familiares não se envolvessem em posturas de vingança: *“Não alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus. Para Deus somente. Posso ter errado, mas não pequei ou não delinqui conscientemente. Seja Deus testemunha destas declarações”*.

Na verdade, como é nossa proposta de leitura, Ariano Suassuna denuncia o perverso e manipulado exercício do poder denominado de *“imperium militiae”*, e, ainda, aponta a hipocrisia do exercício do poder denominado de *“imperium domi”*. No caso de Princesa, buscando lucro estatal, transferindo o comércio do interior para o litoral, e buscando afastar adversários políticos da cena eleitoral, o então presidente do estado mobiliza camponeses para a morte, em oposição tanto aos vizinhos do estado de Pernambuco quanto ao governo central da União Federal, ou seja, em disputas políticas e econômicas, disputas essas que somente terminaram quando houve o assassinato de João Pessoa e depois o de João Suassuna, que sucederam diversas outras mortes fraternas entre irmãos.

A imagem simbólica de pais que perderam seus filhos, irmãos que perderam irmãos, filhos que perderam pais, todos com velas acesas em memória de seus mortos parece ser a forma com que Ariano Suassuna encontrou de nos falar de sua construção e ressignificação dos poderes militar e de domínio no Sertão que, a depender da **qualidade do morto** (*“Quantos foram não importa, mas quem foi importará”*), poderia fazer parar a guerra, e, ainda, num contexto em que também importa outra qualidade, a **qualidade do bruto** que deve ser sangrado (*“Para acabar a brutalidade, a gente tinha que sangrar todos os brutos da qualidade do capitão”*). Onde quem mata

e quem morre são relativos, desde que caiba aos camponeses pobres o dever de morrer.

O âmago da questão traduz uma mistura que relativiza a vida e a morte, que mescla o “*imperium militiae*” e o “*imperium domi*”, que torna difícil a vida do sertanejo, permanentemente empurrado para conflitos absurdos derivados de conveniências de poderosos, ensejando resiliência, persistência e fé, perpetuada na metáfora da vela que é permanentemente alimentada, num ciclo que permite observar sangue e poeira que rega o solo e marca os galões de uniformes oficiais.

REFERÊNCIAS

BUENO, Alexei. O trágico na obra dramática de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna* (org. Carlos Newton Júnior). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CALICCHIO, Vera. Princesa, Revolta de (Verbete) In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, CPDOC/FGV, acesso em 11 de outubro de 2025.

DELGADO DELGADO, José A. Religión y culto en el ara Pacis Augustae. *Archivo Español de Arqueología*, n. 89, 2016.

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. Quem arrisca perde e ganha: um estudo sobre O sedutor do sertão, de Ariano Suassuna. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 81, p. 141-157, abr. 2022.

SUASSUNA, Ariano. O desertor de princesa. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna* (org.

Carlos Newton Júnior). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SUASSUNA, Ariano. *O sedutor do sertão ou o grande golpe da mulher e da malvada*. Fixação de texto e apresentação de Carlos Newton Júnior. Ilustrações de Manuel Dantas Suassuna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna* (org. Carlos Newton Júnior). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.